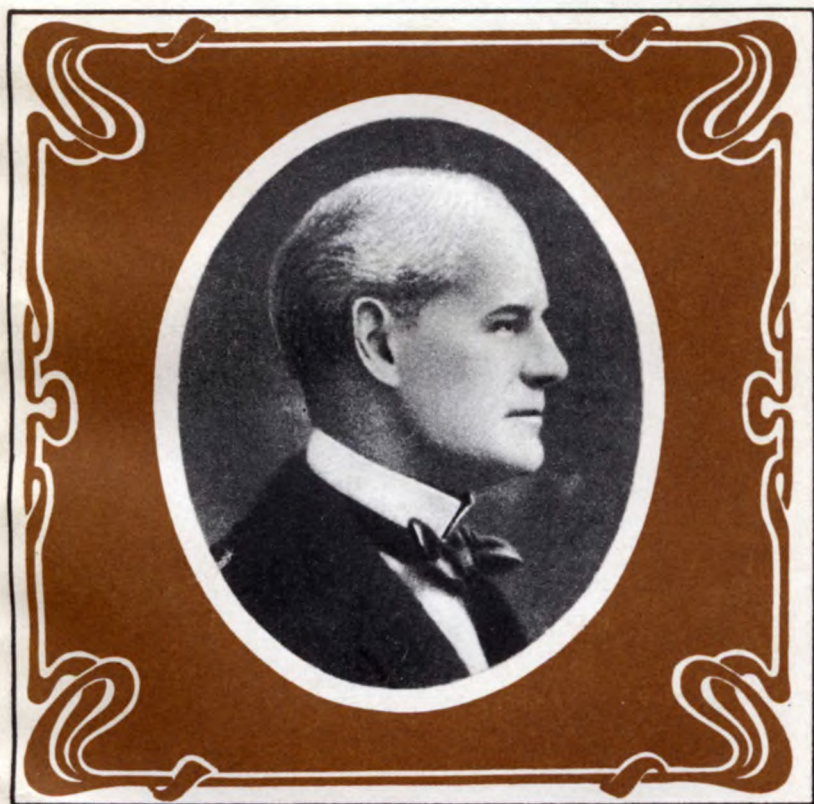


М. П. ТУГУШЕВА

ДЖОН ГОЛСУОРСИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Серия «Из истории мировой культуры»

М. П. ТУГУШЕВА
ДЖОН ГОЛСУОРСИ

Жизнь и творчество



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1973

Книга представляет собой критико-биографический очерк, в котором освещены основные этапы жизни и деятельности выдающегося английского писателя XX в. Джона Голсуорси. В книге показана связь романов и драм Голсуорси с социально-политическими условиями современной писателю Англии, раскрыта реалистическая сущность творчества Голсуорси.

Ответственный редактор
А. А. АНИКСТ

В один из августовских дней 1867 года в газете «Таймс» на последней странице лаконично сообщалось: «В полночь 14 августа, в Паркфилд, близ Кингстон-Хилла... у жены Джона Голсуорси, эсквайра, родился сын».

Как следует из капитального труда английского биографа Голсуорси Х. В. Мэррота, будущий писатель в семейной родословной значился как Джон Голсуорси IV. Один из главных героев «Саги о Форсайтах», Сомс Форсайт, решив «посмотреть корни», едет в Девоншир, где когда-то жил его предок «йомен» — «Большой Форсайт». «Большой Форсайт», действительно, существовал, но его звали «Большой Голсуорси». Человек предприимчивый и энергичный, фермер «Большой Голсуорси» (прозванный так потому, что владел самым большим земельным наделом в деревне) решил заняться коммерцией. Его многочисленные дети последовали примеру отца. Внук первого Джона Голсуорси стал юристом и директором нескольких промышленных компаний, среди которых были заокеанские. Он женился только в 45 лет, уже богатым человеком, на мисс Блэнч Бартлет. Вскоре после рождения двух старших детей, Лилиан и Джона, Голсуорси-отец переехал в предместье Лондона. Дом был уютный и вместительный. Кругом — благодать, точь-в-точь — Робин-Хилл, о котором в «Саге» будет прочувствованно сказано: «... жаворонки взлетали... прямо из-под ног, в воздухе порхали бабочки, от густой травы шел нежный запах. Из леса, где, спрятавшись в зарослях, ворковали голуби, тянуло папортником, и теплый ветер нес издали мерный перезвон колоколов...» *

* Д. Голсуорси. Собрание сочинений в шестнадцати томах, т. 1. М., 1965, стр. 98. В дальнейшем, ссылаясь на это издание, автор указывает в скобках том и страницу.

В этом доме прошло несколько детских лет Джона Голсуорси. Ежедневно утром глава семейства отправлялся в Лондон, по делам фирмы, и возвращался домой в пять вечера. Взяв кого-нибудь из детей за руку, он неспешно обходил свои владения, учил детей любить красоту. Таким, добрым и умиленным, Голсуорси запомнил отца на всю жизнь. После его смерти писатель Голсуорси сложил настоящий «пэан» в его честь, ибо не чем иным, как хвалебной песнью, нельзя назвать лирическую новеллу «Портрет». По словам сына, отец был мудрым, справедливым, а главное, «гармоничным». Больше всего он ценил «упорядоченную, размеренную жизнь, полную сердечной теплоты...» Он любил искусство, почитал Моцарта, старых итальянских мастеров, на склоне лет заинтересовался импрессионистами. Он зачитывался Диккенсом и Теккереем, ему нравились романы Тургенева.

С матерью у детей были не столь сердечные отношения. Как вспоминал позднее писатель, у миссис Голсуорси были очень жесткие взгляды на приличия. Писатели, художники и артисты казались ей людьми мало респектабельными. В «Заметках о моей матери» Джон Голсуорси писал: «...мы никогда не были очень близки (за исключением моментов сильного горя, когда усиливались кровные узы и говорил инстинкт). Отсутствие воображения препятствовало установлению духовного родства... Я уверен, что между ней и моим отцом существовало то же непонимание, и спустя несколько лет после свадьбы их брак уже нельзя было назвать счастливым. Она не могла не заставлять окружающих согласовывать свои мнения с ее раз навсегда выверенными и иногда весьма (как нам казалось) узкими представлениями о том, что такое хороший тон... Отцовское влияние на меня было с самого начала превалирующим и определило всю мою дальнейшую жизнь. Я так преданно и глубоко любил его, что не мог уделять матери всей той любви, которая ей должна была принадлежать по праву...»¹

Именно от отца, утверждал потом Голсуорси в письме к критику Эдварду Гарнету, он унаследовал писательский дар, от матери же — «любовь к форме». Но в детстве оба эти качества не очень давали о себе знать. По словам младшей сестры Голсуорси, Мейбл, Джонни производил впечатление самого обыкновенного мальчика.

Он поглощал исторические и приключенческие романы, играл в оловянных солдатиков, сражался в теннис с братом Хьюбертом или с кем-нибудь из часто гостивших кузенов; один из них писал впоследствии, что Джон родился с «серебряной ложкой во рту»².

До девяти лет обучением Джона ведали гувернантки, а затем его отдают в пансион; окончив его, Джонни поступает в Хэрроу и как будто быстро осваивается в этом привилегированном, аристократическом колледже. Он производит самое благоприятное впечатление на декана, который пишет Голсуорси-отцу: «Я очень доволен вашим старшим сыном. Его поведение, характер, настроения, манеры великолепны, и не будь он так слаб в композиции, он мог бы занять в Хэрроу выдающееся место»³.

Во время путешествия по Америке в 1919 году, в одной из публичных лекций, Голсуорси высказал не очень лестное замечание касательно Хэрроу: «В типичном и очень почтенном учебном заведении тот, кому вы сейчас внимаете, провел несколько счастливых, но в смысле полученного образования очень странных лет... Склонность к самостоятельному мышлению, воображение, стремление сопоставить то, что мы узнавали, с жизнью в целом — не поощрялись. Юношей учить очень трудно, потому что их главная забота ничему не учиться. Но нас, я бы сказал, натаскивали, а не учили... нас ограждали от стремления изучать философию, историю, искусство, музыку, а также от передовых влияний общественной жизни или политики. Мы почти все поголовно были реакционерами...»⁴

В 1886 году Джон Голсуорси — студент. Знавшие его в те годы утверждают, что в университете Голсуорси не стремился к высокому призванию. Он читает классиков, но зачитывается великосветскими романами Уайта Мелвилла. Во время летних каникул Джон Голсуорси отправляется на охоту вместе с герцогом Бофором или с герцогом Девонширским. Между прочим он играет в университетских спектаклях. Его друг по Оксфорду Дж. М. Харрис свидетельствует: «Нас сблизил интерес к театру. Мы оба были «превосходны» в «Виндзорских насмешницах»⁵. А в общем, по мнению окружающих, Голсуорси — приятный, всегда «с иголки» одетый молодой человек, который никогда «не совершит ничего замечательного».

Критик Уна Моррисон в очерке, посвященном 100-летию со дня рождения Голсуорси, выражает удивление, как это «из напыщенного, ничем не примечательного юнца»⁶ получился такой чуткий, умный, проникательный писатель. Но, может быть, уже в студенте Голсуорси есть черты, предвещающие развитие его писательской индивидуальности? Интересно взглянуть на страничку из «Альбома признаний», который вел один из кузенов студента Голсуорси. Это вопросы, на которые он, уже студент последнего курса, отвечает так (приводим наиболее характерные):

Достоинство, более всего мною — ценимое	отсутствие эгоизма
Какие красоты в природе нравятся мне больше всего	лучшие шотландские болота, на которых водится дичь
Мой идеал в искусстве	— Тернер
Мой любимый цветок	— гвоздика, только аккуратно связанная в пучок
Самое излюбленное развлечение	— охота на дичь
Местонахождение	— любое, только подальше от Лондона
Писатели	— Теккерей, Диккенс, Уайт Мелвилл
Поэты	— Льюис Каролл
Композиторы	— Бетховен
Музыкальный инструмент	— фортепиано
Герои в реальной жизни	— Баярд, Дамьен
Героини	— наверное, Флоренс Найтингейл, но я знаю о ней только понаслышке
Мое любимое животное	— лошадь. Сеттеры
Качество	— стоицизм
Мое состояние духа в настоящее время	— довольно растерянное
Мой девиз	— не делай сегодня того, что можно сделать завтра.

Джон Голсуорси. 29 дек. 1889 г.

Итак, на первом месте уже Теккерей, потом Диккенс. И разве не характерно, что будущий обличитель собственничества больше всего ценит «отсутствие эгоизма». Примечательно также, что его любимый герой — Баярд⁸. Кто как не граф Пьер Террайль, сохраняя стойкость духа перед лицом недругов, верил в справедливость своих начинаний, не боялся поражений и не мечтал о легких побе-

дах, зная, что борьба будет трудной? Но самое главное, за несколько холодной сдержанностью Джона Голсуорси и его культом *сomme il faut* скрывалось отзывчивое сердце и пробуждавшаяся совесть. Выйдя из университета, Джон снимает квартиру вместе с Харрисом, который впоследствии вспоминал: «Одна характерная черта, которую мы замечали за ним, живя в Лондоне, отличала Джека от всех остальных членов нашего «кружка». Он любил поздно вечером бродить в бедных районах города, прислушиваться к разговорам тамошних жителей, иногда заходил в ночлежки. Возможно, уже в то время он копил житейские впечатления, но и намеком не обнаружил намерения как-то использовать этот материал...»⁹

Ничего не зная о «походах» сына, отец готовил его к деятельности адвоката. Джон не чувствовал особого влечения к юридической карьере, но добросовестно штудировал законы.

Еще студентом Голсуорси влюбился в молоденькую преподавательницу пения Сибил Карр. Голсуорси-отец неодобрительно относится к этому увлечению сына. Его сестры тоже переживают первое чувство. Старшая, Лилиан, натура утонченная, артистичная, встречает в Национальной галерее молодого немца — живописца Георга Саутера. Отец заказал художнику несколько портретов. Начали с Мейбл. К большой тревоге родителей она влюбилась в живописца, но оказалось, сам художник любит не Мейбл, а Лилиан, и та отвечает ему взаимностью. И что уже совсем было непонятно, надежда семьи, образцовый молодой джентльмен, Джон, тоже поддался влиянию Саутера. Он явно завидует человеку, у которого есть цель в жизни — и какая — создавать прекрасное, не то, что его собственное существование, лишенное творческого огня. Но не только Саутер будоражит воображение Джона Голсуорси. У его друга Теда Сондерсона есть сестра Моника, красавица и умница, с которой Джона связывает дружба. Многие подвергают они рассмотрению (а иногда и сомнению) — религиозные, философские, этические вопросы... Однако красота девушки его совсем не трогает, он верен Сибил. Это по-прежнему не нравится отцу, и он задумывает послать сына в длительное путешествие — в Австралию, Новую Зеландию, на тихоокеанские острова. Тед Сондерсон с радостью вызвался сопровождать Голсуорси: по его словам, они мечтали

«завернуть» на Самоа и познакомиться с известным писателем Р. Л. Стивенсоном. Такое путешествие было совсем непохоже на традиционную поездку, которую предпринимал, как правило, каждый окончивший Оксфорд или Кэмбридж. Это — не Швейцария, не Альпы, не города на Рейне, не итальянские картинные галереи. Это — настоящий «большой тур», обещавший знакомство с широким миром, приключения, опасности, и в ноябре 1892 года друзья отплывают на корабле «Оруба» в Австралию.

Из Сиднея маленький пароход доставляет их на острова Фиджи. Из Сувы они решают плыть на Ба-ривер. Здесь, на островке Вити Леву, у дальнего родственника Джона плантации сахарного тростника. Остановка на Вити Леву обещала приключения. Путешественников манило в глубь острова, им хотелось поближе познакомиться с местным населением, но Сондерсон заболел.

«... Я лежал под деревом, — вспоминал он впоследствии, — туземка держала меня за руку и в то же время чем-то оглушительно стучала. Джон подружился с вождем племени и доставил меня в отдельную хижину, где ухаживал за мной любовно и тщательно, что так для него характерно. Вождь зарезал и сварил петуха, но я, конечно, не мог есть. Тогда Джон положил петушью ногу в горшок и сделал бульон. Я словно сейчас вижу, как, вставив монокль в глаз, он с надеждой заглядывает в кипящий горшок... Из-за моей болезни наше путешествие пошло насмарку, но он ни разу не выказал ни малейшего неудовольствия, хотя, наверное, был сильно разочарован задержкой, и — ни малейшей тревоги, хотя и очень беспокоился о моем здоровье. У меня была тяжелая форма дизентерии, и я выжил главным образом благодаря бесконечной заботливости Джека...»¹⁰

Побывав в Новой Зеландии, путешественники вернулись в Австралию. В Аделаиде Голсуорси и Сондерсон поднимаются на борт клипера «Торренс», идущего в Кейптаун. Первым помощником капитана на «Торренсе» был поляк Теодор Юзеф Конрад Коженевский. С семнадцати лет он плавал на французских судах, потом перешел на британский торговый флот. Ко времени его знакомства с молодым джентльменом Джоном Голсуорси Джо-зеф Конрад¹¹ (так он теперь себя называет на английский лад) стал опытным моряком, прекрасно знал несколько языков, в том числе английский, был очень

начитан и уже написал свою первую повесть «Каприз Олмейера».

Незадолго до путешествия Джон Голсуорси успел побывать на свадьбе одного из своих бесчисленных кузенов, майора Артура Голсуорси. Тот женился на очень привлекательной девушке, Аде Купер, великолепной музыкантше и бесприданнице. Это был брак по расчету. Рано осиротевшая Ада была в тягость матери.

Сын поверенного вдовы Купер, Ральф Моттрэм, впоследствии близкий друг Голсуорси и сам писатель, вспоминал, как однажды мать и дочь провели несколько дней под кровлей Моттрэма-старшего. Недавно выпедшая замуж Ада вызвала живейшую симпатию у хозяйки дома.

— Она так явно несчастна, — поделилась миссис Моттрэм своими наблюдениями с мужем.

— Но, дорогая, я сделал все, чтобы это предотвратить...¹²

То, чему не смог помешать Моттрэм-старший, и был брак Ады с майором Голсуорси.

В одном из писем сестрам путешественник Джон Голсуорси просит передать привет «прекрасной кухне Аде». Вернувшись, он знакомится с Адой ближе. И тогда к нему приходит новая, на всю жизнь любовь.

Первое время по возвращении из «большого тура» Джон ведет жизнь, приличествующую молодому состоятельному джентльмену. Он изучает юриспруденцию, устраивает обеды, наносит визиты, охотится, проводит вечера в своем фешенебельном клубе за чтением «Руководства для любителей скачек» Раффа. Но молодому человеку с упрямым подбородком, твердо очерченным ртом, всегда одетому в безупречно сшитые костюмы, приходится нелегко. Аристократическая школа и Оксфорд учили его хорошим манерам, отец — умению вести дело, они прививали ему образ мыслей, по мнению общества, не подлежащий пересмотру, покоящийся на убеждении, что нет ничего прочнее традиции и что традиционная мораль не нуждается в усовершенствовании. Его приучали думать, что «джентльмен должен быть джентльменом», т. е. спортсменом, завсегдаем respectable-клуба, а главное — человеком, умеющим прежде всего любить факты и пренебрегать тем, что не имеет практической ценности. Обладая этими качествами, можешь быть уверен, что общество тебя не оставит. Ты будешь вершить

его судьбы в парламенте или суде, укреплять веру и нравственность в одном из церковных приходов, «строить империю» или защищать ее достоиние в Индии и Африке. Опыт, вынесенный из путешествий в трущобы Лондона, знакомство с «изнанкою жизни», путешествие в заморские страны и, конечно, любовь к Аде настойчиво уводят Голсуорси с этого проторенного пути. Прежние взгляды, суждения, привычки, усвоенные дома, в школе, университете, — все подвергается сомнению. Любовь ускоряет самопознание. Оно началось раньше, но протекало скрыто от окружающих. До поры до времени глубинный процесс духовного созревания был незаметен. Любовь обостряет тягу Джона к красоте, добру, его чувство справедливости. Еще со времени первого знакомства с Саутером его начинает тревожить мысль о будущем. В письмах к Монике (сентябрь 1894 года) он заметил однажды, что «вгрызаться в какую-нибудь специальность для того только, чтобы делать деньги, — мерзкая скука», и далее: «Как бы я хотел обладать талантом, я действительно считаю, что самый приятный способ зарабатывать на жизнь — быть писателем»¹³. Его всегда томило желание, писал он Монике, «проникнуть в суть красоты, быть с ней в контакте, но так получается, что человек на полное единение с красотой неспособен»¹⁴.

Если попытаться определить одной фразой душевное состояние Джона Голсуорси в 1894 году, то вполне достаточно вопроса: «Что делать?» Ответ был подсказан Адой. Однажды она спросила: «А почему вы не пишете? Вы прямо созданы для этого»¹⁵. Джон Голсуорси утверждал впоследствии, что эти слова определили всю его дальнейшую судьбу.

Он начал писать. Ада была первой слушательницей этих самых ранних, еще совсем беспомощных, многословных рассказов, что их окончательно сблизило. В сентябре 1895 года Джон и Ада бросают вызов «приличиям», но пройдет десять лет, прежде чем они смогут пожениться. Любовь долго была омрачена сознанием невозможности «переделать» судьбу. В жизни нет ничего более трагического — скажет потом автор «Саги».

Боязнь огорчить любимого отца семейным скандалом и бракоразводным процессом была, пожалуй, основной причиной того, что они так долго не могли соединиться. Безусловно, к этой боязни примешивалось и нежелание

отгласки. Буржуазное общественное мнение, стоявшее на страже «незыблемых» ханжеских моральных устоев, в ту пору, по свидетельству известного английского писателя Форда Мэдокса Форда¹⁶, играло большую роль для Джона Голсуорси. Решиться на развод означало порвать со своей средой. Но оставить все как есть, каждодневно видеть, как самая дорогая для него женщина страдает от несчастливости замужества, двусмысленного положения, было тоже невыносимо. Однако, еще не будучи женатыми, они не так уж мало бывали вместе. Их видят в театрах, в концертных залах. Они совершают краткие поездки в Европу. И он много и настойчиво пишет. Родители приняли известие о его желании стать писателем с тревогой и неудовольствием, но смирились; в конце концов их Джону не надо было трудиться в поте лица из-за хлеба насущного. Отцу с его тягой к искусству было легче примириться с планами сына. Мать тоже не возражала, но зятю Саутеру, рисовавшему ее портрет, заявила, что она все-таки предпочла бы видеть сына юристом или коммерсантом, нежели знаменитым писателем.

Весной 1897 года Голсуорси заканчивает свое первое произведение и отдает его издателю Фишеру Анвину. Осенью того же года напечатанный на деньги автора сборник рассказов «Под четырьмя ветрами» выходит под псевдонимом Джон Синджон. Много лет спустя Голсуорси в своей «нобелевской» речи назовет сборник «ужасной книжонкой». Став известным писателем, он позаботился скупить нераспроданные к тому времени экземпляры. Узнав, что его друг Ральф Моттрэм хранит этот первый несовершенный опыт, Голсуорси потребовал, чтобы тот сжег его. Почтительный друг послушался. В 1929 году сборник был уже библиографической редкостью.

В основу первых рассказов легли впечатления, вынесенные автором из «большого тура», — интереснее, ярче впечатлений у оксфордца Голсуорси и не было. Но экзотика дальних стран и путешествий была модной темой в середине 90-х годов. Читатель привык читать об экзотической Индии и тихоокеанских островах. Его приучил к колониальной теме Стивенсон, его увлекал в южные широты Конрад, который был уже довольно известным писателем. Конрад, кстати, был прототипом одной из новелл Голсуорси. Еще до выхода книги Конрад писал Ан-

вину: «У меня только что был мой друг Джон Голсуорси, который рассказал, что вы собираетесь опубликовать сборник его рассказов... хитрец и словом не обмолвился, что пишет. Это первоклассный парень, умный, повидавший свет. Я уверен, что попытка будет успешной во всех отношениях. С нетерпением жду...»¹⁷

Выход сборника был отмечен в сорока двух рецензиях, и почти все они были благожелательны. Автора заметили. М-ру Джону Синджону советовали «продолжать».

В новеллах «Идея Дика Денвера» и «Полубоги» Голсуорси касается самой волнующей его в то время темы — несчастного брака и тайной любви.

Действие «Идеи» происходит в Азии. Герой ее, Дик Денвер, вызволяет женщину из-под власти негодяя мужа. Он убивает его на дуэли в экзотической пещере. Вскоре забивший из земли гейзер уничтожает следы кровопролития. Новелла «Полубоги» написана более тонко и более автобиографична. Она рассказывает о влюбленных, которым удалось тайно провести несколько недель на курорте, но вот месяц блаженства подходит к концу: завтра любовники возвращаются в Лондон; «опять в тюрьму — тюрьму — тюрьму. Эта мысль билась в их сердцах с монотонностью погребального звона... Ушел в небытие месяц чудесной, сладкой жизни вдвоем, протекший в саду отдохновения. Завтра означало конец жизни, завтра должен был померкнуть солнечный свет. Завтра она расстанется с лучшей частью самой себя и снова поплетется за торжествующей колесницей насмешливой, всеразрушающей судьбы, завтра она снова вернется в заключение, к постылому спутнику и тщетно, тщетно будет биться о прутья решетки. Для него вернуться — означало отдать себя во власть легиону сомнений, опасений, терзаний, к жизни в осаде, когда на каждом шагу подстерегает опасность, к недремлющей, неизбежно жестокой судьбе, к существованию, полному уныния и голодной тоски»¹⁸.

Молодые люди отправляются на прогулку в горы. Их старый возница пьян. На обратном пути он незаметно засыпает. Никем не сдерживаемые лошади несутся на мост, где проходит железная дорога, возница летит в пропасть, а любовники погибают под колесами курьерского поезда.

Оба рассказа мелодраматичны и сентиментальны, в них почти ничего нет от будущего Голсуорси-реалиста,

ему предстояло пройти еще долгий путь, чтобы оправдать надежды Ады Голсуорси, убежденной, что из него выйдет большой писатель. Может быть, сам Голсуорси и не очень верил тогда в блестящее будущее, но силы воли и упорства у него было достаточно.

Когда отпечатанный тираж «Под четырьмя ветрами» еще лежал на складе, Анвин получил письмо. Джон Синджон сообщал, что выслал ему для прочтения рукопись («около 57 000 слов»). Автор надеялся на благоприятный ответ. Однако м-р Анвин сообщил, что не может пойти на «риск». Завязалась переписка. Объясняя отказ, Анвин сослался на слова рецензента, который, прочитав рукопись, решительно заявил, что роман — типичное произведение «клубмена». Рецензентом был видный критик Эдвард Гарнет¹⁹, обнаруживший и воспитавший не один талант. Многим ему впоследствии был обязан и Голсуорси.

Получив отказ, Джон Синджон обращается к издателю Джеральду Дакворту, и в 1898 году роман «Джослин» выходит в свет. Тема романа — опять терзания запретной любви. Француз Жиль Легар любит англичанку Джослин Ли и буквально разрывается между чувством долга по отношению к больной жене и любовью. Постепенно любовь одерживает верх. Однажды, войдя в комнату жены, он застаёт ее в бессознательном состоянии: она приняла слишком большую дозу снотворного. Жизнь Ирмы в опасности, но Легар покидает спальню и возвращается через час, когда Ирма уже мертва. Джослин, решив, что Ирма покончила самоубийством, уезжает. Впоследствии, случайно узнав истинную причину смерти Ирмы, Джослин едет в Египет, где поселился Легар. Отныне они будут неразлучны.

Роман был принят без энтузиазма. «Сатердей ревью» отметил, что «м-ру Синджону в целом удалось вдохнуть жизнь в избитый материал. Он наблюдателен, обладает пронизательностью, юмором»²⁰, но рецензия заканчивалась довольно обескураживающе: автор «не справился» с сюжетом, а без этого нельзя стать настоящим писателем.

Конрад старается подбодрить Голсуорси. Он находит у романа «массу достоинств», например «поэтичность и умение дать персонажу речевую характеристику», но нечаянно проговаривается: «Книга верна внешней, поверх-

ностной стороне жизни». И тут же, спохватившись, добавляет: «Но это не твое дело — изобретать глубины. Многие явления, в том числе и люди, поверхностны, о „глубине“ не может быть и речи. Поверхностен, например, процветающий представитель современного общества, но он сложен, а это ты как раз и показал. Думаю, что подобными субъектами ты восхищаешься не больше, чем я»²¹.

А что думает сам Голсуорси о своем первом романе, на который он втайне, очевидно, возлагал большие надежды? Спустя много лет Голсуорси признавал: «Это слабый роман, он не был, что называется, „написан“»²², но тогда, в 1898 году, приговор Гарнета его жестоко уязвил.

Английский критик Дадли Баркер утверждает, что «Джослин» — плод совместных усилий Джона и Ады. Длинные рассуждения Джослин, терзаемой сознанием вины, «продиктованы», очевидно, Адой. Вообще же угрызениям совести в «Джослин» посвящены целые страницы. Из них явствует, как нелегко давалась Голсуорси любовь и стремление ее отстоять. Создается впечатление, что он снова и снова решает все ту же задачу и никак не может прийти к удовлетворяющему его чувство чести решению. «За час исступленной, опьяняющей страсти он пожертвовал всем... Ничего не осталось от его чувства собственного достоинства и самоуважения, но это не имело для него никакого значения, он не сожалел ни о чем. Однако в этот единственный час блаженства он пожертвовал счастьем любимой женщины — и своим собственным тоже — он отнял это счастье и швырнул его в грязь. Он отнял ее душевное благополучие, ее гордость, скромность — и все швырнул в грязь»²³.

Может быть, эти описания несколько длинны, но в них ощущается невыдуманная страсть, полная драматизма. В целом, однако, роман был все же неудачен, и Голсуорси испытывал растерянность и горечь. Конрад опять пытается успокоить Голсуорси. Услышав хоть слово одобрения, он спешит сообщить ему об этом. Утешение, однако, пришло из другого источника. Голсуорси открывает для себя Мопассана и Тургенева. Это чтение, по его собственному признанию, дало ему силы продолжать. «Вот человек, — сказал он однажды о Тургеневе, — с которым я хотел бы познакомиться больше, чем с кем бы то ни было другим». Тургеневым тогда зачиты-

вался не он один. Еще в 60—70-е годы писательница Джордж Элиот внимательно следила за развитием русского романа.

Но что же представляло собой общество, его политическая и литературная жизнь, к которой приобщался Джон Синджон?

Уже с 60-х годов в Англии назревали важные события. Борьба между буржуазией и рабочим классом после полосы глубокого застоя, длившегося с 1848 года — года поражения чартизма, опять дала себя чувствовать. Осенью 1866 года обострилась борьба за избирательную реформу. Премьер-министру Дизраэли пришлось уступить и провести билль о реформе, хотя прежде всякие попытки расширить избирательное право он приписывал «зловредному» влиянию «доктрины» Тома Пейна.

В конце 60-х годов кораблестроение из Лондона переместилось на реки Тайн и Клайд. Лондонский Ист-Энд наводнили тысячи неквалифицированных портовых рабочих, что вызвало в городе безработицу и способствовало постепенному нарастанию глухого недовольства масс. В 1875, 1880 и 1884 годах разражаются жестокие промышленные кризисы. Активизируются и левеют тредюнионы. Лондонский союз профсоюзов издает газету «Рабочее знамя», для которой Энгельс пишет передовицы. В 1884 году в Англии создается первая социал-демократическая федерация во главе с Г. Гайндманом²⁴. В нее входят рабочий-революционер Том Манн, поэт и социалист-утопист Уильям Моррис²⁵, дочь Маркса Элеонора. После сделки Гайндмана с тори У. Моррис вышел из федерации и организовал социалистическую лигу. В противовес лиге образуется в том же 1884 году фабианское общество, проповедовавшее «улучшенный», реформистский «социализм».

Осенью 1887 года приходит в движение Ист-Энд. 13 ноября полиция дубинками разгоняет демонстрацию рабочих, но спустя год работницы спичечной фабрики выигрывают забастовку. Опоры стабильного, беспечального буржуазного существования зашатались. В конце 90-х годов приходит конец и британской промышленной монополии. Ее начинают вытеснять с мирового рынка Германия и США. Англия пытается укрепить свою колониальную монополию. Она владеет огромными «отсталыми территориями» на всех континентах и стре-

мится удержать их любой ценой. В Индии, Китае, Африке, Южной Америке делаются огромные капиталовложения. В Англии образуются сталелитейный и кораблестроительный тресты. Банки начинают контролировать всю финансовую жизнь страны. Типичный капиталист — это акционер, получающий дивиденды. Англия вступает в эпоху империализма.

Литература конца «мирного» развития капитализма повсюду в Европе также являет зрелище борьбы противоречивых направлений, стилей, тенденций. Кризис викторианской эры в Англии, гибель прежнего устоявшегося быта многообразно отозвались в литературе. Этот кризис наложил своеобразную печать на английский реализм, традиция которого не прерывалась и в эти годы. Кризис вызвал к жизни и «эстетическое движение», обусловил развитие натурализма и «киплингианской», империалистической литературы «сильной руки», и «колониального», экзотического романа «дальних стран». В одно и то же время пишут замечательный реалист, «поздний викторианец» Томас Гарди, сатирик-бытописатель Сэмюел Батлер, глава «эстетического движения» Оскар Уайльд, мастер авантюрного романа Р. Л. Стивенсон. Несколько позднее входит в литературу натуралист Джордж Гиссинг, «ибсенианец» Бернард Шоу, фантаст Герберт Уэллс, поклонник Флобера Форд Мэддокс Форд, прославившийся своими критическими эссе о прерафаэлитам.

Еще в 1848 году, когда Диккенс только что опубликовал «Домби и сына», а Теккерей — «Ярмарку тщеславия», сформировалась группа живописцев, скульпторов и поэтов, духовным отцом которых был критик Джон Рескин²⁶. Он утверждал, что промышленный век отнял у человека истинное искусство и что подлинное творчество, настоящая красота существовали в эпоху, предшествовавшую Рафаэлю. Участников группы стали называть «прерафаэлитам», после того как в 1851 году Рескин опубликовал свой трактат «Братство прерафаэлитов». В теории Рескина содержалась эстетическая критика капитализма. А в 70-е годы Рескин (по иронии судьбы ставший миллионером) — уже убежденный социалист. Он проповедует создание антикапиталистического «государства красоты», в котором человек должен быть гармоничной, чуткой к прекрасному личностью.

Английский историк-марксист А.-Л. Мортон пишет,

что Рескин отличался «болезненной совестливостью»²⁷. Все свое состояние и силы он отдавал тем, кто был, по его словам, жертвой социального обмана. Современник Парижской Коммуны, он одним из первых провозгласил закономерность социального возмездия за «социальный обман». Рескин предсказывал конечное торжество пролетарской революции, или, как образно выражал он свою мысль, дела «рабочего и керосинницы»²⁸.

В «братство прерафаэлитов» входили люди самых разных пристрастий, например поэт и гравер Данте Габриэль Россетти, поклонник «чистого искусства», и Уильям Моррис, который в 30-х годах стал социалистом. Россетти провозглашал величайшей ценностью «артистический темперамент» художника и необходимость «сращения» поэзии с живописью, а У. Моррис основывал предприятия, где кустари изготовляли настоящие шедевры. Они должны были убедить в превосходстве ремесленного производства над капиталистическим. Россетти создает поэму о «Блаженной деве», о новой Беатриче, которая у «золотых перил» небесного свода вспоминает об утраченном возлюбленном, а Моррис пишет подражание «Кентерберийским рассказам» Чосера²⁹ «Земной рай» (1870) — сборник стихотворных новелл о прекрасной обетованной стране. В жанре утопии создано и самое крупное произведение Морриса — «Вести ниоткуда» (1891) — роман о чудесном социалистическом обществе будущего, где все живут своим трудом и каждый человек — художник. Литературный жанр утопии имеет в Англии почтенную давность. Еще на заре буржуазных отношений «человек на все времена» сэр Томас Мор³⁰ и философ Фрэнсис Бэкон мечтали о новом общественном устройстве, основанном на справедливости. У Бэкона, автора «Новой Атлантиды», воплощение этой мечты — светлый «Дом Соломона», свободный от церковной и светской власти храм науки и искусств, где мудрые и добродетельные вкушают радость возвышенных бесед, у Мора — дивная страна «Утопия», где царит довольство, равное распределение земных благ и взаимное уважение, у поэта XVIII века Уильяма Блейка — лучезарный город всеобщего братства «Новый Иерусалим».

Утопия — типичный жанр «границ» времен. Утопии Мора, Кампанеллы, Бэкона возникают тогда, когда рушатся устои феодализма и рождается новый властелин

мира — буржуазия. Утопия Морриса предвещает эпоху крушения буржуазной формации. Отступая перед натиском поднимающихся новых социальных сил, старое общество пытается опорочить идеи социализма и самого общественного прогресса. Так в нашем столетии возникает реакционная утопия, или антиутопия. По образному выражению Мортонса, если утопия — «мост через реку», то реакционная утопия — «мост, ведущий назад».

В 90-е годы в Англии идеи утопизма «носились в воздухе», и дань им отдал не только Моррис, но и Уэллс, опубликовавший в это время свои первые научно-фантастические романы, и молодой драматург Шоу, и эстет Уайльд, а несколько позднее — Голсуорси.

Критический реализм 70—80-х годов в Англии испытывает постоянный натиск натурализма. Пришедший из Франции и Германии вместе с позитивистской философией, он оказал заметное влияние уже на творчество Джордж Элиот. Сама она считала себя ученицей Диккенса и Теккерея. И действительно, в ее романах «Адам Бид» и «Сайлас Марнер», «Мельница на Флоссе» и «Миддлмарч» есть и критика буржуазных отношений, и развенчание правящих верхов, и осуждение мещанского лицемерия и ханжеских предрассудков. Вместе с тем Элиот ставит себе в заслугу преодоление «романтической» приподнятости Диккенса. Твердо защищая позиции правдивого изображения действительности, она вводит в английский роман элемент объективизма. Дотошность, с которой она исследует влияние среды на человека, идет иногда в ущерб индивидуализации характера. В ее лучшем романе 70-х годов «Миддлмарч» общество часто предстает перед читателем как статичная, неизменная величина, а конкретные социальные условия, формирующие жизнь человеческую, иной раз являются в облики исполненной сарказма «богини судьбы», в чьих руках находится жребий «всех нас». «Богиня» лепит судьбу человека как хочет, но он сам не властен повлиять на нее.

Некоторая метафизичность мировоззрения свойственна и Т. Гарди. Его «уэссекские романы» создавали трагическую картину обнищания деревни и разорения фермерства. Вину за упадок сельской Англии Гарди вполне закономерно возлагал на буржуазную «цивилизацию». В частных судьбах своих героев он сумел уловить общие закономерности «судьбы» «маленького» человека в Анг-

лии второй половины XIX века. Он не ограничивался скрупулезным анализом поведения людей и их ощущений в той или иной житейской ситуации. Романы Т. Гарди, несмотря подчас на невероятное скопление роковых случайностей, потрясают своей верностью жизненной правде. Мы понимаем, почему они проникнуты ощущением катастрофичности жизни и обреченности человека: такое настроение порождается самим капиталистическим обществом.

Метафизика начинается там, где вполне познаваемые социальные причины писатель возводит в ранг непостижимой и неуправляемой «мировой» воли. Она неистовствует в людях как разрушительная страсть, лишает их разума и губит. Эта жестокая «воля» сродни ироничной «богине» Элиот. Обе они — характерные элементы философии «конца века», когда противоречия антагонистического общества принимают особенно бесчеловечную форму, но подчас кажутся таинственными и недоступными разуму, бессмысленными и алогичными.

В 80-е годы влияние натурализма особенно ощутимо. Появляются свои, английские, «золаисты» и «гонкуровцы». По роману Д. Гиссинга, горячего приверженца Д. Элиот, «На новой Граб-стрит»³¹ (1891) можно составить некоторое представление о литературной борьбе того времени. В десятой главе книги персонажи обсуждают, каким должен быть современный роман. Они предпочитают Джордж Элиот Диккенсу и, сравнивая его произведения с романами Золя, отдают предпочтение французскому писателю. Диккенс для них недостаточно «серьезен», ему мешают «юмор» и «мелодраматичность». Герои Гиссинга, как и их творец, восхищаются «бесстрастным» стилем Золя.

Воинствующую позицию по отношению к натурализму заняло «эстетическое движение». Его глава Оскар Уайльд именно в противовес теории «факта», провозглашенной Золя в его труде «Экспериментальный роман», критерием истины утверждает «абсолютную» истинность искусства, которому до «фактов» нет «никакого дела».

«Эстеты», выступившие в начале 80-х годов, отвергают не только натурализм, но и наследие «викторианцев»-реалистов. Они заявляют также о своей несогласии с прерафаэлитами, хотя один из «братьев», Уильям Патер, проповедовавший поклонение форме, красоте «мимо-

летности», удачно схваченной художником, и суверенность искусства по отношению к этике, превосхищает идеи Уайльда. Вождь «эстетов» уже прямо заявляет, что основа эстетики Рескина — этика, для эстетов же «масштаб искусства» не совпадает с «масштабом морали», и что нет истины, кроме искусства. Так, умирающая культура порождает самоотречение, отвергает разумность, доброносность и правдивость — «категорический императив» всякого настоящего искусства. Уайльд был знаменосцем консервативного эстетизма и декаданса в английской литературе, но не следует забывать о его непреходящей ненависти к лишенной красоты сущности капитализма. Он не был слеп и к его общественно-экономическим порокам, свидетельство тому трактат «Душа человека при социализме» — своеобразная вариация на тему утопических идей, где Уайльд отвергает частную собственность как источник эксплуатации и бедности. Этот трактат увидел свет в 1891 году, когда честные писатели не могли закрывать глаза на «глубокую пропасть между капиталистами и рабочими, пропасть не только в размере доходов, но и в образе жизни, культуры, психологии...»³² Этот факт, по его собственным словам, взял за исходную точку для своего романа «Машина времени» (1895) Герберт Уэллс. Те же контрасты привлекали внимание и фэбианца Б. Шоу.

В том же 1891 году, когда выходит трактат Уайльда, Независимая театральная группа Джекоба Грейна поставила «Привидения» Ибсена. Социальный театр Ибсена нанес смертельный удар романтической мелодраме и «хорошо сделанной» салонной пьесе, утвердившимся в 70—80-х годах на английской сцене. Под знаком «ибсенизма» рождается новая английская драматургия. В 1892 году Группа сыграла первую пьесу Шоу «Домá вдовца». В ней сатирически высмеян владелец доходных домов в трущобах Сарториус, чье благосостояние — прямой результат нищеты и бесправия низов. Нет никаких сведений о том, видел ли пьесу Джон Синджон, знал ли о ней, прочел ли в 1896 году сборник «Неприятные пьесы» Шоу, куда вошли все его первые драмы. Но это не исключено. Голсуорси всегда любил театр, а интерес к трущобам тоже возник у него довольно рано.

В «Предисловии, главным образом, о самом себе», которым Шоу сопроводил свой первый сборник, драматург

утверждает: «Только общественное мнение, общественная деятельность всех граждан и общественное богатство, состоящее из вносимых ими налогов, поможет нам заменить труппы Сарториуса хорошими жилыми домами»³³. Знаменательные слова, и о них еще пойдет речь дальше.

Ни декадентство, ни натурализм не заняли в английской литературе 80—90-х годов главенствующего положения. Слишком сильны были реалистические и социально-критические традиции «блестящей школы» Диккенса и та этическая традиция в литературе, идущая еще от просветителей, влияния которой не избежал даже эстет Уайльд (доказательство тому его прекрасные сказки с их стихией альтруизма и самоотверженности). Натурализм слишком был занят тусклой обыденностью «фактов», чересчур большое значение придавал биологическим и сексуальным мотивам поведения в ущерб истинным «человеческим ценностям» и интеллектуальности. Именно этих качеств, по мнению американского писателя Генри Джеймса, переселившегося в Англию, не хватало реализму Д. Элиот. Ей Джеймс противопоставлял Тургенева, который, по его словам, как раз и обладал даром «человечного реализма».

Именно в силу тяги к гуманному и этическому направлению английский реалистический роман конца XIX века испытывает влияние русской литературы. Перевод «Крейцеровой сонаты» обострил внимание английских писателей к проблеме супружеских отношений в семье.

Английские критики утверждают, что тургеневское влияние ощущается в романе Конрада «Под взглядом Запада», но особенно чувствуется оно во втором романе Джона Синджона «Вилла Рубейн» (1900).

Конфликтом, расстановкой и характеристикой действующих лиц роман напоминает «Накануне» и «Отцы и дети». В центре романа — девушка из состоятельной семьи, у нее артистические наклонности, ей душно в обособленном мире, она хочет вырваться из него в «прекрасный мир борьбы, самопожертвования, верности»; и молодой анархист (его можно назвать и «нигилистом»), художник, который «взрывает» если не государство, то покой и душевное равновесие почтенного буржуазного семейства.

Нельзя отрицать, конечно, что роман «Вилла Рубейн» был навеян и романтическими событиями в семье самого Голсуорси: «Вилла Рубейн» была посвящена Лилиан Саутер.

... Молодой художник Алоиз Гарц влюбляется в англичанку Кристиан Деворелл, которая с отчимом, дядей и сестрой живет на вилле Рубейн в тирольских Альпах. Узнав о любви Гарца, анархиста, разыскиваемого австрийской полицией, отчим Кристиан, Пауль фон Моравиц, доносит на молодого художника, а дядя, бывший чаеоторговец, старый и больной Николас Треффри, устраивает Гарцу побег в Италию. Он сам довозит его до итальянской границы, но гонка, длящаяся всю ночь, кончается роковым образом: спустя некоторое время Треффри умирает.

В романе много из пережитого самим Голсуорси. Кажется, это он в облике молодого врача Дони мучительно завидует художнику Гарцу: обладать талантом, жить для искусства, красоты — завиднее удела нет. В образе Треффри эскизно даны некоторые черточки старика Голсуорси. Треффри — глубоко преданный любимой племяннице старый джентльмен с непоколебимыми принципами, трезвомыслящий, богатый, знающий цену деньгам. Он, правда, не поклонник красоты и судит о живописи только с точки зрения ее материальной ценности, но он способен на самопожертвование. В романе есть намек и на влюбленность младшей сестры в жениха старшей, как это было в отношениях Лилиан—Саутер—Мейбл. Эгоцентричный Гарц напоминает темпераментного и своеобразного Саутера, а Кристиан, порывистая, упрямая, склонная к философствованию, сама неплохая художница, несомненно, наделена чертами Лилиан. Есть в романе, так сказать, и прототипы героев будущего, зрелого Голсуорси. Совладелец фирмы «Форсайт и Треффри» «расшифруется» потом в «Саге» как старый Джолион, а Пауль фон Моравиц, отчим Кристиан, нагловатый бонвиван, — явный прообраз Монтегю Дарти. Голсуорси пронизательно уловил в фон Моравице характерное смешение эгоцентризма, сентиментальности и подлости, прибегающей к услугам властей для сведения счетов со своими политическими и иными противниками. Пауль словно предвосхищает целую галерею немецких фашиствующих филистеров XX века, с которыми читатель позна-

комится в произведениях Фейхтвангера, Томаса и Генриха Маннов.

О чем бы ни писал Голсуорси в это время, он неминуемо возвращается к проблеме брака. Любовь к Аде, горечь сознания, что соединиться с ней пока невозможно, вызывает с его стороны гневный выпад каждый раз, как он сталкивается с лицемерным и жестоким отношением общества к «этим женщинам», то есть к тем, кто во имя любви поправил священные узы супружества. Не обходит он эту тему и в «Вилле Рубейн». Герр Пауль, конечно, стоит на страже «приличий». «Жена есть жена», приводит он самый, по его мнению, убедительный аргумент для инакомыслящих. Им в данном случае является старый холостяк Треффри.

«Вилла Рубейн» — первый роман, где Голсуорси проблеме супружеских отношений, уже ставшую для него постоянной, пытается рассматривать под углом «социальным». Психологически обосновывая действия своих персонажей, он мотивирует психологию общественным положением. Так, «добряк» герр Пауль, в своей житейской философии исходящий из «само собой разумеющегося» правила: «сильный» должен «топтать слабого», — утверждает, что муж имеет такое же право собственности на жену, как, скажем, на недвижимое имущество.

Впервые Голсуорси касается в «Вилле Рубейн» и одной из кардинальнейших тем всего своего творчества — противопоставления «красоты» и «собственности». Разговоры Кристиан и Гарца об «истине» и «красоте» (напоминающие дебаты, которые Джон Голсуорси вел когда-то с Моникой Сондерсон) непосредственно подводят читателя к восприятию конфликта Треффри—Гарц, воплощающих, по мысли автора, собственность и ее «контрагента» — искусство.

Устами Гарца он формулирует закон их извечной вражды: «Будь я самым замечательным художником в мире, — говорит Алоиз Гарц, — боюсь, что он (Треффри. — *М. Т.*) не дал бы за меня и ломаного гроша; но если бы я мог показать ему пачку чеков, полученную за мои картины, пусть даже самые плохие, он проникся бы ко мне уважением...» (5, 42).

Конфликт Гарц—Треффри Голсуорси в какой-то степени переводит на «классовую» основу. Их разделяет не только враждебность «красоты» и «денег», но и социаль-

ное происхождение. В сыне крестьянина Гарце чувствуется классовая неприязнь к буржуа Треффри. Он жалуется, что настоящему художнику неизменно приходится «бедствовать, голодать, мерзнуть, молить судьбу о милости», потому что в мире, где все принадлежит слепым к красоте буржуа, «счастливые случайности не для бедняков» (5, 57). Однако этот вывод не более как констатация факта. Он вовсе не свидетельствует о желании Гарца бороться, изменить существующий порядок вещей. Гарц уже отказался от анархических идей своей юности: «насилием положения не исправишь», утверждает он, подводя итог своим размышлениям о противоречиях между бедными и богатыми, между красотой и собственностью.

В «Вилле Рубейн» ощутимо меняется трактовка любви. В «Джослин» Голсуорси, совсем в духе *fin de siècle* (традиция идет от Россетти и укореняется у «эстетов»), изображает страсть как дурман, злое наваждение. Из-за любви к Джослин Легар обрекает на смерть Ирму. В «Вилле Рубейн» утверждение любви пронизывает тему «отцов и детей», оно символически связано с гибелью прежнего мира в лице Треффри. Страстно любящая Кристиан решает бежать из дома умирающего дяди, зная, что побег его убьет. Она отбрасывает мысль о бегстве, но только для того, чтобы объявить умирающему Треффри о своем непреклонном решении стать женою Гарца. «Почему начало новой жизни должно означать конец прежней, новая любовь — смерть прежней. Не понимаю...» (5, 110), — сетует Кристиан. В конце концов она приходит к убеждению, что роковой конфликт «нового» и «прежнего» — закономерность жизни, в этом ее «парадоксальность», которую нужно «мужественно» принять. Тут слышится голос самого автора. А что такое мужество в понимании теперешнего Голсуорси?

«Мужаться» — это, как говорит тринадцатилетняя сестра Кристиан Грета, «не плакать и не жаловаться, отказываясь от счастья» (5, 126). Человек может противопоставить ударам судьбы или «парадоксальности», «ироничности» жизни только мужество. Это качество давно привлекает симпатии Голсуорси («Альбом признаний»), но понятие мужества обогащается с течением времени, оно — непреложное условие его собственного отношения к жизни. Человеку нужно очень много муже-

ства, потому что, как говорит Треффри, «когда доходит до самого серьезного, приходится оставаться одному» (5, 132).

Проблема мужества, как известно, интересовала не одного Джона Голсуорси. Были у него предшественники и в английской литературе, например Шарлотта Бронте и Джордж Элиот. И жизнь, и творчество Бронте — редкий пример мужества, с которым она отстаивала свои взгляды. Герои ее романов с тем же упорством борются за счастье и возможность идти своим путем. Мужество Элиот уже несколько иного качества. Человек должен быть «стойком», чтобы твердо переносить капризы «богини судьбы». Особенно остро и трагично перед современным человеком проблему мужества поставит надвигающийся XX век. Наметившись в романах раннего Голсуорси, эта тема навсегда останется в его творчестве. Таково знамение времени. В другой стране, в условиях иного, и социального, и житейского, опыта ее будут решать Джек Лондон и младший современник Голсуорси Хемингуэй, писатель, чей мир — психологический, идейно-этический, как и художественная система, очень несхож с духовным миром и эстетикой Голсуорси.

«Вилла Рубейн» написана более уверенной рукой, чем «Джослин», но не все характеры удались писателю. Довольно неубедителен явно «запрограммированный» Гарц, воплощение «артистического темперамента» (который так превозносили в свое время прерафаэлиты). И все же, как отмечал автор, это произведение, действительно, «более искренно, в нем больше воздуха, оно стройнее в композиционном отношении»³⁴, чем предыдущее. На протяжении нескольких лет Голсуорси возвращался к «Вилле Рубейн», дважды частично переделывал роман для переиздания, которое Дакворт предпринял в 1907 году.

Г. Уэллс и Форд Мэдокс Форд нашли возможным сказать автору несколько добрых слов по выходе «Виллы Рубейн».

Уэллс писал: «Дорогой Голсуорси, с вашей стороны было очень любезно прислать мне книгу, которую я прочел с живым интересом и удовольствием. Мне кажется, она свидетельствует об умении произвести желаемый эффект и что характеры (особенно стариков) хорошо задуманы и прорисованы». Однако Уэллс насмешливо отозвался о Гарце: «Видите ли, я законченный скептик

и не верю ни в бога, ни в короля, ни в национальность, а также в «артистический темперамент». Никогда не встречал такого, очевидно, потому, что не обладаю необходимым чутьем и симпатией для распознавания подобного феномена»³⁵.

Форд Мэдокс Форд (тогда еще Хьюфер) похвалил Голсуорси и сделал несколько критических замечаний: «Когда читаешь книгу, всегда хочешь понять, что за человек писатель. В данном случае с ним все в порядке, голос у него правильный, у него есть что сказать, достойное внимания; у него есть философия, и он может донести ее до нас... Но главное, вы имеете право писать, и я, завистливый член того же цеха, не могу сделать вам лучшего или более искреннего комплимента»³⁶.

Но Форд советует Голсуорси «держаться в отдалении» от своих героев и приводит в пример Тургенева, который, по его словам, «обладал очень значительным запасом симпатии к человеку, однако, вкладывая ее в своих Базаровых, свою молодежь и стариков, своих девушек и зрелых женщин, он все время чувствовал себя творцом, находящимся над ними в неизмеримой высоте, и иногда он не может этого скрыть»³⁷.

Форду нельзя отказать в проникательности: он уловил в романе раннего Голсуорси то, что ему будет свойственно всю жизнь, — невозможность до конца отделить собственную личность от личности персонажа, внушающего ему симпатию, склонность поддаваться этой симпатии и закрывать глаза на «недостатки», неумение быть с этим героем строгим, беспристрастным — одним словом, писателем флоберовского типа. Но складывающейся эстетике Голсуорси была чужда подобного рода отстраненность.

«Вилла Рубейн» была рубежом. Голсуорси поверил в себя. Теперь он знал, что будет писателем и писателем незаурядным. О том же несколько позднее писал его сестре Мейбл и Конрад; творчество молодого писателя было замечательным свидетельством того, чего можно достичь, упорно стремясь к намеченной цели и обладая выдающимся талантом. Все теперь зависит от самого Джона, утверждал Конрад, насколько он сумеет овладеть своим талантом и развить его»³⁸.

Следующее произведение Голсуорси (сборник, состоящий из четырех новелл), «Человек из Девона» (1901),

последнее, которое он выпускает под псевдонимом. В художественном отношении эти новеллы не так уж превосходят первые рассказы Джона Синджона, и все же второй сборник был не случайно включен знаменитым писателем Голсуорси в канонический «корпус» его сочинений. Здесь «прорастают» его ведущие темы, здесь он бросает вызов традиционной морали, противопоставляя узкой, почти фанатической приверженности к догме «человека из Девона», старика Джона Форда, непокорное вольнолюбие «пирата» Закери Пирса, который «сам себе хозяин». Здесь вступают в конфликт бездуховность косного, «первобытного», собственнического уклада и романтическое стремление к красоте и свободе внучки Форда, Пейшнс.

Критики отмечали «бретгартовские» интонации новеллы, противопоставляя фермеру Форду, накрепко привязанному к земле, искателя приключений Пирса. По словам писателя, это «Дрейк, опутанный сетями бюрократизма, электрических проводов и всех прочих достойных изобретений нашей цивилизации» (11, 50). Иронию, заложенную в этих словах, не стоит, конечно, преувеличивать. Пирс все-таки весьма современный «Дрейк», который собирается осуществлять в маленьком африканском государстве все ту же «миссию» белых буржуазных «цивилизаторов». Сборник уязвим в художественном отношении: автор порой нагнетает мелодраматический эффект, ему иногда изменяет вкус (сцена смерти Пейшнс).

Новелла «Спасение Суизина Форсайта» выигрывает при сравнении с первой. Уже вторично упоминает Голсуорси в своем произведении имя Форсайт. Старый холостяк Суизин, который в дальнейшем станет одним из колоритнейших образов «Саги о Форсайтах», умирая, вспоминает о романтическом приключении далекой юности, когда он чуть не женился на венгерской девушке Розе. Тогда Суизин совершал «тур» по Европе вместе со своим близнецом Джеймсом, и, казалось, «островное чванство» надежно защищало молодого буржуа от чрезмерных проявлений участия к другим людям, тем более от любовного увлечения. Неожиданно для него самого Суизин оказывается чуть ли не причастным к революционному антиавстрийскому движению и страстно влюбленным в девушку, которая ест мясо, обходясь без вилки и ножа, и сама отдается Суизину. Но красота и прелесть

девушки, ее незащищенность, страсть Суизина и вдруг вспыхнувшее в нем чувство рыцарства так сильны, что он чуть не забыл о «приличиях» и о том, как подобает вести себя респектабельному и осмотрительному буржуа. Все-таки привычки, воспитание и снобистское представление о собственном превосходстве взяли верх над любовью, и Суизин тайком покидает Розу. Теперь, умирающий, он понимает, что в его жизни не было ничего возвышеннее и прекраснее этого недолгого увлечения.

Голсуорси находит точные слова и краски и создает довольно характерный образ буржуа, человека, в котором человеческое оттеснено на задний план сугубо практическим отношением к людям и жизни. Не все хорошо в новелле. Очень мелодраматична ее концовка: «последний пузырек в бокале шампанского» (который держит в руках умирающий Суизин), оторвавшись от доньшка, поднимается на поверхность и лопается — как раз в момент смерти Суизина. Едва пригубленный бокал должен, очевидно, символизировать неисполнившуюся любовь героя рассказа.

Довольно отчетливо вырисовывается в новеллах образ «рассказчика», очень сдержанного молодого джентльмена, не склонного поощрять экстравагантные поступки других. Его сердит, например, что «рыцарь» Роже Брюн (новелла «Рыцарь») доводит «свое донкихотство до неприятных размеров» и вызывает на дуэль случайного встречного, нелестно отозвавшегося об «этих» женщинах. Бесспорно ироническое отношение самого Голсуорси к рассказчику. Моральное превосходство автор признает за донкихотами. Роже Брюна Голсуорси наделяет склонностью к грустным размышлениям о жестокости, а точнее, «ироничности» жизни, в которой «мы добиваемся... чего-то всегда за счет другого, теряющего столько же, сколько мы обрели» (11, 109—110).

Голсуорси и в новеллах напоминает читателю о своей позиции в одном из самых важных для него вопросов жизни. Благородный Роже Брюн, которого покинула любимая женщина, стоит на том, что «мужчина не должен ничего вымалывать у женщины, ни принуждать ее ни к чему» (11, 116).

Но, пожалуй, самая интересная новелла сборника — «Молчание». Она позволяет нам увидеть несколько другого Голсуорси. Перед нами конфликт иного харак-

тера — не этический, не правовой, а социальный. Впервые писатель дает остро почувствовать читателю, что они живут в мире антагонистическом, враждебном человеку. Инженер Пиппин, обеспечивающий членам правления угольной компании солидные дивиденды, вступает с ней в единоборство. Пусть абсурден его протест, его отказ подчиниться «контролю» с ее стороны — всего-то-навсего он не хочет аккуратно вести отчетность, — в этом его нежелании Голсуорси усматривает нечто большее, чем упрямство или эксцентричность одинокого, несчастного человека. В стремлении Пиппина отстоять хоть малую свободу действий, в нежелании жить по указке писатель видит проявление свободолюбия, присущего человеку изначально, «от природы». Компания — символ индустриальной цивилизации — выступает в новелле как нечто враждебное природе и человеку в самом прямом смысле слова: угольные шахты, заставляющие джунгли отступить, становятся могилой нескольких десятков рабочих. Кончает самоубийством и Пиппин, предпочитая смерть подконтрольной жизни: составив требуемый от него отчет, он пускает себе пулю в лоб. Голсуорси удалось передать трагизм непосильного единоборства отчаявшегося человека с могущественной компанией, единоборства, которое автор рисует в символической картине-образе: «маленький человек» замахивается мечом на «замок великана».

Тот, кто противостоит Пиппину, бездушный секретарь компании Хэмминг — олицетворение агрессивности и враждебности фирмы, которая присутствует в рассказе как неумолимая роковая сила, «великан», «молох», пожирающий жизни людей. Эта агрессивность великолепно передана Голсуорси одной-единственной метафорой: изображая членов правления, он говорит о них как о людях «здравомыслящих, ну и, конечно, гуманных, сидящих за своими чернильницами, похожими на оружейные башни» (1, 138).

В рассказе уже во плоти представлен старый член правления Джолион Форсайт, весьма не одобряющий ограниченного и бессердечного Хэмминга...

Конрад в письме к Голсуорси сообщает, что прочитал книгу «два раза подряд». По его мнению, «Молчание» нагляднее, чем другие новеллы сборника, обнаруживает сильные и слабые стороны писательской манеры Гол-

суорси: «... вряд ли в новелле найдется хоть слово, которое мне хотелось бы изменить; там есть такие места, за которые я охотно отдал бы фунт собственного мяса, лишь бы написать их. Честное слово, есть. Но твой горный инженер неубедителен, потому что он слишком совершенен в своих несовершенствах. Твоему творчеству недостает скептического отношения к окружающему. А скепсис — главный двигатель умственной деятельности и жизни вообще, орудие правды, скепсис — путь всякого искусства, путь для разрешения всех трудностей, путь исцеления. В книге тебе должна быть дорога ее идея, нужно хранить скрупулезную верность своей концепции жизни. Это — дело чести каждого писателя, в этом его достоинство, а вовсе не в сохранении лояльности своим героям»³⁹.

Итак, Конрад, как и Форд, — против чрезмерной симпатии автора к своим героям, но если Форд требует сдержанности, то Конрад говорит о необходимости развить в себе ту способность судить критически, которая не подвластна никакому влечению сердца, никаким заблуждениям ума.

Наставив друга, Конрад чистосердечно и радостно поздравляет его с успехом: «Тот факт, что человек, написавший «Под четырьмя ветрами», создал «Человека из Девона», является для меня источником бесконечной гордости. Он свидетельствует о моем умении предвидеть, распознавать, способности судить и укрепляет мою любовь к тебе, человеку, в которого я верил и верю»⁴⁰.

Новый сборник был замечен критикой и оценен ею довольно высоко. Журналу «Аутлук» творческая манера м-ра Синджона напомнила «м-ра Теккерей», а «Грэфик» утверждал, что Джон Синджон — подающий надежды ученик Генри Джеймса⁴¹.

Теперь м-р Синджон мог уступить место писателю Джону Голсуорси. Широкая известность пришла с новым романом, который назывался недвусмысленно и беспощадно — «Остров фарисеев».

Из всех книг, написанных к тому времени Голсуорси, это была самая автобиографическая. Непосредственным толчком к ее созданию была встреча с молодым бродягой Клермоном, человеком без определенных занятий и с саркастическим умом. В романе он назван Ферраном. Этот вариант, где рассказчиком выступал сам герой, был за-

бракован Гарнетом. Автор, по собственному признанию, «отчаянно борясь с ленью и самолюбием, решил начать сначала»⁴², сделав основным героем состоятельного молодого джентльмена. Этот второй вариант был тоже два раза переписан, пока наконец Гарнет не был удовлетворен. В 1904 году роман был издан знаменитой фирмой Хайнемана.

«То был для меня период брожения и перемен, — писал впоследствии Голсуорси. — Я медленно пробуждался, осознавая истинное положение социальной жизни страны, постигая ее национальный характер. Вино бунтовало слишком яростно, чтобы его можно было спокойно разлить по бутылкам, и, в конечном счете, эта книга стала вступлением ко всем последующим, изображавшим — до некоторой степени сатирически — различные аспекты жизни английского общества. . .»⁴³

«До некоторой степени» — сказано слишком мягко. «Остров фарисеев» — яростная книга, «книга гнева». В ней сказалась и личная обида на общество с его утешительной лицемерной моралью, но также горечь и негодование гражданские. Может быть, Голсуорси еще не хватает искусства анализа, может быть, он еще не вполне умеет увязывать «следствия» и «причины», но «Остров фарисеев» — настоящая книга, а автор ее — уже настоящий «серьезный» писатель, которому не только удалось подметить в современности ее характерные черты, но и коснуться тем, не потерявших значения и сегодня.

Как и прежде, Голсуорси обращается к изображению любви «незаконной», запретной. Но этот обязательный мотив уже звучит где-то на «периферии» общей мелодии. Не любовное томление — главная тема романа, не одно чувство как таковое, как бы оно ни было прекрасно и захватывающее, но «воспитание чувств». Голсуорси создает роман о трудном духовном созревании человека, противопоставившего себя обществу.

Ричард Шелтон, молодой человек, принадлежащий к самой состоятельной буржуазии, возвращается из Дувра в Лондон после помолвки со знатной красавицей Антонией Деннант. В поезде он знакомится с бродягой-иностранцем Луи Ферраном. Ферран — обличитель эгоизма, самодовольства, кастовости, лицемерия кучки людей, попирающих элементарную человечность и права тех, кто в поте лица добывает хлеб насущный. Герою романа уже

тридцать четыре года, он отказался от карьеры адвоката, у него нет дела по душе. Друзья ему советуют выставить свою кандидатуру в парламент — он колеблется. Досуг его заполнен охотой, любительскими спектаклями, скачками и прочими подобающими человеку «его круга» развлечениями. Шелтон совестлив и отзывчив; он ощущает несправедливость своей жизни (проблема «несправедности», очевидно, возникает у Голсуорси не без влияния русской литературы). Он ищет причины смутного недовольства собой, это недовольство обращается вовне и заставляет его переоценить традиционные взгляды на общество, любовь, брак, искусство, политику. Урок социальной философии, преподанный Ферраном, не проходит для Шелтона бесследно. Интересно, что, как и у писателя, катализатором, ускорившим духовную эволюцию героя, является любовь. Любовь Шелтона освещает для него многое, чего он раньше не замечал, что было освящено для него традицией и не вызывало сомнений. Прежде всего Шелтона неприятно поражает обособленность, черствость и равнодушие людей из «общества». По какой-то необъяснимой ассоциации, получив письмо от Феррана, в котором тот описывает свое бедственное положение, Шелтон вдруг вспоминает бесстрастное красивое лицо Антонии, и помочь Феррану его заставляет не любовь, как он полагает, а неосознанный еще протест: ему не по сердцу холодное равнодушие «деннантов» к своим ближним.

Знакомство с Ферраном приводит Шелтона в труппы. Там ему встречается парикмахер-француз, «маленький человечек», «такой опустошенный и потрепанный, словно жизнь провела по нему паровым катком...» (5, 158).

Образ «парового катка» появится потом в рассказе «Комментарий», в котором Голсуорси вынесет бескомпромиссный приговор буржуазному «прогрессу», «перемалывающему человеческие кости, чтобы кучке людей, привыкших ходить укатанными тропами» (5, 158), жилось беспечно и удобно.

Здесь, в ночлежке, Шелтон знакомится со стариком-актером, который раздражается проклятьями по адресу «фарисейской», «торгашеской» страны, «большой лавки», где за благосостояние немногих подавляющее большинство расплачивается бедностью и потерей человеческого достоинства (5, 160). Наступает прозрение. Потрясенный

Шелтон думает: «Я фарисей, как и все те, кто не на дне» (5, 163). Он идет по respectable кварталам Лондона, с ужасом глядя на «спокойных, благополучных собственников», шествующих ему навстречу. Собственность лишила их человечности. Они все как «наглухо заколоченная дверь» (5, 165), в которую не достучишься. Собственность, размышляет Шелтон, регулирует части хорошо смазанной «общественной машины», которая автоматически штампует бездуховных, черствых, здравомыслящих буржуа. Прозрение Шелтона — прозрение самого Голсуорси. Едва намеченные социальные противоречия в «Вилле Рубейн» слагаются в «Острове фарисеев» в довольно полную и реалистически нарисованную картину общества, основанного на принципе «собственности», буржуазного общества, все институты которого враждебны неимущему, обездоленному человеку. Одним из первых среди писателей XX века Голсуорси поднимает важную тему литературы нового столетия: противоречие между материальным благосостоянием буржуа и его духовной нищетой. Одним из первых он улавливает и «автоматизм», «стандартизацию» жизни буржуа — прямое следствие его обездушенности. «Автоматизм», потеря человеком его человеческой сущности, в современном обществе приводит к извращению и абстрагированию социальной морали. Она как бы существует сама по себе, отдельно от людей и превращается в нечто враждебное человеку.

Во имя абстрагированных принципов, утверждает Голсуорси, — «традиционная мораль», «благо общества», «брак», «колонии», «религия» — люди жертвуют своей свободой, независимостью, чувствами. И самое ужасное, что они приносят жертву ложным кумирам.

Эту фальшь прежних своих принципов и ощущает Шелтон, он чувствует необходимость определить свое отношение к привычной морали и обрести новые верования. Каков я сам был, есть и буду — неотступно думает отвергающий себя, прежнего, герой.

Раньше всех своих знакомых он делил на «джентльменов» и «неджентльменов». Прежнее представление о джентльменстве (напоминающее то, что свойственно было в дни Оксфорда и самому Голсуорси) его уже не удовлетворяет.

Джентльмен, так теперь считает Шелтон, это прежде всего добрый человек, который никогда не позволит себе удовольствие, выгоду в ущерб другому человеку.

Джентльмен — это тот, кто неподвластен морали «собственничества».

Джентльмен — это не только добрый, но и честный человек. Он не может, отвергая «традиционную мораль», жить по законам общества, иначе он «фарисей», и, вероятно, еще худший, чем те фарисеи, кто с сознанием полной правоты извлекает пользу из общественного неравенства. «Джентльмен» — антипод «фарисея», а «фарисеем» Шелтон считает каждого, кто попирает ближних, лицемерно пытаясь доказать, что это делается для их же блага. Любую подлость, предательство, измененность интересов, утеснение прав человека, в частности женщины, «фарисей» оправдывает интересами общества.

Фарисейство Шелтон видит во всем — и в нелюбви миссис Деннант к «новым мыслям», способным нарушить душевный покой ее дочери, и в «оптимизме» своей матери, «принципиально» решившей не замечать «темных сторон жизни» (5, 212), и в колониальной политике страны. В споре с приятелем по Оксфорду, ныне колониальным чиновником, он возмущенно утверждает, что, насаждая «так называемую цивилизацию», Великобритания преследует самые корыстные цели и что бесчестно говорить, будто она своими колониальными методами «облагодетельствовала весь мир» (5, 224). Отпугивает его и лицемерная филантропия буржуазии, которая распространяет сферу своей благотворительности только на «покорных» бедняков. Это очень хорошо понимает маленький парикмахер из ночлежки. В разговоре с Шелтоном, рисуя будущую незавидную судьбу Феррана, он констатирует: «Тот, кто бунтует... вредит самому себе» (5, 238). Голсуорси ополчается не только на фарисейство общества, он видит его враждебность всему прогрессивному, смелому, не желающему соглашаться с тем, что «предустановленные» законы всегда справедливы и должны быть незыблемы. Буржуазное общество, такое, как оно характеризуется писателем в романе «Остров фарисеев», реакционно, оно враждебно смелой мысли, стремлению к более справедливому общественному устройству.

По роману «Остров фарисеев» можно составить представление и об эстетической концепции писателя, об его

отношении к искусству. Для «фарисеев» неприемлемо искусство, в котором слишком много жизненной правды. Характерен эпизод, рисующий Шелтона в театре: идет пьеса о семейной жизни буржуа, где «мораль» торжествует, и двое чужих друг другу людей остаются связанными тягостным браком. Шелтон проникается презрением к буржуазному театру — рассаднику фальшивых чувств и морали (позиция самого Голсуорси, который скоро вступит на путь драматурга).

Проницательность Голсуорси делает ему честь. Он распознал одну из характернейших черт социальной демагогии, процветающей в буржуазном государстве, основанном на лжи и лицемерии. Так, понятия «фарисей» и «фарисейство» у Голсуорси становятся социальными, а «Остров фарисеев» — реалистическим, разоблачительным, антибуржуазным романом.

Решающий момент в духовной эволюции Шелтона — подписание его брачного контракта с Антонией, в котором предусмотрены все юридические уловки, обеспечивающие мужчине «из общества» «покупку жены». Шелтон уже отказался от приданого. Теперь, при окончательном утверждении контракта, он заставляет юриста, своего дядю Парамора, выбросить пункт, по которому Антония, овдовев и выйдя вторично замуж, лишилась бы его денег. Осознав, что чувство выше собственности, Шелтон бесповоротно переходит рубеж, отделяющий его новый душевный мир от прежнего. Но, ополчившись против мира буржуазной собственности, он подрывает основы своего брака и неминуемо должен потерять Антонию: чувство и Антония, «совершенное» создание этого общества, несовместимы. Шелтон знает, что должен жить и чувствовать иначе, чем прежде. В девической холодности Антонии ему чудится теперь мертвенность души, навсегда окованной «приличиями», глухой к правде и добру. Ее вышколенная бесстрастность оскорбляет не только любовь Шелтона, но и его человечность, тягу к живым, искренним, добрым чувствам вообще. Воздействие «детерминиста» Феррана, внушающего Шелтону, что люди — суть продукт «среды» и «наследственности», их породивших, ведет героя к пониманию классового характера чувств, морали и поведения человека в обществе. Об этом заставляет Шелтона задуматься сцена, свидетелем, а потом и участником которой он становится. На улице дерутся собаки. «Силь-

ный» бульдог одолевает «слабого» голодного пса, а люди, собравшиеся вокруг, равнодушно взирают на драку, считая ее, очевидно, чем-то закономерным. Негодующий Шелтон вмешивается и разнимает собак. Сначала он полон гнева и возмущения по адресу безучастных зрителей — «скотов», но затем начинает понимать, что те, кто несет «бремя честного труда... слишком бедны, чтобы позволить себе быть добрыми» (5, 210), что его собственная «доброта» обусловлена его состоятельностью. Ему благородный поступок ничего не стоит, а кипучее негодование вовсе не делает его выше и лучше бедняков.

Решение быть честным в любви заставляет Шелтона «антифарисейски» взглянуть и на людей из общества. Ему становится отвратителен отец Антонии, сквайр Деннант, — воплощение эгоизма, высокомерия и кастовости земельной аристократии. Когда-то принадлежавшие ей овцы «пожирали людей». Теперь Деннант охотно бы согнал арендаторов с их наделов, чтобы увеличить свои охотничьи угодья. «Ведь если бы не фермеры, — злобно жалуется он Шелтону, — тут по-прежнему водились бы зайцы» (5, 287).

Деннант — воплощение «высшего общества», которое органически чуждо народу, которое принимает в расчет только собственные интересы. Наблюдая за людьми из «общества», Шелтон думает: «Вид у них такой, словно они знают все на свете, а на самом деле они ни в чем не разбираются, ни в законах природы, ни в искусстве, ни в чувствах, ни в тех узах, что связывают людей... У них твердо установившиеся взгляды на жизнь, ибо все они питомцы определенных школ, университетских колледжей, полков, и эти-то люди вершат судьбы государства, диктуют законы, возглавляют науку, армию, религию...» (1, 191—192). Такой же оплот устаревших традиций и взглядов, интересов, «враждебных человеку», по Голсуорси, представляет и церковь, «протянувшая над головами простых смертных невидимую руку господскому дому» (5, 277).

Писатель по существу свидетельствует против отживших общественных отношений в пользу социальных перемен. Жить, как прежде, нельзя — к такому выводу приходит Ричард Шелтон; однако мысль о невозможности сохранить прежнее касается не только внутреннего мира героя романа: автор его вполне отдает себе отчет и в том,

что подгнили основы существующего общественного порядка...

Между помолвкой и свадьбой Шелтона и Антонии должно пройти три месяца. В этот недолгий срок и совершается переворот в душе героя, формируется его новое отношение к жизни. Он отвергает «неиссякаемый» оптимизм своей матери. Его новая философия жизни исключает этот панглоссовский оптимизм, столь же механический и бездушный, как и само вырабатывающее его общество. Шелтон отвергает не только автоматический оптимизм, но и необходимость столь же автоматического, нерассуждающего повиновения долгу, которое его приятель Крокер считает краеугольным камнем в фундаменте общества. Крокер полагает, что «человек должен действовать, не задумываясь над тем, почему он поступает так или иначе» (5, 248). Больше всего Шелтона-Голсуорси раздражает отказ «фарисея» Крокера видеть обратную сторону медали, его «бодрое» социальное лицемерие.

Духовное созревание Шелтона идет в сумятице и борьбе противоречивых чувств. Прежний Шелтон неохотно уступает позиции новому. Обличая фарисеев, он в то же время пытается убедить себя, что Антония к их числу не принадлежит; он хочет возвратиться к «истокам», вернуть себе утраченное душевное равновесие. Шелтон стремится противопоставить новым тревожным идеям «незыблемую» мудрость веков. Типичный оксфордец, «грач» Шелтон («грач» — его университетская кличка, а «грачи», по словам автора, «самая консервативная из всех существующих на свете птиц») приезжает в милый его сердцу городок, и так сильно влияние Оксфорда, что Шелтон снова вдруг почувствовал себя «избранным среди избранных», студентом «лучшего колледжа лучшей в этом лучшем из миров страны» (5, 260). Однако глядя на окованную железом входную дверь своего колледжа, Шелтон вдруг постигает, что «сквозь эту узкую щель веками вливался внутрь человеческий металл — вливался, принимая определенную форму, и уже в виде готового литья возвращался обратно» (5, 259). Оксфорд становится в глазах Шелтона цитаделью всего косного, отжившего, враждебного жизни. Окончательно убеждает Шелтона в этом мнении разговор университетских профессоров о литературе. Один из них полагает, что настоящий писатель «должен быть человеком спортивным и джентльменом» (5, 262),

что автора «Госпожи Бовари», «этого писаку, следовало бы высечь кнутом за такую порнографию» (5, 262). И Шелтон выносит себе приговор: «Я был снобом, когда тут учился. Я верил всему, что мне говорили, всему, что делало жизнь приятной...» (5, 267). Больше он не хочет усыпительных иллюзий. Именно после возвращения в Оксфорд он чувствует, что Антония, с которой он познакомился пять лет назад в этом же самом городе, так далека от него, словно живет на другой планете. Родился новый Шелтон, который не принимает ни прежней жизни, ни самой Антонии, и слова любви, которые он пытается ей написать, кажутся ему неискренними.

В Оксфорде окончательно укрепляется и отрицательное отношение Шелтона к власти. Здесь он вступает в конфликт с блюстителем законности, защищая от него уличную женщину.

«Тут полисмен обернулся, и, увидев его бледное лицо со злыми глазами и тяжелой челюстью... Шелтон почувствовал отвращение и в то же время страх, точно он очутился лицом к лицу со всем, что презирал и ненавидел и чего смертельно боялся. Казалось, перед ним стояло, уверенное в своей правоте, воплощение закона и порядка, что поддерживает сильных и пожирает слабых, — воплощение самодовольства и подлости, против которых могут протестовать лишь избранники с чистой душой. И самым странным было то, что этот человек всего лишь выполнял свой долг» (5, 273). Но «выполнение долга» — и в этом пафос рассуждений духовно созревшего Шелтона — в несправедливых социальных условиях становится подавлением справедливости; «выполнение долга» всегда зиждется на угнетении «слабых», всегда противно «истине», «природе». Шелтон (а вместе с ним и его создатель) опасается, что Англия превратится в полицейское государство. Он пишет в местную газету письмо, в котором утверждает, что «общество подвергает себя серьезной опасности, веря в непогрешимость полиции и поэтому наделяя ее слишком широкими полномочиями» (5, 275), ведь полицейские всегда стоят друг за друга, и «те, на ком лежит священная обязанность подбирать людей на такие должности, где человек фактически ни за что не несет ответственности, обязаны во имя свободы и гуманности выполнять этот долг в высшей степени вдумчиво и осторожно» (5, 276). В декларации Шелтона Голсуорси,

конечно, излагает свои собственные воззрения, и нельзя не подивиться глубине прозрения писателя: XX век только начался, еще отдаленна угроза фашизации буржуазного общества, а писатель в полицейском и тюремнике (Шелтон на пути из поместья Деннантов в Оксфорд проходит мимо тюрьмы) увидел «подлинные столпы» этого общества, этого антагонистического «прогресса», который основан на общественном неравенстве и несовместим с истинной свободой.

И вот заключительная сцена с Антонией. Обретя с помощью Феррана «свободу мысли» и способность к критическому анализу, Шелтон не может уже закрывать глаза «на невеселое» (5, 311), как он называет в разговоре с Антонией пороки общественного устройства. Антония категорически утверждает противоположную — и уж поистине фарисейскую — точку зрения: «Я не хочу видеть мрачные стороны жизни... нехорошо быть недовольным» (5, 312). Разрыв неминуем. Шелтону отвратительна сама мысль о союзе, основанном на таком «здоровом» фарисейском начале, на убеждениях, поставляемых обществом точно так же, как «универсальные магазины поставляют все необходимое для жизни». Он никогда не сможет быть бездумно, «автоматически» счастлив и благополучен. Это — смерть духа. Шелтон возвращается в Лондон, так и не поговорив с родителями Антонии о предстоящем браке. Символично, что, вернувшись домой, он садится в то самое кресло, в котором располагался Ферран во время своих посещений. Отныне Шелтон (он сам себе дает характеристику) — «человек... с бунтарскими стремлениями» (5, 365). Женитьба на Антонии была бы союзом не только с ней, но и со всем ее классом, его классом, и он отказывается от Антонии и от принципов, на которых основана философия его класса, и от прежней жизни...

Первое издание «Острова фарисеев», по словам Голсуорси, «не сделало ему имени в литературе». Это было не так. Биограф Голсуорси Мэррот осторожно замечает, что реакция прессы на роман была «смешанной»⁴⁴. На самом деле из нескольких десятков рецензий две трети были резко отрицательными и даже враждебными. Критики хором твердили, что «Остров фарисеев» (одно название чего стоит!) — вовсе не художественное произведение, что персонажи скучны и что искусство принесено

в жертву пропаганде... Если прибавить к этому, что репутация Голсуорси в «обществе» несколько пострадала из-за связи с Адой, то понятно, почему воспитание его собственных чувств, и личных и гражданских, приносит ему немало забот и огорчений.

В 1904 году, после смерти отца, Джон Голсуорси вместе с Адой уезжает на несколько дней в деревню Манатон, в Дартмур. Отныне фермерский дом Уингстоун, в котором они провели первые недели своей совместной жизни, станет их любимым пристанищем на много лет. Из Дартмура они уезжают в Италию, где собираются прожить полгода — достаточный срок, чтобы Артур Голсуорси начал бракоразводный процесс.

«Я уезжаю за границу на шесть-семь месяцев, — сообщает Голсуорси Ральфу Моттрэму, — практически до тех пор, пока мы с Адой сможем пожениться. Стоглавая гидра ожидания будет прикончена в этом месяце, орудие смерти — нечто, известное под названием «судебное преследование» против нас во Дворце правосудия. Когда мы вернемся, приезжайте к нам в нашу скромную хижину, если, конечно, сочтете нас достаточно для этого уважаемыми.

Жизнь сейчас мне кажется интересной и заманчивой, потому что, слава богу, Ада не совсем обыкновенная женщина, да и наша преданность друг другу не зря подвергалась испытаниям. Очень любопытно следить за реакцией окружающих. В общем, такое наблюдение укрепляет мою веру в человека. На вашем месте я не стал бы об этом рассказывать, пока не закончится процесс. Этот последний, в соответствии с нашей любезной системой, несомненно, будет освещаться в прессе, хотя, как мне кажется, не очень подробно»⁴⁵.

В сентябре 1905 года Ада и Джон Голсуорси поженились.

Их первый дом на Аддисон Роуд, № 14 ничем не отличался от сотен подобных домов, принадлежавших соседям, состоятельным врачам, юристам, биржевым дельцам. По свидетельству Моттрэма, «изящный налет артистизма покоился на довольно прочном буржуазном основании — комфорт, размеренный образ жизни, верные слуги — солидные и незаметные. Ко второму завтраку, за которым нередко заходил разговор о Тургеневе, Генри Джеймсе, Ницше, подавали традиционные ростбиф,

йоркширский пуддинг и яблочный пирог. Но постепенно рабочая простота входила в их повседневный обиход — уже необязательны были вечерние туалеты к обеду, сигары и ликеры после обеда»⁴⁶.

Писатель надолго затворялся в своем кабинете. В соседней комнате Ада садилась за фортепиано.

Любимая жена, умная, с большим художественным чутьем, помощница, верный товарищ, Ада была поистине всегда незаменима, но время, прожитое на Аддисон Роуд, очевидно, было самым счастливым. При этом оба они не забывали о тех, кто нуждался и бедствовал. В своих воспоминаниях Ф. Мэдокс Форд утверждает, что ни один писатель «не отдавал так много денег, времени и заботы всяким несчастным, как Голсуорси»⁴⁷.

«Всякие несчастные» были постоянно предметом тревоги гуманиста Голсуорси. Любой из тех, кто нуждался в помощи, мог постучать в дверь дома № 14 по Аддисон Роуд, без помощи никто не уходил.

Вот как описывает Р. Моттрэм, их частый гость в это время, типичную сцену: «В кабинет входит Ада, к которой пришла посетительница. На Аде модная негнущаяся юбка и блузка с высоким воротничком.

Ада: «Джек, эта бедняга... она опять пришла».

Джек: «Ей нужны деньги и одежда». — Ада молчит, но в ее глазах можно прочесть: «Все это верно, но довольно абстрактно».

Джек (поспешно): «Дорогая, я хочу сказать, чтобы ты дала ей *мои* деньги и *твою* одежду».

Ада бросает на него ласковый взгляд и уходит»⁴⁸.

Голсуорси отстаивал право на союз с любимой женщиной и был близок к завершению одного из самых сильных своих произведений, романа «Собственник».

ПОБЕДИТЕЛЬ

Напряженное духовное созревание, которое, по словам писателя, пришлось на 1895—1905 годы, близилось к концу, когда он начинает работать над пьесой «Цивилизованные люди». Она осталась незаконченной: помешал «Остров фарисеев».

Джозеф Конрад с интересом прочитал несколько удавшихся сцен. Особенно колоритен был образ богатого коммерсанта Джеймса Форсайта, которого тревожит неладная семейная жизнь сына. Если так пойдет дальше, жалуется Джеймс жене Эмили, развод неминуем, а это скандал. Джеймс настаивает, чтобы Эмили вразумила Элен, но Эмили колеблется. Все гораздо сложнее, чем это кажется Джеймсу, их недавно умерший внук не был сыном Джорджа, и он знает об этом. . .

Следующая сцена — в доме несчастной супружеской пары. Джордж оскорбляет память умершего ребенка Элен. Она покидает мужа и находит убежище у Дайаны Торнуорси, сестры ее погибшего возлюбленного.

Джеймсу и Эмили, решившим любой ценой вернуть беглянку в лоно семьи, Дайана гневно заявляет: «Вы хотите заставить ее покориться. . . потому что она — часть вашей собственности, а вы всегда будете цепляться за то, что попало вам в руки»¹. Но и сама Элен — не безгласная жертва. Ее возмущает «лицемерие фарисеев» (тут несомненная переключка с «Островом»), к которым она причисляет мужа и его родню. На их стороне «законы, церковь, общество». В жертву лицемерным условностям и фарисейской морали была принесена и ее жизнь, но — с нее довольно. Тем не менее пьеса должна была кончатся возвращением Элен, не устоявшей перед натиском фарисеев. Торжество семьи автор объяснял прежде всего как победу «сильного» над «слабым» — такая «дарвинизация», явная дань влиянию натурализма

и философии Г. Спенсера, несколько ослабляла антибуржуазный пафос пьесы. (Элементы «биологизирования» есть и в «Острове фарисеев», но там Голсуорси уже делает вполне классовые выводы.)

Несмотря на уговоры Конрада, Голсуорси перестал работать над пьесой. Возможно, он тогда считал важную тему собственничества и фарисейства слишком сложной для ограниченного рамками четырех актов драматического «действия». О фарисеях он поведал в «Острове», а Джеймс Форсайт, Эмили, Джордж и Элен вновь появляются в романе «Собственник»: Джеймс и Эмили под «своими» именами, двое других — как Сомс и Ирэн.

Эдвард Гарнет, первым получивший рукопись «Собственника», начал читать ее недоверчиво, изумляясь таланту, глубины которого он доселе не подозревал. «Клубмен» создал произведение, которое было «почти гениальным». Чего стоит, например, образ старого Джолиона Форсайта. Вот он устраивает прием в честь помолвки внучки Джун. Здесь вся принадлежащая к верхам буржуазии семья Форсайтов — «мощное звено общественной жизни... точное воспроизведение целого общества в миниатюре» (1, 3). Присутствует даже самая старшая из Форсайтов, восьмидесятилетняя тетья Энн, чей прямой стан и горделивое достоинство воплощают «непоколебимый дух собственничества» (5, 40), свойственный всей семье. Форсайты встревожены, они предчувствуют некую надвигающуюся опасность. Она «входит» в гостиную вместе с женихом Джун, архитектором Филиппом Босини, — вот сила, противостоящая «духу собственничества». Недаром один из Форсайтов сразу же наделяет его прозвищем «Пират» (он и действительно ведет «родословную» от героев-бунтарей раннего Голсуорси: Гарца и Пирса). Босини знакомится с Сомсом Форсайтом и его женой Ирэн. Сомс — «человек-собственник», герой романа, «надежный хранитель духа семьи». Самый ценный, самый любимый вид «собственности» для него — необыкновенная красота жены.

Чтобы закрепить свои права на Ирэн и удалить ее от нежелательных раскрепощающих влияний, Сомс задумывает построить загородную виллу и поручает строительство Босини. Архитектор часто бывает в доме Сомса и влюбляется в Ирэн. Она отвечает ему взаим-

ностью. Помолвка с Джун расторгнута. Вот, наконец, вилла, чудо вкуса и красоты, готова, но Босини истратил больше, чем было предусмотрено сметой. Вдвойне уязвленный в своих собственнических чувствах — он потерял власть над женой и большую сумму денег, чем рассчитывал, — Сомс решает разорить соперника, заставив его по суду выплатить перерасход. Сильнее всего, по мнению Сомса, может потрясти человека разорение. Но чем интенсивнее проявляется собственнический инстинкт, тем уязвимее и беспомощнее становится его носитель. Судебное преследование окончательно сближает Ирэн и Босини. Когда возмущенный бунтом жены Сомс насильственным образом утверждает свои супружеские права, Ирэн уходит от него. Потрясенный Босини, которому она рассказала о насилии, мечется по туманному октябрьскому Лондону и погибает под колесами кэба. Ирэн, «как умирающая птица», которая инстинктивно летит в гнездо, возвращается в дом мужа...

Финал романа — тот же, что и в пьесе; сохранен в общих чертах и характер основного конфликта, но мотив разоблачения сущности буржуазного собственничества стал главным. «Слабость» героини, а Ирэн несколько пассивна и нерешительна, и «сила» Сомса не имеют ничего общего с категориями биологическими. Перед нами роман социальный, и Гарнета немало поразила как раз закономерность развития характеров в связи с влиянием на них общественной среды, умение автора объяснить их психологию как порождение этой среды. Естественно, что речь идет прежде всего о Форсайтах. Босини и Ирэн не «собственники»; по признанию самого автора, они «скорее фигуры, чем характеры»², и играют в романе роль, помогающую прояснить основной конфликт. Главное — Форсайты. Они — основной нерв, управляющий развитием интриги, именно они интересуют писателя, так как в собственничестве, эгоизме он видит характерный порок современного общества.

Основа могущества Форсайтов, их успехов, этики, поведения, пристрастий, антипатий, убеждений, вкусов — собственность. Существуют разные виды собственности — дома, акции, прииски, конторы, угольные шахты, жены, дети. Самым ценным видом «собственности», обусловли-

вающим наличие всех остальных, пронизирует автор, является, конечно, здоровье. Обладание собственностью и придает Форсайтам чувство значимости. Верят ли Форсайты в бога? Да, конечно, ведь они так осязаемо для кармана выражают «свое сочувствие учению Христа» (1, 55) — платят за постоянные места в церкви, аккуратно посещают воскресную службу. Но настоящий бог Форсайтов — деньги, ибо, как говорит их любимый проповедник мистер Скоулз, «что обрящет человек, если он спасет душу свою, но потеряет свое состояние?» (1, 82). И Форсайты поддерживают неугасимый огонь пред алтарем «бога собственности». Их девиз: «Ничего даром, а за пенни — самую малость». Залог преуспевания — цепко держать в руках то, что уже имеешь, и наживать, наживать... (Писатель хорошо знал эту породу людей. Перед его мысленным взором, когда он создавал Форсайтов, стоял его собственный клан, начиная с «Большого Голсуорси» — «Гордого Доссета», как он называется в романе. Да и почти каждый из шести братьев Форсайтов имеет прототипом кого-нибудь из родственников писателя по отцовской линии.) Всем им свойствен «захватнический инстинкт», и все они нажили крупное состояние. Глава семьи, старый Джолион, — чаеоторговец, совладелец фирмы «Форсайт и Треффри», председатель правления «Новой угольной компании». Джеймс — директор крупной адвокатской конторы. Его близнец Суизин нажил состояние на аукционах. У Роджера — доходные дома в трущобах. Николас разбогател на эксплуатации колониальных приисков. Тимоти — в прошлом издатель, теперь рантье. Есть между братьями и различия.

Джеймс — это «идеальный образец» Форсайта. Его характернейшие черты — страх, «как бы хорошие вещи не уплыли у него из рук» (11, 84), принцип «извлечения наибольшей выгоды из других людей» (1, 85), «подстановка под все жизненные отношения их точной денежной стоимости» (1, 85). В результате деньги для него (как, разумеется, и для всех Форсайтов) становятся мерилom жизненного успеха, точкой зрения, с которой он оценивает реальность, средоточием истины, критерием добра и зла. Короче говоря, что выгодно, что умножает и сохраняет собственность, то и хорошо, что невыгодно, что угрожает собственности, то плохо. Особенно

откровенную и циничную в этом отношении позицию занимает Николас. Для него главное, чтобы на приисках добыча «удваивалась», и не беда, если ради этого будут умирать люди, раз это «на пользу Британской империи» (1, 89), то есть его карману. Суизин полнее всего сохранил в себе «дух предков». Буржуазная предприимчивость сочетается у него с некоей «девоновской» устойчивостью, монолитностью, что так внушительно подчеркивается тяжеловесностью его фигуры. Он весь словно состоит из «первозлементов», среди которых — почти языческое поклонение красоте. Суизин тоже знает цену деньгам, но неумная тяга к пышности, гермам и титулам заставляет его считать коммерцию делом, недостойным настоящего «джентльмена».

Старый Джолион — «эмблема» своего класса, «воплощение умеренности, порядка и любви к собственности» (11, 73) — занимает в ряду Форсайтов особое место. И отношение к нему автора тоже особенное: он наделяет старого Джолиона чертами Джона Голсуорси III. Старый Джолион «гармоничен», он сохраняет до конца дней молодость сердца и любовь к красоте. Даже его музыкальные вкусы те же, что у старика Голсуорси, и та же преданность детям. Именно этот любимый персонаж Голсуорси переживает духовный кризис, позволяющий ему подняться над философией собственничества. Всю жизнь старый Джолион тосковал по несбывшемуся призванию. Это не помешало ему сделать удачную деловую карьеру, но способность «отвлеченно рассуждать», обострившаяся под конец жизни, помогла ему понять свой класс. А он был о нем «невысокого мнения» (11, 63). В конце жизни, оставленный внучкой, всецело занятой своей неудачной любовью, когда-то отринувший сына — молодой Джолион разорвал «священные» супружеские узы, — старый Джолион прозревает. Жизнь сердца и стремление к красоте нельзя подчинять эгоистическому расчету. Он первым делает шаг к примирению с сыном, зная, что этот трогательный и человечный поступок — «предательство» по отношению к его классу. Перемена в старом Джолионе глубоко символична. Она как бы знаменует необратимые перемены в самом обществе. Вот он сидит в обшитой темными панелями столовой своего огромного пустого дома на Стэнхоп-Гейт, одинокий старик. «марионетка в руках великих сил, которые не

знают снисхождения ни к семье, ни к классу, ни к верованиям и как автомат движутся вперед, к таинственной цели» (11, 73).

Джюлион обречен и бессилён, как и общество, его породившее и ныне клонящееся к упадку. Конечно, Голсуорси имел в виду викторианскую Англию. Смерть королевы Виктории в 1900 году для него знаменовала конец «старой доброй Англии». Но значение романа гораздо шире, чем констатация конца викторианства. Сцены из частной жизни Форсайтов, кризис буржуазной семьи, как и у других реалистов, создателей семейных «хроник» Томаса Манна и Роже Мартена дю Гара, бросают яркий, безжалостный свет на совершающийся в общественном масштабе упадок всего буржуазного строя. Этот процесс неумолим, поэтому у Голсуорси появляется образ «автоматов», движущихся к «таинственной цели».

Старый Джюлион, изменяющий принципам своего класса, как и его сын, молодой Джюлион, вводят в роман тему кризиса форсайтизма, его исчерпанности. С этой основной темой связан один из существеннейших образов романа. Цитадель Форсайтов, символ могущества — их богатый, солидный дом. Прежде всего, конечно, это понятие конкретное — например домик в Мейфере, в котором молодые Джеймс и Эмили Форсайт провели свой медовый месяц и который потом Джеймс выгодно продал; или дом Сомса на Парк Лейн, убранство которого являет следы борьбы практичности (влияние Сомса) и изящества (влияние Ирэн); или вилла в Робин-Хилле, которая должна стать новой, роскошной клеткой для Ирэн. Дом как крепость собственности и человек — враждебны. Для Джеймса совершенно невыносима мысль, что Ирэн может бросить Сомса и «свой прекрасный дом» (кстати, для Ирэн он не home — дом, а house — жилище).

Но «дом» в романе «Собственник» еще незримо присутствует и как символ уходящего в прошлое величия и мощи Форсайтов. Наглядно это иллюстрируют мрачно-торжественные и опустевшие покои старого Джюлиона. И глубоко знаменательно его окончательное решение продать дом и переехать поближе к сыну и внукам — детям молодого Джюлиона от союза с гувернанткой.

Английский поэт Донн когда-то, говоря о необходимости нравственного очищения, призывал своего чита-

теля «сжечь дом», to burn old house, отказаться от себя прежнего и «построить» новую душу, усвоить новый «обиход» мыслей и желаний, которые снискали бы человеку почти райское блаженство. Голсуорси нигде не цитирует Донна, но символика старой отринутой оболочки, «дома», безусловно, присутствует уже в «Собственнике». Но символичен не только этот образ. Весь роман буквально пронизан символикой, например, противопоставление собственности (Сомс) — красоты и искусства (Ирэн и Босини). И это противопоставление отнюдь не схема. Голсуорси уже умеет сочетать символику с реальностью. Самой крупной удачей его в этом смысле и является Сомс, наиболее характерный образ романа.

«Собственник, — неприязненно думает о нем старый Джолион, — только и смотрит, как бы обделать дельце повыгоднее, бездушный пройдоха» (1, 60). В отличие от старого Джолиона, который «под влиянием красивого вида» мог усомниться в абсолютной ценности материального успеха, Сомс был «застрахован» от этого. И самый его большой недостаток тот, что он вообще не может стать выше эгоистических побуждений. Защищая собственность, Сомс неподвластен ничему такому, что он и ему подобные презрительно называют «сентиментальностью». (Как тут не вспомнить слова Маркса о буржуазии, которая не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана»³.) Это особенно выявляется при обсуждении дела Пиппина на заседании «Новой угольной компании». Пиппин — тот несчастный инженер, что покончил самоубийством, не желая подчиниться диктату компании (новелла «Молчание»). На заседании обсуждается вопрос о выдаче семье погибшего субсидии. Председатель правления, старый Джолион, занимает самую достойную позицию и силой своего авторитета заставляет проголосовать за субсидию всех несогласных. В их числе и Сомс, приглашенный на собрание как опытный юрист. Помощь семье самоубийцы не предусмотрена законом, и Сомс на стороне тех солидных акционеров, которые призывают покончить с «сентиментальной филантропией» (1, 193). Такая постановка вопроса вызывает отвращение и у старого Джолиона, и у самого автора. Никогда не отказывавший в помощи нуждающимся, Голсуорси исходит при этом, как и моло-

дой Шоу, из убеждения, что планомерная и широкая социальная филантропия может искоренить бедность.

Старый Джолион угрюмо слушает речь своего противника — акционера, в которой звучит кредо (тут примечателен иронический авторский комментарий), «кредо солидного человека, протест против великодушной щедрости, уже возникший в те времена у здравых умов общества» (1, 194).

Порой Голсуорси испытывает к Сомсу настоящую враждебность. Ему противно его «тупое упорство», он подмечает в глазах своего «героя» выражение «собачьей злости». Буржуа Сомс, желая удержать ускользающую от него собственность, способен на агрессивный поступок — и в этом писатель верен жизненной правде. Но Голсуорси далек от того, чтобы превращать Сомса в карикатуру. Его герой совсем не однозначен и совсем не так «бездушен», как кажется старому Джолиону. Сомс, если вспомнить определение Шелтона, при всем его практицизме все же — не «наглухо заколоченная дверь». Иной раз в его душу врывается и милосердие, и жалость, но «дух собственничества» искажает и подавляет эти порывы человечности. Страдая от невыносимой боли после ухода Ирэн, он понимает на мгновение, что это ее надо пожалеть, что это она, связанная браком с ненавистным человеком, по-настоящему несчастна, что ее надо отпустить, но это лишь мгновенное колебание. Разве может Сомс «своими собственными руками» бросить за борт «свой самый драгоценный груз» (1, 331)?

Писатель относится к Сомсу весьма сложно еще и потому, что он усматривает в нем кое-какие «родовые» черты, присущие клану Голсуорси. Более того, Сомс и молодой Джолион, пусть первый и весьма отдаленно, как бы символизируют две ступени, которые сам автор прошел в своем развитии; условно говоря, чтобы стать молодым Джолионом, человеком гуманным и свободомыслящим, ему тоже нужно было во многом преодолеть «традиции, привычки, воспитание, унаследованные склонности, природную осторожность» (1, 187), воплощением которых и является, по его словам, Сомс. Такой пересмотр традиционного взгляда на вещи пережил молодой Джолион, разбив свою первую семью и подвергшись остракизму со стороны общества. В превратностях судьбы, через которые пришлось пройти молодому Джо-

лиону, много автобиографического. Писатель «доверяет» ему свое отношение к жизни, любви, людям. Смотря на Ирэн, ожидающую в Ботаническом саду свидания с Босини, молодой Джолион (а вместе с ним и автор) вспоминает «долгие часы ожидания и скучные минуты встреч, тревоги, которые не дают покоя людям, вынужденным прятать свою любовь» (1, 298). Таких интимных признаний и «аллюзий» в романе множество...

Ральф Моттрэм вспоминает, что однажды, в 1902 году, он и его отец, опекун Ады, получили приглашение отобедать со своей подопечной. Встреча была деловая. Ада хотела выяснить возможность продажи ее ценных бумаг (на вырученные деньги она и хотела устроить отдельный от мужа дом). В тот день на Аде была ярко-розовая блузка. Впоследствии, прочитав сцену возвращения Ирэн с первого свидания с Босини, Ральф Моттрэм узнаёт этот розовый цвет.

«...Держа в руке нераскрытый зонтик, она быстро шла через сквер к дому; этой легкой розовой кофточки с широкими рукавами Сомс еще ни разу не видел на ней... Она отперла дверь своим ключом, поставила зонтик и остановилась перед зеркалом... Она горела точно в огне, такими яркими казались ее щеки, глаза, губы и эта незнакомая ему кофточка...

— Где же ты была? — спросил он.

— В раю — не у вас в доме! — И с этими словами она взбежала по ступенькам» (1, 275—276).

Сомс и молодой Джолион во многом антиподы, но в интересах справедливости Голсуорси отмечает черты «форсайтизма» и в Джолионе; ему, например, свойственно «умение добиваться своей цели», «ясное сознание, что нелепо терять то, за что заплачено такой большой ценой» (1, 240), «чувство собственности». И в то же время Джолион человечен, доступен бескорыстной любви, сочувствию, жалости, а главное — он близок природе (недаром у него такая «нефорсайтская» профессия — он художник). У Сомса тоже есть стремление к красоте, но все, чего он может добиться, — это «физическое» обладание ею. Он коллекционирует картины, он владеет телом Ирэн, но «душа» красоты, бескорыстное служение искусству, любовь Ирэн ему не даются. Он не может быть «с красотой в контакте» (то, о чем мечтал когда-то в письме к Монике молодой Голсуорси).

И на его патетический вопрос: «Разве это моя вина?» — который он задает себе после смерти Босини, — автор отвечает утвердительно. Да, он виноват, потому что ни на минуту не может забыть о себе, отрешиться от эгоизма; кто же, как не собственник, торжествует в Сомсе над человеком, когда он захлопывает дверь перед молодым Джолионом, пришедшим отдать Ирэн платок, подаренный ею Босини?

«Это мой дом (опять «дом». — *М. Т.*), — злобно говорит Сомс молодому Джолиону. — Я не позволю вмешиваться в мои дела» (1, 362). Ирония судьбы заключается в том, что Сомс захлопывает дверь по сути несуществующего дома. Его семейный очаг разрушен, победа Сомса призрачна. Вторжение Босини в семью Форсайтов и его уход нанесли фортсайтизму непоправимый удар. Форсайты познают, что жизнь — это не свод неколебимых принципов и окаменевших представлений, что жизнь вовсе не стремится подделываться под эти принципы, но, наоборот, отбрасывает их как безнадежно устаревшие, а как жить дальше — непонятно. Форсайты воочию убеждаются, что есть силы, над которыми «дух собственности» невластен; разрушена семейная жизнь Сомса, навсегда потерпела крушение Джун, «упорная как рок», изво всех сил цеплявшаяся за свою «собственность» — Босини, изменил своим верованиям старый Джолион. «Удар... врезался в самую середину дерева... ствол его уже мертв» (1, 356), — думает молодой Джолион, глядя на мертвого Босини. Свобода и красота, заключившие союз против собственности, нанесли поражение этой обездушенной системе отношений, сознательному приспособлению к существующей в обществе морали.

Этот конфликт, несомненно, дает почувствовать влияние рескиновской эстетики, главный постулат которой — враждебность буржуазного общества искусству. Собственники, изображаемые Голсуорси, не понимают прекрасного. Красота, искусство имеют право на существование, если окупаются звонкой монетой, если приносят хотя бы «карманные деньги», как песенки Фрэнси Форсайт, музицирующей дочери Роджера. Только раз, «в состоянии влюбленности», она написала серьезное произведение, сонату. Но с точки зрения встревожившихся было Форсайтов, соната — «чепуха», так как «продать ее

не удается». Однако это случилось лишь раз, вообще же Франси тоже знает, «где пахнет деньгами», и это чутье ее больше никогда не подвело. Напротив, одна из ее песенок «Что там думать, целясь в глаз...», «пророчески возвещавшая дух грядущего империализма» (1, 211), пользовалась большим спросом, язвительно комментирует автор.

Лишь одна сторона жизни представляется Форсайтам имеющей реальное значение. Их жизнь автоматически подчинена механизму накопления. Потому и чуждо им искусство, что оно утверждает ценность жизни вне зависимости от материального успеха. Эта преданность одной эгоистической страсти разрушает личность. Для Форсайтов не существует возможности полного и всестороннего развития, они лишены потребности самопознания. Общество, их создавшее, когда-то предоставило им возможности для утверждения своей личности, но они использовали свою личность, свои способности ровно настолько, насколько эта самоэксплуатация могла принести материальную — не духовную — прибыль. А так как они насаждали подобные же отношения с другими людьми, то с течением времени неспособность понять ближнего, индивидуализм и разобщенность достигли катастрофических размеров.

Форсайты принадлежат прошлому еще и потому, что, как современное им буржуазное общество в целом, они антидемократичны и бесчеловечны в самом прямом смысле слова. Только за собой они признают право на блага жизни, пекутся только о себе, единственно важные, достойные, реально существующие люди для них — они сами. И — это самая жестокая ирония судьбы — как раз Форсайты и отживают свое, они обречены, они не «в природе» вещей. Природа — их самый главный непримиримый враг.

Понятие природы в романе не однозначно. В первых, природной силой, противостоящей форсайтизму, является любовь, «свободное растение», чувство, не поддающееся балансовому учету и потому Форсайтам, признающим только «факты и цифры», непонятное и чуждое. Природа, вечносущее, покровительствует любви, она у Голсуорси отнюдь не бесстрастный свидетель происходящего. Вот две поездки в Робин-Хилл: Ирэн с Сузином и одинокое путешествие Джеймса, которому «ни-

чего не рассказывают» и который хочет «убедиться собственными глазами».

В первый раз, когда Ирэн встречается с Босини, «весна наполнила рощу запахом земли и набухающих почек, пением птиц без числа, полчищем колокольчиков и нежной молодой травы, золотом солнца, разлившимся по верхушкам деревьев» (1, 167).

А вот в Робин-Хилл приехал «идеальный Форсайт», который давно забыл, что такое влюбленность, который уверен, что Ирэн не сможет покинуть Сомса — ведь у нее нет своих средств.

«Низкие облака, застилавшие небо, казалось, нависали над землей, как покрытый сероватой известью потолок. В воздухе не чувствовалось ни свежести, ни запаха травы. . . дрозды молчали» (1, 179). Природа в романе, конечно, не только радостный или, наоборот, угрюмый ландшафт. Это — элемент мироздания, противостоящий безлюбности, бесчеловечности собственничества. Общество Форсайтов, их этика, устои — неестественны (Голсуорси тут неумолим), они противоречат природе, жизни и именно поэтому обречены на разрушение. Это ощущение обреченности — лейтмотив романа, он мастерски передан тревожной, угрожающей «мелодией» надвигающейся страсти Ирэн и Босини. Эту угрозу все явственнее ощущает Сомс. Однажды ночью ему становится жутко: он слышит тоскующий крик павлина в парке; это — «крик души», наперекор всему стремящейся к счастью. Сомс пытается предотвратить катастрофу, он даже хочет быть великодушным, «отпуская Босини под честное слово», но собственник бессилен против природы, он терпит в борьбе с ней поражение; иначе нельзя назвать его пиррову победу: раздавленная горем Ирэн, сидящая у камина в гостиной его собственного дома на Парк Лейн. . .

Когда Джон и Ада Голсуорси уехали зимой 1905 года в Италию, «Собственник» еще не был окончен. Теперь, когда Голсуорси мог быть с Адой открыто, работа спорилась. Первые две трети романа он писал полтора года, последнюю треть — полтора месяца.

«Когда спустя семь лет мы переезжали, я наткнулся на разрозненные листки этих двух третей. Я немедленно разжег камин и запихнул эти страницы — неопикуемый хаос помарок — в огонь. Последнюю треть, написанную

аккуратно и свидетельствующую о душевном спокойствии, у меня тоже не хватило решимости сохранить, и ее я бросил в огонь...»⁴

Эту последнюю, дорогую ему треть он писал, что называется, «на ходу». Из Леванто они переехали в Рим, затем в Неаполь, на Капри, где навестили Конрада. Джозеф жаловался на депрессию, не позволявшую работать. Затем опять Рим, Флоренция, Болонья. И вот роман окончен. Ада, единственный и незаменимый секретарь Голсуорси, напечатала два экземпляра рукописи. Первый был послан Гарнету, и теперь автор не знал покоя. Правда, первые две трети Гарнет уже читал и одобрил.

По свидетельству Д. Баркера, его обезоружил и покори́л уже первый абзац:

«Тем, кто удостоивался приглашения на семейные торжества Форсайтов, являлось очаровательное и поучительное зрелище: представленная во всем блеске семья, принадлежащая к верхушке английской буржуазии. Если же кто-нибудь из этих счастливцев обладал даром психологического анализа (талантом, который не имеет денежной ценности и поэтому не пользуется вниманием со стороны Форсайтов), глазам его открывалась картина, не только восхитительная сама по себе, но и разъясняющая одну из мудреных загадок человечества...» (1, 39).

Гарнет был прав: так сказать о Форсайтах мог лишь наследник сатирической традиции Филдинга, Диккенса и Теккерей.

«Сила воображения, пронизательность, техника, с которой написана большая часть книги, — все это вызывает чувство сильнейшего восхищения...»⁵, — писал он тогда автору.

Но развязкой трагических событий Гарнет недоволен: «Роман живет и дышит, и это впечатление все усиливается, все более захватывает, и так вплоть до визита Джун, а потом, как мне кажется, вы сворачиваете на неверный путь и упрямо по нему следуете»⁶. В рукописи, которую Голсуорси послал на суд критика, Босини, не вынеся двух сразу обрушившихся на него ударов, разорения и насилия над Ирэн, кончает самоубийством.

Это серьезный художественный просчет, убеждает Гарнет Голсуорси. Это психологически фальшиво и

серьезно подрывает впечатление, производимое романом в целом. Заставить Босини покончить с собой из-за денег — значит признать, что деньги для него — смысл жизни, как для Форсайтов, но это не так. Нет, на «самоубийство» Гарнет категорически не согласен, и он уговаривает, чуть ли не умоляет автора переделать конец. Пусть Босини и Ирэн, «олицетворяющие Молодость и Радость, несокрушимую силу любви, умчатся прочь с пятьюдесятью фунтами в кармане и с ее безделушками общей стоимостью в тридцать фунтов, — так сказать, рванут в широкий мир, наплевав на Сомса, шкатулку с драгоценностями и на всю форсайтовскую банду с их проклятыми устоями»⁷.

Это был удар. Почему же Гарнет не понимает, что главной причиной самоубийства был, конечно, рассказ Ирэн!

«Я чувствую унижение, и, наверное, заслужил его, если из романа не явствует, что было мрачной причиной самоубийства. Ведь я написал главу «Ирэн и Босини на подземке» только для этого»⁸.

Но больше всего возмутило Голсуорси предложение супругов Гарнет о побеге Ирэн и Босини. И это они считают поражением форсайтизма! Тысячу раз нет. Он не согласен. Единственный способ привлечь симпатии читателя на сторону влюбленных, увенчать рассказ логическим концом, то есть показать выхолощенность собственничества, оставить Сомса победителем. «Это трагично»⁹.

Не желая завершить роман счастливой концовкой, он был прав, подобная развязка низвела бы трагедию Ирэн — Сомс — Босини до уровня обычного адюльтера, измельчила бы конфликт, лишила бы его социальной значимости. Форсайтизм не так-то легко расстается со своими жертвами... Всю ночь он пролежал без сна, а утром опять сел за письмо. Да, Босини, этот пресловутый «артистический темперамент», ему не очень удался. Он не знает таких людей. Мотивация их поступков должна быть совсем иная, чем у собственников. То, что для них было бы трагедией, для Босини — досадная, но преходящая неприятность. И уж, конечно, такой человек не станет кончать с собой только из-за потери состояния. Ада тоже против «самоубийства»: ни один настоящий мужчина не бросит женщину в беде. Хорошо,

пусть Босини погубит несчастный случай. Но счастливого конца не будет. Он внесет все поправки, которые советует Гарнет, но не эту. Если он только намекнет на возможность победы и счастья любовников, — книга погибнет.

И Голсуорси победил, Гарнет признал его правоту: «... вы должны следовать своему инстинктивному ощущению... Конец будет великолепен постольку, поскольку Б. не кончает самоубийством»¹⁰.

Но Голсуорси был печален: «Я в ужасном смятении, не знаю, к чему приведет вся эта правка. Я не чувствую вдохновения и боюсь, роман станет неровным и весь в заплатках. И все-таки он будет лучше, чем сейчас»¹¹, — признается он в письме к Констанции Гарнет.

Вскоре, однако, уже новая мысль не дает ему покоя: «Что если, — спрашивает он Гарнета, — дать «Собственнику» подзаголовок «Национальная этика», ч. 1, или «Христианская этика», или «Рассказы о христианском народе». Тогда можно было бы сделать Форсайтов героями серии романов и показать «абсолютную дисгармонию христианской религии с английским характером»¹² — так скромно он определял свою задачу сатирика. Гарнет вежливо уклонился от обсуждения этого плана, может быть, он считал «Собственника» случайной удачей. И Голсуорси на время «забыл» о своей идее.

В середине июля окончательный вариант «Собственника» был послан в Англию, и издательство Хайнемана приняло его на предложенных автором условиях. Роман был посвящен Гарнету. Конрад, прочитавший роман уже в готовом для печати виде, поздравил автора: «Местами роман сделан великолепно, и в целом он, несомненно, произведение искусства. Я прочел его три раза. Мое уважение к тебе возрастало с каждым чтением. Я немало размышлял над этими страницами... Клянусь Зевсом, он замечателен, по крайней мере, с трех точек зрения. Но, право же, социалисты должны преподнести тебе серебряное блюдо»¹³.

Конрад был прав: обличение форсайтизма — духа буржуазного собственничества, жадности накопительства и стремления удержать накопленное любой ценой, а вместе с тем мотив катастрофичности форсайтовского мира — придавали роману глубоко прогрессивный социальный смысл.

Лилиан Саутер, прочитав роман, испытывала большое беспокойство. Напрасно брат положил в основу конфликта историю своей собственной любви. И разве не ясно, что Форсайты списаны с членов обширного семейства Голсуорси, особенно старый Джолион? Он так напоминает отца. Лучше опубликовать роман анонимно, а еще лучше — не печатать его совсем.

Голсуорси ответил взволнованно и даже чуть-чуть резковато: Лилиан иначе смотрит на искусство, чем он. Ее влекут романтические обманы, он же считает, что надо брать материал прямо из жизни. И с горделивой убежденностью: может быть, он не самый хороший писатель, но не настолько уж плохой, чтобы отказаться от литературного труда. Анонимно издать роман нельзя, он кладет начало целой серии романов о Форсайтах. Неужели Лилиан решила бы «предать огню эти страницы»? «Ну кто же, кроме Мэб, тебя и мамы, знает достаточно, чтобы связывать Аду с Ирэн, тем более, что я изменил цвет волос Ирэн с черного на золотой?»¹⁴ Конечно, Суизин и старый Джолион списаны со старика Голсуорси и его брата, а суетливая и все делающая невпопад тетя Джули весьма похожа на Блэнч Голсуорси, «а ей, может быть, лучше и совсем не читать книги». «Форсайты обидятся? Пусть их...»¹⁵

Опасения Лилиан не оправдались. Представители клана Голсуорси вряд ли знали, что их использовали как «материал». Они романа не читали. По уверению второй жены майора, Артур Голсуорси тоже не удосужился прочитать эту «отвратительную книгу»¹⁶.

В романе «Собственник» Голсуорси — зрелый мастер, тонкий художник, замечательный реалист-психолог, умеющий ухватить главное, типическое в изображаемой им среде. Роман отличается четкая, продуманная композиция, меткие характеристики, блестящий, психологически точный стиль. Голсуорси великолепно владеет одним из самых распространенных средств сатирического письма — иронией, иногда уступающей место сарказму. Ирония писателя глубоко реалистична, она как бы проистекает из знания истинной «меры» вещей, умения различить реальную суть за всякого рода ложными претензиями*.

* Глубокий анализ мастерства Д. Голсуорси — художника и психолога — содержится в книге Д. Г. Жангивеой. Английский роман XX века. М., «Наука», 1965, стр. 163—209.

1906 год был для Голсуорси годом больших свершений. Почти одновременно с «Собственником» он создает пьесу «Серебряная коробка», выдвинувшую его на авансцену современной драматургии *. Голсуорси начал писать пьесу по совету Гарнета. Через шесть недель она готова. В одну из мартовских суббот ее читает известный режиссер Харли Грэнвилл-Баркер, в воскресенье — Бернард Шоу. В понедельник они сообщают Голсуорси, что пьеса принята к постановке. Осенью прогрессивный театр того времени «Корт театр» включает «Серебряную коробку» в свой постоянный репертуар.

«Серебряная коробка» совсем не похожа на те «хорошо сделанные пьесы», которые Бернард Шоу метко окрестил *sardouledom* ¹⁷. Еще в 1903 году Голсуорси писал в статье «После спектакля» об антиреализме буржуазной салонной драмы, о том, что современные авторы коммерческих пьес полагают первой обязанностью драматурга не столько показать, как «силы природы воздействуют на человека, сколько утвердить торжество той или иной априорной концепции» (16, 280). Иными словами, развитие характеров на сцене соответствует не правде жизни и чувства, но умозрительной, отвлеченной, рассудочной схеме, в угоду которой из характеров выхолащивается жизнь и герои становятся марионетками. Они разыгрывают «высоко нравственные» развлекательные мелодрамы, не затрагивающие ни чувств, ни совести зрителя.

Пьеса Голсуорси была совсем иной. Она будила и чувство, и совесть, она звала к действию, разрушала утешительные иллюзии, так как ее главной (и в высшей степени злободневной) темой была враждебность буржуазного общества, его правопорядка и тех, кто стоял у власти, рядовому человеку-труженику. По собственным словам Голсуорси, пьеса написана о «двух законах» — одном для бедных, другом для богатых. Писатель беспощаден к лицемерию, продажности английского буржуазного суда, он видит в них прямое следствие основного социального конфликта — противоречия, несовместимости интересов привилегированных слоев и народа. Все в пьесе неукоснительно подчинено одной

* О драматургии Д. Голсуорси см. книгу Н. Дьяконовой. Д. Голсуорси. Л.—М., 1960.

«сверхзадаче»: показать неравенство перед законом двух англичан, совершивших одинаковое преступление. Один из них, Джек Бартвик младший, сын члена парламента, будучи нетрезв, крадет сумочку с деньгами у случайной знакомой. Другой, безработный Джеймс Джоунз, выпив на голодный желудок и опьянев, берет со стола в доме Бартвиков серебряную коробку для папирос. Бартвику старшему, к услугам которого деньги и связи, удается повлиять на судопроизводство, и вопрос о похищении сумочки даже не рассматривается, хотя Джоунз пытается рассказать об этом. Джоунза приговаривают к месяцу исправительных работ, а его жена, поденщица в доме Бартвиков, честная, работающая, порядочная женщина, теряет место, единственный источник питания для себя и троих детей.

Героиня пьесы — м-с Джоунз. Ее смирение и покорность доходят до такой степени, что порой она как бы становится безучастной свидетельницей своей собственной трагедии.

«У нее мягкий, спокойный, ровный голос, — замечает Голсуорси в авторской ремарке, — о чем бы она ни говорила, кажется, что к ней лично это не имеет никакого отношения...» (14, 9). И далее, по ходу пьесы, автор не раз подчеркивает пассивность м-с Джоунз, ее непротивление злу: «Стоит... как бы окидывая беспристрастным взором весь свой тяжелый жизненный путь...» (14, 11). Говорит она «мягко, ровно, без выражения» (14, 27) и даже подозревающим ее в краже серебряной коробки Бартвикам отвечает «апатично».

Иногда кажется, что в этой пассивности автор видит некое величие смирения. Хотел ли он таким образом расположить зрителя к м-с Джоунз, безропотной жертве социальной несправедливости? Безусловно. Безусловно также, что его собственные симпатии скорее на стороне м-с Джоунз, чем ее «озлобленного» мужа, который не хочет смириться с несправедливыми социальными условиями. «За какие такие заслуги» Бартвик пользуется всеми благами жизни и каждый день «катит на мягких рессорах в парламент молот там всякий вздор»? (14, 29). Почему его сын «разгуливает франтом» и сорит денюжками отца? «Чем они лучше меня? Да они за всю свою жизнь и часа не проработали» (14, 29), — возмущенно спрашивает Джоунз. Он прекрасно понимает, что бла-

гополучие «бартвиков» узаконено не только общественным неравенством, но и тем, что большинство покорствуется и молчит, совсем как его жена. «Не пикни, хотя бы ты с голоду подышал, и думать об этом не смей, принимай все со смирением, будь разумным» (14, 30). Но это не значит, что Джоунз готов действовать. С равным презрением он относится к тем, кто ждет его участия в демонстрациях. Он не хочет слушать «толстомордых болтунов» — руководителей тред-юнионов и уходить с «таким же пустым брюхом, с каким пришел» (14, 29).

В пьесе «Серебряная коробка» с очевидностью сказываются политические взгляды самого Голсуорси. Для него решительно неприемлема позиция либерала Бартвика, человека «без принципа». В корыстных целях Бартвик с успехом использует демагогическую фразу, он «сочувствует беднякам», он громко ратует за «необходимость помощи» им, но его единственная забота — сохранение статус-кво и его, бартвиковских, привилегий. В противоположность Бартвику, который умело прячет свои истинные взгляды и убеждения, его жена, насколько не стесняясь, заявляет, что консерваторы и либералы должны забыть о разногласиях, объединиться и уничтожить «все это» — то есть «вольнодумство» низших классов — в зародыше. Впрочем, когда дело доходит до защиты его привилегий, либерал Бартвик, утверждающий, что основа основ либерализма — «вера в народ», делает все, чтобы Джоунза упрятали за решетку, а миссис Джоунз, смиренной, ни на что не посягающей рабе общества, он предоставляет полную «свободу» умирать голодной смертью.

В «Острове фарисеев» маленький парикмахер горестно констатирует, что «тот, кто бунтует, вредит самому себе». В пьесе Голсуорси рисует сатирический портрет современного буржуа, который отказывается помогать и покорному бедняку. «Серебряная коробка», таким образом, утверждает, что в «покорности» для немощных нет спасения — достаточно радикальный вывод, учитывая, что для Голсуорси совершенно неприемлем и «бунт»: недаром Джоунз так отрицательно относится к демонстрациям и тред-юнионам. Но где же выход?

Джоунз, сопровождая захмелевшего Бартвика младшего, в ответ на заявление, что тот либерал, иронически говорит: «Я, будь оно все неладно, консерватор» (14, 7).

В определенном смысле слова Голсуорси тоже «консерватор». Он хочет перемен, но не революционных. Он мечтает о классовой гармонии, он жаждет, чтобы счастье и благополучие были достоянием каждого, и ненавидит то, что мешает большинству обрести это благополучие, а именно: косность отживших традиций, привилегий и разъединяющий дух собственничества, характерные для меньшинства, фарисейскую мораль, узаконенную в обществе, несправедливое судопроизводство, высокомерное потребительское отношение к «низшим классам». Как ни неприятно Голсуорси ожесточение «джоунзов», он понимает, что оно правомерно. Правомерно и то, что низшие классы не доверяют «бартвикам», состоящим в правительстве. Когда Бартвик затворяет окно, чтобы не слышать плача голодного ребенка м-с Джоунз, выявляется истинная цена его лживого либерального красноречия. Этот жест символичен: какое дело тем, кто у власти, до нужд народа? Значит, пока «бартвики» располагают властью, «джоунзам» надеяться не на что: именно этот вывод напрашивается из пьесы, прославившей Голсуорси не только в Англии, но и за ее пределами.

Пьеса имела огромный успех. А между тем в области драматического искусства Голсуорси был, по уверению журнала «Экэдеми», «абсолютно невежествен». В середине второго акта для перемены декораций опускался занавес — «неслыханная вольность» по тем временам. Акт третий начинался эпизодом, на первый взгляд не имеющим отношения к действию пьесы, а на самом деле как бы демонстрирующим одну из возможных «проекции» судьбы м-с Джоунз. Прежде чем вызвать Джоунза, суд решает дело отца двух девочек, безработного, жена которого пошла на улицу, бросив детей. Автор явно нарушал театральные каноны. В подавляющем большинстве случаев рецензии, однако, оказались благоприятными. Вспоминая парадоксальное суждение Уайльда «человек должен знать все или ничего», рецензент журнала «Экэдеми» полагал, что как раз незнание драматургом законов театра подчеркнуло достоинства пьесы. Да, пишет неизвестный рецензент, Голсуорси не считал, что действие должно обязательно протекать в комфортабельных собственных особняках. Он показал зрителю тесную комнатку на чердаке, где обитают Джоунзы, а роскошной утренней трапезе Бартвиков

с обязательным столетним портвейном он умело противопоставил кусочек грудинки, немного картофеля и полхлебца — скудный обед целой семьи. Автор не развлекал зрителя пикантной любовной мелодрамой. Он показал, как разрушают семью бедность и неудачи.

«А результатом этих новаций, — констатировал «Экспеди», — было впечатление реальности событий, правды жизни, которую нужно увидеть, чтобы в нее поверить. Говорить, что это впечатление достигается за счет техники, значит сказать чепуху. «Техника» — это просто общее обозначение для тех средств, которые автор использует, чтобы сделать сцену, диалог или персонажей эффективными... Это техника м-ра Голсуорси, который создал свой собственный метод представления жизни на сцене — метод в высшей степени удачный»¹⁸.

Пьеса замечательна — таков был общий глас друзей. Правда, У. В. Льюкас считал, что сатира в «Серебряной коробке» чересчур очевидна, но Голсуорси имел на этот счет свое мнение. Сейчас он литератор с уже вполне сложившейся эстетической системой. Он считает, что только тот писатель переживает свое время, в котором сочетаются «художник и моралист»...

На подмостках должна воспроизводиться подлинная жизнь общества. Назначение такой социальной драмы в том, чтобы заставить зрителя задуматься над происходящим вокруг него и прийти к пониманию справедливой идеи, заложенной в пьесе.

Итак, 1906 год принес двойной успех. Сам Конрад пишет рецензию на роман «Собственник». Признанный писатель Голсуорси одновременно становится своим и в мире театра. В Уингстоуне гостят Б. Шоу и Х. Грэнвилл-Баркер. Они возлагают большие надежды на драматурга Голсуорси.

Правда, вторая пьеса Голсуорси «Джой», по его собственному признанию, поразительно отличалась от «Серебряной коробки». Основной конфликт не выходил за рамки личных взаимоотношений матери и дочери. Дочь — юна, прелестна, порывиста, чем-то очень напоминает одновременно тургеневскую Асю и своеобразных независимых ибсеновских героинь. Мать — «роковая» женщина с прошлым.

Пьеса была слабой. Она, как свидетельствует Мэррот, разочаровала «левых», то есть прогрессивных, деятелей

английского театра. В ней не было социальной остроты «Серебряной коробки», она напоминала «салонные» пьесы конца века.

В Уингстоуне же писатель работает над романом «Даная», но вскоре оставляет его. Однако черновики «Данай» легли в основу его нового романа «Усадьба» (1907). Голсуорси на этот раз избирает мишенью критики менее важный в социальном отношении объект. Это не главный хозяин жизни, могущественный класс буржуазии, а поместное английское дворянство, но у кормила общества форсайтов стоят именно эти отпрыски наиболее родовитых семей, которым от рождения уготован путь в парламент и на министерские посты. Их политической карьере ничто не должно мешать — никакие человеческие мотивы не принимаются в расчет на пути к власти. В романе «Усадьба» честолюбивым надеждам помещика Хорэса Пендайса грозит опасность: его сын Джордж может погубить свою политическую будущность из-за связи с «безнравственной» женщиной Элин Белью. Безусловно, легкая связь с Элин никого бы не беспокоила, но Джордж Пендайс, во всех остальных отношениях образцовый «джентльмен», то есть страстный охотник и лошадиный, завсегда модного клуба, решил жениться на Элин, жениться на разведенной, а этого никак не может позволить сыну Хорэс Пендайс, деревенский сквайр, полный самых устаревших представлений о высоком предназначении дворянского рода Пендайсов. Все в нем сопротивляется этому браку: «Вся консервативная косность его характера, вся огромная, упорная вера в установленный порядок вещей, вся упрямая ненависть к новому и страх перед ним, беспредельная способность не понимать, которая с незапамятных времен сделала Хорэса Пендайса вершителем судеб своей страны» (6, 112).

Хорэс Пендайс — символ той тупой косности, политического консерватизма, той темной мрачной силы, которая угрожает жизни, теплу, человечности. Девизу Пендайсов — «сильные золотые крылья» — сообщается явно иронический подтекст. Понятно, что вознесло сквайров Пендайсов к вершинам политического могущества, но теперь крылья изрядно ослабли. Бестолковое хозяйничанье в собственном поместье вступает в неумолимый и смехотворный конфликт с претензиями совре-

менных пендайсов и впредь оставаться хозяевами страны.

Времена меняются, меняются и отношения в деревне. К своему арендатору Пикоку сквайр Хорэс иногда испытывает чуть ли не идиллическую нежность. Таков «легкомысленный и насмешливый нрав жизни» (16, 179), комментирует Голсуорси, в данном случае подразумевая под «жизнью» весь «универсальный» механизм историко-социальных отношений, составляющий неотъемлемую часть всемирного «порядка» вещей. Сквайр Пендайс первым бросается спасать от пожара имущество своего арендатора — какой поистине прои-комический финал давней вражды: когда-то сквайры без зазрения совести присваивали это имущество, умножая свое достояние (для сквайра Деннанта, впрочем, и теперь прежде всего зайцы, а потом уж фермеры). Существенно: Голсуорси и хотелось бы верить, что идиллическая самоотверженность Хорэса Пендайса может стать нормой, но писатель остается реалистом — трогательная сцена спасения имущества арендатора составляет убийственный, иронический контраст с уже неоднократно продемонстрированным неумением Пендайса «понимать»; Голсуорси сам же лишает психологической основы подобные поступки: для того, кто заражен «пендайситом», закономерно как раз бесчеловечие, а не гуманизм.

Что же такое «пендайсит» — конгломерат всех отрицательных черт Хорэса Пендайса, который автор считает типичной «провинциальной болезнью», пороком усадебного дворянства? «Эти люди, — говорит адвокат Парамор Грегори Виджилу, — что-то делают, только все наперекор здравому смыслу» (11, 144). Но ведь эти люди управляют страной. Социальные законы, находящиеся в прямой зависимости от «идеалов» этих людей, таким образом, заведомо тоже лишены здравого смысла, они косны, изжили себя, они — достояние прошлого; мертвый груз на живом, развивающемся теле современности — вот что такое «пендайсит». Однако люди, осуществляющие косные законы, ожесточенно за них цепляются. Так может ли Хорэс Пендайс, иронизирует писатель, допустить, чтобы его образцовый сын сбился с предначертанного ему пути? Тем самым он бы предал свое «право», завещанное ему предками, идеалы избран-

ности, превосходства своего класса. Как тут не пожалеть Пендайсов, язвительно комментирует Голсуорси, время от времени им приходится бороться со своими же сыновьями, которые, чего доброго, поддадутся зову «природы» и поверят, что есть возможность иного существования, несовместимого с сохранением верности «пендайсициту».

Хорас Пендайс, очевидно, потерпел бы поражение в этой борьбе с «природой», если бы не стратегия его жены Марджери, готовой на все, чтобы «спасти» сына, даже на разрыв с мужем. Миссис Пендайс умело противопоставляет одни природные — материнские — узы другим и, тем самым, «спасает» сына, возвращая его в лоно «пендайсицита». Джордж Пендайс, молодой джентльмен, завсегда-тай клуба «Стоиков», возвращен на путь истинный.

В романе «Усадьба» Голсуорси иронизирует не только над «стойком» Джорджем, но и над своим прежним, оксфордским пониманием стоицизма. Этот стоицизм — неумная, самодовольная, высокомерная поза. Такой стоицизм — неумение откликаться на зов жизни, на ее насущные нужды, своего рода панцирь, не выдерживающий, однако, натиска реальности; когда, по словам автора, до этого не встречавшиеся «с тяготами и невзгодами» (6, 179), не знающие истинного назначения жизни молодые люди столкнутся с необходимостью идти на жертвы, они могут испугаться. Тут и приходит им на помощь весьма своеобразный «стоицизм», «маска» джентльменства. «Но иногда из-под масок начинали раздаваться жалобные стоны, всякий раз, как они попадали под ноги неповоротливой и неразборчивой госпожи Жизни» (6, 180). И не спасали их от жестоких ран «ни самодовольство, ни упрямство, ни толстая кожа» (6, 180). «Природа», по словам Голсуорси, склонна терпеть подобный стоицизм до определенного предела, а «пендайсицит вызывал в ней просто ужас» (6, 180).

Голсуорси опять противопоставляет «жизнь», «природу» и — «систему»: отжившие традиции и убеждения, на этот раз воплотившиеся в «пендайсиците». В их единоборстве за человека он на стороне «природы». Что может быть отвратительнее и жалче человека, «досуха выжатого системой» (6, 187). «Система» и «природа» выступают как враги, как контрагенты, антагонисты. Конечно, единоборство это неравное. «Природа» может

потерпеть лишь временное поражение, и, безусловно, она как выражение высшего справедливого начала в конечном счете одержит победу. Таков пафос романа «Усадьба».

Но как же быть человеку, душа которого превращается в кровавое ристалище, где сражаются «природа» и «система»? Голсуорси, сторонник социальных реформ и противник «бунта», утверждает необходимость «договоренности», примирения противоборствующих начал на основе взаимных уступок. С грустью отмечает Марджери Пендайс, что в характере ее первенца есть пендайсовское наследственное упрямство, «которое цепляется за прошлое только потому, что оно было, и не желает сдавать своих позиций, хотя эти позиции давно уже потеряли всякий смысл» (6, 203).

Поражает Марджери Пендайс и внутреннее сходство между мужем и преподобным Бартером: церковь в романе «Усадьба» — такой же вредный рудимент, как и кастовый консерватизм и политическая ограниченность. Преподобный Бартер настолько консервативен и косен, что даже по сравнению с Хорэсом Пендайсом кажется гротескной фигурой. Бартер фанатично непоколебим в своих «принципах». Нельзя не отметить, что ирония Голсуорси, когда он говорит о Бартере, сменяется негодованием, юмор уступает место сатире. Слуга божий, Бартер, призывающий свою паству к смиренномудрию и умеренности, — жестокий эгоист и лицемер там, где дело касается его собственных желаний. Образ Бартера нарисован Голсуорси в лучших традициях английской сатиры.

Тот, кто противостоит Пендаису и Бартеру, не менее интересная фигура. Это Грегори Виджил, защитник м-с Белью и идеалист, Дон-Кихот, новоявленный Роже Брюн. Прежде всего, Грегори Виджил — порядочный и достойный человек. Он глубоко убежден, что «мужеством и преданностью должен быть жив человек» (6, 211), и сам — воплощение мужества и преданности, чем в высшей степени симпатичен своему создателю. Таким и должен быть человек. Но — и тут Голсуорси верен себе — человеку нужно обладать еще и известным запасом иронии, «донкихотство» в его чистейшем виде должно быть «откорректировано» умением видеть вещи в истинном свете. А Грегори Виджил смотрит на мир «одним глазом» (6, 208). Так, он раз навсегда создал для себя идеальный

образ Элин Белью. В его глазах она лишена суетности, тщеславия, цинизма. Элин — беспорочная, страдающая красота, и в этом чистосердечном обольщении идеалом Голсуорси видит немалое зло, непостижимым образом смыкающееся с «пендайситом». Есть косность, связанная с фанатичной приверженностью к отжившему прошлому, есть косность привязанности к выдуманному настоящему. Человек не должен глядеть на мир взором, затуманенным иллюзией, чем бы она ни вызывалась.

«Усадьба», опубликованная в марте 1907 года, была встречена критикой довольно доброжелательно. Никто еще не знал, что это произведение — одно из целой серии романов, сатирически освещающих разные стороны общественной жизни. Так, «Братство» должно было стать сатирой, в частности, на социальный «виджилизм», идеалистическое мечтательство, прекраснодушное сочувствие обездоленным, неспособное, однако, реализовать себя в сколько-нибудь конкретном «контакте» с ними. Тема «Патриция» — изобличение аристократической косности и мертвенности идеалов английского дворянства. Замечательный роман «Фриленды» — сатира на буржуазный «прогресс» и кастовый индивидуализм аристократии. Общий критический тон романов Голсуорси соответствовал духу времени, реформы, по мнению писателя, стали жизненно необходимы. Его гражданское негодование, впечатления, накопленные в юности во время одиноких прогулок по трущобам, непреложная убежденность гуманиста, что существующее положение вещей не может, не должно сохраниться, решимость сразиться с общественным злом — все это воплощается и в миниатюрных новеллах, сценах-зарисовках, взятых прямо из жизни. Все они публицистичны и, как правило, исполнены острой разоблачительности. Новелла-очерк «Комментарий» (давшая название всей книге, выпущенной в 1908 году) — сатира на современное буржуазное общество, с равнодушием «парового катка» уничтожающего личность и достоинство человека. «Теперь жизнь человека пошла такая — что жука раздавили, что человека — все одно» (11, 154), — говорит старик, работающий на паровом катке, символизирующем «машину» буржуазной цивилизации. Она безжалостно давит тех, кто попадает на ее пути. И надеяться не на что, горестно рассуждает старый рабочий, от правительства «перемен ждать нечего». Эти господа

ходят «указанными дорожками... Прогресс или как он... называется... губит нас... он вроде этого парового катка» (11, 156). Не только «прогресс» давит людей. Того, кто возмущается, ломает тюрьма. «Тюрьма тоже вроде этого парового катка, она убивает все в человеке, люди выходят оттуда живыми трупами» (11, 156).

Но если с таким жестоким сарказмом Голсуорси бичует «прелести» буржуазного прогресса, то и социализм пугает писателя. Недоверие к нему он высказывает устами того же старика. Знаменательно, однако, что герой рассказа сетует на то, что рабочие разобщены: «Они любят толковать про улучшение жизни, но когда нужно стоять за общее дело, каждый стоит за себя» (11, 158). Правда, спохватываясь, старик добавляет: «Как же иначе? Коли сам о себе не позаботишься, от других этого не жди» (11, 158). Но слова эти вряд ли звучат декларацией индивидуализма, в них скорее — осуждение его, а вместе с тем и всей «системы», которая античеловечна и безнравственна.

Сочувствуя угнетенным, Голсуорси боится «толпы». Она внушает ему страх и отвращение. Тут уж писатель мыслит не социальными, а этическими категориями. Толпа не знает, что такое «разум и доброта». Толпа — слепая, биологическая, животная сила, которой «свойствен природный инстинкт обладания» (11, 169).

Но кто же противостоит «толпе»? Буржуа, английская разновидность «человека в футляре», который не обладает «ни излишком юмора, ни излишком сердца» (11, 177). Для таких, как он, компромисс — панацея от всех бед. Он словно застыл в нелюбви к переменам («Осторожный человек»).

В весенний день сердце рассказчика переполнено желанием познать сердца других людей, понять их, протянуть им руку братской помощи. Но как много обеспеченных и сытых совсем не думают о ближнем, их цель, с негодованием пишет гуманист Голсуорси, «культивировать свое чистое, здоровое тело и невозмутимость, которая противостоит всем будничным заботам...» (11, 188) («Мода»). Сильные мира сего — «живой триумф» чужих усилий, «идеал узости», «шедевр пустоты и бессмысленности» (11, 190), они враги всего, «что есть самого живого и творческого», всего, что стремится обрести свободу. Главное для буржуа — деньги. Человек просыпается

ночью в страхе от того, что может потерять состояние, ведь только деньги, по его глубокому убеждению, «могут помочь человеку устоять в борьбе со Стихией» (11, 197) («Деньги»). А вот тот, кто стоит у власти, — бюрократчиновник из самых верхних слоев общества; он уверен, что «никому нельзя предоставлять свободу действий независимо от неподвижных холодных рук власти» (11, 225). Для него прогресс и «доверие человеческой натуре» (11, 227) — две вещи несовместимые. Особенно ненавистна Голсуорси лицемерная психология блюстителя закона. Новелла-очерк «Дом безмолвия» — гневное осуждение буржуазного правосудия, которое не дает людям возможности быть честными и достойными гражданами, а потом заключает их за это в тюрьму. Тюрьма, о которой рассказывается в этом очерке, становится как бы символом всего буржуазного общества, беспощадно эксплуатирующего угнетенных. В очерке есть пронзительный по обобщающей символике образ — заключенные, работающие на постройке своей собственной тюрьмы. Они возводят стены камер, чтобы потом туда упрятали их самих. Столь же многозначителен и вывод писателя о страшной, «стирающей» силе государства: как стирает оно заключенных из памяти живущих, так оно способно уничтожить, «стереть» человека вообще. Современное английское государство — это внешне отшлифованная «пирамида», в основании которой лежит раздавленная человеческая личность («Порядок»). И как завершающий аккорд в этой серии разоблачительных рассказов-очерков — разговор писателя с тюремным надзирателем:

«Значит, существующий порядок установлен навечно?..

— Нас это не касается. Мы только исполнители и подчиняемся нашей системе, такой, какая она есть... Не мое дело решать... вопросы» (11, 238).

Но как могут быть счастливы и спокойны при таком положении те, кто наверху? Этим на помощь приходит иллюзия, самообольщение, ими самими творимая «утопия». Они замыкаются в своем благополучном мирке, так давно они поняли, что лучше «не видеть, не слышать и не обонять» (11, 245) всего того, что им неприятно («Благополучные»). Даже газеты они выписывают только те, которые охраняют их розовый взгляд на действительность. Ведь если обращать внимание на неприятные стороны действительности, можно «потерять покой» или

стать «циником» (11, 248). «Так лучше замкнись в своем саду» (11, 248) — любопытная переключка с вольтеровским «воздělывай свой сад» — так трансформировался один из заветов эпохи Просвещения в пору заката буржуазного общества, где деньги определяют меру справедливости и «способы ее осуществления».

На что же надеяться современному человеку, который отвергает эту меру и верит в истинную справедливость? Голсуорси может предложить такому человеку лишь «мужество без надежды» (11, 266), — так невесела окружающая действительность и так нескоро она может быть изменена. Но, может быть, она действительно дана «навечно»? Голсуорси так не считает. Все эти молниеносные зарисовки с «натуры» проникнуты не только отрицанием, они полны предвосхищения новой, разумной, доброй и справедливой жизни, которая рано или поздно — писатель в это свято верит — наступит. Очень характерно, что если и можно говорить о трагическом, отрицательном восприятии прогресса у Голсуорси, то нельзя не заметить, что писатель отрицает именно буржуазный «прогресс», его пригвождает к позорному столбу, показывает, как пагубно влияет буржуазное общество, вырождение буржуазной цивилизации на человеческую личность.

Гуманистический идеал Голсуорси складывался, несомненно, под значительным влиянием толстовской философии нравственного самоусовершенствования как условия общественной гармонии. Характерно в связи с этим изменяется в произведениях Голсуорси понятие любви. Вернее сказать, это понятие существует как бы в двух «ипостасях»: это та самая непреодолимая, раскрепощающая (в раннем творчестве тристано-изольдовская) страсть, о которой писатель рассказывает в «Собственнике»; и в то же время любовь осмысливается писателем и в более широком, нравственно-философском плане. Она — необходимое условие социальной гармонии. Если и можно говорить о боге, утверждает писатель (а он совсем, по воспоминаниям его младшей сестры, не был религиозен), то бог — это любовь к ближнему. Истинное джентльменство, столь ценимое писателем, это тоже любовь, справедливость и мужество. Герой «Патриция» Милтоун, размышляя о смысле жизни, приходит к убеждению, что именно любовь — величайшее благо, вне любви нет счастья и спасенья, все остальное «повесть, ко-

торую пересказал дурак»¹⁹. Любовь у Голсуорси противостоит всем отрицательным социальным явлениям современного мира, ибо он построен на том, что противоречит духу любви, — чувстве собственности, религиозном фанатизме, стремлении «не знать, не видеть». Буржуазное общество — «перевернутый мир», образ, возникающий в одной из новелл той же поры («Апофеоз»). На арене цирка лежит замученный слон — наглядное свидетельство того, как абсурдно и жестоко насилие над природой. В глазах поверженного слона мир опрокинут или, как писатель говорит, «перевернут». Интересно отметить, что спустя сорок лет, в другой стране, другой писатель тоже противопоставит «стихию любви» предельному выражению человеконенавистничества — фашизму. Этот писатель, Сэлинджер, создаст новеллу, которая будет называться «Перевернутый лес». Автор полемизирует здесь с представлением, что весь мир — бесплодная буржуазная пустыня. Нет, мир — это «перевернутый лес», листва которого ушла под землю, но она свежа и зелена, и вернуть эту скрытую красоту миру — забота настоящего писателя. Если к этому прибавить, что и Сэлинджер возлагает все свои лучшие надежды на воспитание прекрасной, гармонической человеческой личности в духе любви, то можно лишь удивляться тому, как стойко у буржуазных писателей-гуманистов XX века представление о любви — связующей людей социально-этической силе, противостоящей эгоизму и индивидуализму: недаром в новелле Голсуорси «Мельник из Ди» «герой» — собственник, убивший жену, недоступный истинному чувству и жалости, перед казнью напевает любимую песенку: «Какое мне дело до вас до всех, а вам до меня?» (11, 346).

«Комментарий» вызвал бурю негодования. Ведь писатель обвинил современное ему общество в преступном небрежении жизнью человеческой. Но Голсуорси и не думает сдаваться. Обличительного материала хватит еще на целый роман. И вслед за «Комментарием» выходит «Братство» (1909). Вот те, против которых были направлены стрелы «Комментария». Превыше всего для них желание иметь и не выпускать из рук собственность. Правда, иногда и у них вспыхивает в сознании, что на злободневные социальные проблемы «нельзя закрывать глаза» (6, 25). Именно эти слова изрекает на своем за-

ном вечере г-жа Таллентс-Смолпис, но они не более как дань «модным» реформистским настроениям времени.

Однако вот лучшие из них, например Хилери Даллисон, художник, утонченная душа, эстет. Он жаждет протянуть руку помощи страждущим меньшим братьям. Как не похож он на предка своего, судью Карффэкса, скопившего некогда достаточно средств для безбедного существования не только детей своих, но и внуков и правнуков. Как бы удивился судья Карффэкс, узнав, что Хилери Даллисон — его потомок. Откуда у Хилери способность постоянно медлить с решением, мучительно колебаться, избегать как раз того поступка, который положил бы конец «топтанию на месте», разрешил все проблемы? Хилери — типичный молодой человек (да уж и не очень молодой) конца века, из тех, которые, по брюзгливому замечанию благополучного буржуа м-ра Пэрси, постоянно болтают «о неимущих классах» и о «прочей такой материи». Впрочем, судья Карффэкс несколько бы поуспокоился, узрев другого своего потомка, брата Хилери, Стивена. Это — надежный хранитель традиций, «духа» семьи, не очень склонный к разным «эмоциональным тонкостям», как сказал бы мистер Пэрси. Стивен никак не может уразуметь, что, собственно, беднякам надо, и совсем не понимает Хилери, который говорит, что их бедность у него «на совести». Хилери знает, что его благосостояние тесно связано с бедностью неимущих, он обладает тем, что сам называет «общественной совестью». Хилери понимает, что благодаря этому свойству он выше м-ра Пэрси с его корыстолюбием и жестокосердием. Но что из того? «Мы всего-навсего горстка в несколько тысяч по отношению к десяткам тысяч таких, как Пэрси, а многие ли даже среди нас готовы или хотя бы способны поступать так, как подсказывает нам наша совесть?» (6, 265) — с горечью говорит он молоденькой племяннице Тайми.

Да, таких, как Хилери, очень немного. Но беда в том, что «способность к самоанализу», которая для Стивена была чем-то вроде предохранительного клапана, для Хилери стала «тонким, медленно действующим ядом» (6, 267). Этот яд, эта способность к рефлексии проникает «в каждую щелочку его души», и Хилери становится все «менее способен к четкой определенной мысли, к решительному поступку». Чаще всего это проявляется в форме какого-то мягкого скептического юмора (6, 267).

Но главная причина его нерешительности, конечно, в другом. Если Хилери в какой-то мере Рудин (и тут сказано на Голсуорси влияние любимого писателя), то это Рудин английский, с хорошо развитым чувством «классовости». Да и сам он признается в этом все той же Тайми: «Боюсь, что мы слишком резко разделены на классы» (6, 265—266).

Правда, Хилери настолько уже цивилизован, что понимает: «Любовь, разум и светлый покой» должны быть достоянием всех, ибо все люди — братья, и у каждого из благополучных «есть тень. . . на тех улицах» (6, 270), и это позор. Вот в каких словах он высказывает свое «кредо»: «Я не верю в церковные догматы и не хожу в церковь; я понятия не имею о том, что ждет нас после смерти, и не хочу это знать; но сам я стараюсь, насколько возможно, слиться с окружающим, ибо чувствую, что смогу достичь счастья, только если по-настоящему приму мир, в котором живу. . . Я не считаю, что целомудрие само по себе добродетель: оно ценно только в том случае, если служит здоровью и счастьем общества. Я не считаю, что брак дает права собственности и ненавижу публичные обсуждения подобных тем; но по натуре своей я стараюсь не наносить обиды ближнему, если есть хоть малейшая возможность избежать этого. . . Я ненавижу самоутверждение, стыжусь саморекламы и не терплю крикливости всякого рода. Вероятно, у меня вообще слишком большая склонность к отрицанию. Пустая болтовня наводит на меня смертельную тоску, но я готов полночи обсуждать какую-либо проблему этики или психологии. Извлекать выгоду из чьей-нибудь слабости мне противно. Я хочу быть порядочным человеком, но, право же, не могу принимать себя слишком всерьез» (6, 316).

Хуже всего, что и окружающие не слишком всерьез принимают Хилери. Не принимает м-р Пэрс. Не принимает и племянник Хилери Мартин — анархист, поклонник Прудона и Кропоткина. А тех, кто верит в Хилери, тех, увы, ждет разочарование. «Те» — это прежде всего «маленькая натурщица», простая девушка, которая нравится Хилери и которая связывает с ним свои надежды на избавление от полунищенского существования. (Так камерно реализуется мечта о том, чтобы протянуть руку помощи «меньшему брату».) Любовь к «маленькой натурщице» лишний раз доказывает Хилери несостоятельность его

брака. Уже давно он и его жена Бианка — чужие друг другу. Хилери тянет к «маленькой натурщице», ему кажется, что не ответить на ее любовь — неблагодарность, а неблагодарность в его глазах — «грубейшее нарушение джентльменства» (6, 399). Хилери, конечно, гораздо более джентльмен, чем, например, его брат или Джордж Пендайс. Но в решительный момент он предаёт девушку. Его отталкивает запах дешевой пудры — такая малость, но ее оказывается достаточно, чтобы кастовое чувство пробудилось в «рыцаре» Хилери и показало, какая непроходимая пропасть отделяет его от этой «вульгарной, духовно неустойчивой, но физически соблазнительной девушки». В этой пропасти он, не без стыда, похоронил и свою привязанность к ней, и рыцарственность, и демократизм. «Мое классовое чувство спасло меня, — говорит он Стивену и, кажется, испытывает тайную благодарность к этому классовому чувству, — класс восторжествовал над моими самыми примитивными инстинктами» (6, 536).

Итак, прекраснодушное, умозрительное стремление к братству потерпело крах. Но это не значит, что Голсуорси отвергает само понятие «братства». Если писатель иронизирует над платоническим прекраснодушием Хилери, то другой персонаж романа «Братство», профессор Стоун, отец Бианки и Сильвии, жены Стивена, выражает порой самые заветные мысли Голсуорси.

Профессор уже стар. Безумием веет от всего его облика, от фанатической преданности идее братства и той книге о братстве между людьми, которую он пишет день и ночь, затворившись в своей комнате и до минимума сведя потребности в комфорте. Стоун настолько потерял связь с окружающей его действительностью, что современное буржуазное общество, пороки которого он красноречиво обличает в книге о братстве, представляется ему давно ушедшим в прошлое. Но этот ретроспективный угол зрения — оптический обман: все, о чем пишет д-р Стоун, все относится к настоящему самым прямым образом. День и ночь в душе Стоуна звучит скорбный возглас еврипидовской Электры:

Где твой город, где дом, скажи,
Бедный брат? С кем ты делишь хлеб? *

* Эти слова Голсуорси взял эпиграфом к «Братству».

М-р Стоун готов разделить кров и хлеб с последним бедняком, в котором он действительно видит своего брата, и не случайно именно в «вульгарной» «маленькой натурщице» он нашел свою музу-вдохновительницу.

Общество, конец которого возвещает м-р Стоун, опутано тысячами «разрушающих нервы» обычаев, оно изобилует продажными «говорунами» и бесчестными демагогами. Но главное — здесь «каждый старается одолеть каждого» (6, 305). Над этой «загнившей лужей», словно «комары в летний вечер», бесцельно толкуются люди. И единственное, что рождает надежду на лучшее, — мужество. Оно живет даже в этой «долине мрака» (6, 305).

Но что это, действительно ли так думает и автор: жизнь — круговерть комаров над стоячим болотом? Нет, Голсуорси в «Братстве» вместе со своим полубезумным героем надеется на лучшее будущее. Да и в безумии м-ра Стоуна, как и Гамлета, тоже есть своя «система». Во всяком случае, устами безумца в романе говорит истина: современное общество — «апогей братоубийственной системы» (6, 308). И как реакция на эту братоубийственную рознь, по словам Стоуна—Голсуорси, появилась в этом обществе небольшая «секта», «движимая прекрасными чувствами» (6, 308), которая стремится уничтожить общественные пороки. Так в роман «Братство» вторгается идея классовой борьбы, так Голсуорси знакомит нас со своим представлением о социализме. Ему кажется, что он нашел ту высшую этическую высоту, с которой можно правильно судить и о том, что происходит в «стоячем болоте», и о «мелиоративных» устремлениях «секты».

Голсуорси и в «Братстве» — апостол всемирной любви и гармонии, которые не должны стоить человечеству ни капли крови; его лучшее будущее, его новый мир — мир без насилия, который, очевидно, представляется детищем вполне достижимой (он убежден в этом) «договоренности». Марджери Пендайк утверждала отнюдь не случайно, размышляя о тех, кто несчастен: «И это все из-за того, что люди не могут между собой договориться» (6, 194). Голсуорси тоже хочется думать, что такой договор возможен. Ведь нельзя жить дальше так, как сейчас, когда «братоубийственная теория выживания сильнейшего» является «основой кодекса морали Англии» (6, 336), когда вся страна превратилась в «огромную лавку мясника» (6, 336). Голсуорси — в разброде, в разладе сам

с собой. Он ненавидит «мясников, налившихся кровью бесчисленных жертв» (6, 336), он понимает бессилие либерального негодования, обреченность прекрасодушных рыцарей справедливости на то, чтобы «вечно рваться» к идеалу и «всегда оставаться на месте» (6, 337), и в то же время этически не приемлет социализм: «Одна-единственная плодотворная действующая сила — таинственное и чудесное влечение, именуемое любовью... Вот этого фактора, этого таинственного, бессознательного чувства любви и недоставало тем, кто дул на паруса... У них было все: разум, совесть, ненависть, нетерпение, но у них не было любви к ближним... человек должен был еще ждать, когда придет время для его высокого стремления к всемирному братству и забвению самого себя» (6, 337).

Итак, одушевленность самыми высокими помыслами, убеждение, что так, как в данное время, существовать невозможно, и в то же время старая, как «ветхий Адам», буржуазно-охранительная мысль: человечество еще не доросло до «братства». Вот почему недоверчиво, а порой иронично, отчужденно и даже враждебно следит Голсуорси за самым молодым героем «Братства» анархистом Мартином (Голсуорси не видит разницы между анархизмом и социализмом). Важно, однако, что Голсуорси свято верит в достижимость идеала всемирного «братства», надеется, что все противное «братству» «отомрет», и это «все» подвергает гневному осуждению, например «варварский обычай... называемый Войной». Однако главный враг «братства» — собственность. Это она позволяет меньшинству держать большинство на положении «теней». Это она не позволяет Стивену понять правду Стоуна; Стивен настолько искажен собственничеством, что идеи тестя кажутся ему «бредом», а самого мистера Стоуна он язвительно называет «тронутым». И как ни безумен мистер Стоун, в редкие минуты озарения он понимает: ему никогда не удастся внушить таким, как Стивен, истину, что все люди — «одно целое».

Вместе с тем Голсуорси понимает, что на пути к братству человечеству предстоит не одно сражение и что в рамках существующего порядка его, очевидно, не достичь. Вот почему так слаб голос Стоуна, дрожащий голос старого безумца-идеалиста, его возглас, брошенный в молчание ночи: «Братья!» Этот эпизод исполнен глубокого

смысла, так как возглас Стоуна услышал лишь полисмен. И он стоит — олицетворение тупой, уверенной в себе и сильной власти, с подозрением вглядываясь в темноту, откуда донесся слабый призыв к человечности.

«Братство» заставляет вспомнить о романе Эдварда Беллами «Взгляд назад». Идеи Беллами и Морриса, идеи социального утопизма были в Англии в начале века очень распространены. Им отдали большую дань современники Голсуорси Шоу и Уэллс, особенно последний. Очень возможно, что Голсуорси читал Беллами, недаром в «Братстве» есть абзацы, прямо перекликающиеся с романом «Взгляд назад». Конечно, целиком Беллами писатель принять бы не мог, ведь тот говорит о революции как о чем-то необходимом. В своем отрицании машины и машинной цивилизации Голсуорси скорее близок к У. Моррису, роман которого «Вести ниоткуда» американский историк литературы В. Л. Паррингтон называет «пародией на роман Беллами». Это, конечно, не отменяет сходства концепций Беллами и Голсуорси в ином.

После выхода романа Беллами в 1888 году возникают бесчисленные утопические общества. В США организуется журнал «Нэшнелист», поставивший своей главной задачей борьбу с частнокапиталистическими порядками. В заявлении «Нэшнелист клуб» от 9 января 1889 года прямо говорится: «Конкуренция представляет собой... применение звериного закона, гласящего, что выживает самый сильный и ловкий...» и «...братство людей есть одна из вечных сил, направляющих развитие человечества по пути, который делает человеческую природу отличной от звериной»²⁰.

Голсуорси не был связан ни с одной разновидностью социалистического движения в Англии, но идеи социального реформизма, столь сильные и влиятельные в стране на грани XIX—XX веков, безусловно, находили в нем самого горячего сторонника. Название романа «Братство» наводит еще и на ту мысль, что Голсуорси мог быть знаком с другим произведением Беллами, романом «Равенство». Строй, основой которого являются алчность и собственничество, по Беллами, в корне несправедлив, так как он порождает роскошь одних и нищету других. Главное зло — капиталистическая прибыль; над обществом, основанном на этой нечистой при-

были, нависает угроза нищеты, она вносит дисгармонию в жизнь людей. Эту угрозу можно отвратить только объединенными усилиями. Задача общества — достижение экономического равенства (отсюда и название романа), только такое равенство может обеспечить «ценность и достоинство личности». Так пишет Беллами. Вряд ли Голсуорси тоже считает необходимостью экономическое равенство. Недаром его собственный роман называется «Братство». «Братство» — более общая, расплывчатая, умозрительная категория: можно быть «братом во Христе», «братом по духу», можно чувствовать «братскую» любовь к слуге, особенно если считать его «меньшим братом», но это не означает, конечно, равенства. Равенство — это нечто гораздо более точное и неукоснительное, чем братство. Может быть, в названии романа Голсуорси был элемент некоторой полемичности, направленной против «Равенства» и его уравнилительно-экономических идей? Но даже, если и так, то остается другое, что сближает Беллами с автором «Братства». Беллами резко высказывается против полицейской функции государства, он утверждает: для «плутократов» эта полицейская роль заключается прежде всего в «охране права личности пользоваться плодами... эксплуатации». Подобная личность полагает, гневно резюмирует Беллами, что ее право собственности выше блага общества и что «закон, армия, полиция должны защищать это право»²¹. Ту же критику полицейской подавляющей силы буржуазного государства, закона, защищающего имущих от неимущих, мы видим и в «Братстве», — недаром так настаивает блюстителя закона слабый призыв профессора Стоуна. Общество должно строиться на основе этики и социальной справедливости, утверждает Беллами, и Голсуорси тут мог бы с ним согласиться. Правда, социальную справедливость он называет «договоренностью». Эта договоренность, по мысли Голсуорси, не исключает и наемный труд (в противоположность Беллами), только предприниматель должен платить рабочему больше и делить с ним прибыль. И все-таки разве Голсуорси не согласился бы с такими принципами устройства общества, которые намечает Беллами?

«Наши этические основы... чрезвычайно просты... Они покоятся на принципе, который понятен ребенку в той же мере, что и философу, и который ни один

философ не попытался опровергнуть, а именно: на высшем праве всех людей жить и, следовательно, настоятельно требовать такой организации общества, которая гарантировала бы им это право»²². Государство должно быть так организовано, утверждает Беллами, чтобы уметь защитить всех своих граждан от «холода, голода и нищеты». Беллами считал, что человечество может достичь подобного общественного устройства революционным путем. Голсуорси отвергал этот путь, полагаясь на рост всеобщей сознательности граждан. С недоверием относится Голсуорси и к той машинной цивилизации, развитие которой пропагандирует Беллами. Правда, революция у Беллами совершается с согласия всех, просто-напросто побеждает идея невозможности мириться со старой системой, и в результате революции конкуренция сменяется сотрудничеством. Утверждается один общественный идеал: «Жизнь — вот единственное богатство». Но ведь это и идеал Голсуорси! Близок писателю и просветительский гуманизм Беллами, его вера в доброе начало в человеке, которое под бременем порочной государственной системы может вырождаться, становиться низким и порочным. И — конечный вывод, провозглашаемый Беллами: «Как только пораженная голодом страна вспомнит о позабытой ею обязанности (то есть равном удовлетворении нужд всех членов общества. — *М. Т.*) и начнет регулировать в интересах всеобщего блага животворный поток, земля превратится в цветущий сад и у всех ее детей появится все, в чем они нуждаются... С жаром говорил я о новом мире, мире изобилия, очищенном духом справедливости и познавшем сладость *братской* (курсив мой. — *М. Т.*) благожелательности, о мире, который виделся мне только в мечтах, но который так легко сделать реальностью»²³.

Идеи утопического общества, о котором поведал Беллами, были смяты в Америке реальностью «позолоченного века», но они оказали огромное влияние на последующее развитие прогрессивной мысли. Их изучали, их так или иначе «примеривали» к действительности лучшие умы и души человечества, жаждавшие более справедливого устройства общества. Их отзвук, возможно, породил и «Братство» Д. Голсуорси*.

* Интересно отметить, что даже «патриций» Милтоун у Голсуорси с уважением отзывается об «Утопии» Томаса Мора.

Одновременно с «Братством» писатель создает драму «Схватка», где конфликт уже — классовая борьба. Пьеса Голсуорси была в высшей степени злободневна. Англию сотрясали забастовки портовых рабочих, железнодорожников, шахтеров. И вряд ли кто из современных драматургов с такой резкой определенностью заявлял, что интересы рабочих и предпринимателей противоположны и что Капитал может существовать, только если подавляет Труд. Довольно иронически изображена в пьесе деятельность профсоюзного лидера Харнесса. Как известно, руководство тред-юнионов рекрутировалось главным образом из привилегированной рабочей аристократии, о которой В. И. Ленин писал: «Вожди этой рабочей аристократии переходили постоянно на сторону буржуазии, были — прямо или косвенно — на содержании у нее»²⁴. И нельзя не отметить, что Голсуорси высмеивает в образе Харнесса именно эту тенденцию к оппортунистическому соглашательству и социальной демагогии, характерную для английского тред-юнионизма: тред-юнион, оказывается, может помочь рабочим лишь в том случае, если они снизят требования, предъявляемые ими компании.

Поистине с огромным уважением относится писатель к вождю рабочих Робертсу, утверждающему, что только «в открытой схватке человек может стать человеком» (14, 184). С каким злым сарказмом писатель разоблачает демагогические слова члена правления Скэнтлбери, который просит Харнесса «убедить рабочих, что их интересы совпадают с нашими» (14, 149). Но Голсуорси ратует не за «открытую схватку». Он за справедливость, но не ту, которая вырывается в борьбе, а за справедливость, которая достигается «договоренностью». Конечно, Голсуорси слишком большой реалист, чтобы так безоговорочно верить в возможность компромисса. Компромисс может погасить одну мелкую «схватку», но коренные интересы рабочих и капиталистов «далеки, как полюсы» (14, 203). Эти слова принадлежат главе компании м-ру Энтони, считающему, что рабочих надо «держат в железном кулаке» (14, 204), ибо стране угрожает «власть» толпы. Голсуорси и сам склонен бояться «толпы» (достаточно вспомнить его новеллу «Демос»). Может быть, поэтому его отношение к Энтони — герою «Схватки» — двойственно: Энтони, как и Робертс, человек принципа и поэтому, с точки зрения Голсуорси, достоин уважения.



Элиза Голсуорси — «Тетя Энн»



Отец Д. Голсуорси — «Старый Джоллон»



Роберт Голсуорси —
«Дядя Роджер»



Эдвин Голсуорси —
«Дядя Николас»



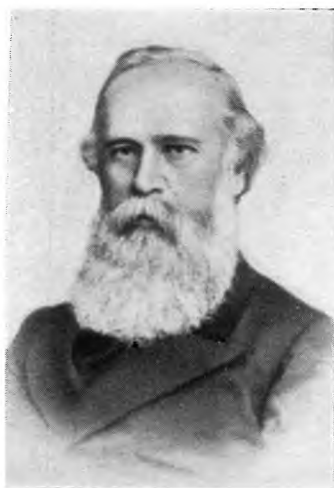
Паркфилд, Кингстон-Хилл, где 14 августа 1867 г. родился Джон Голсуорси



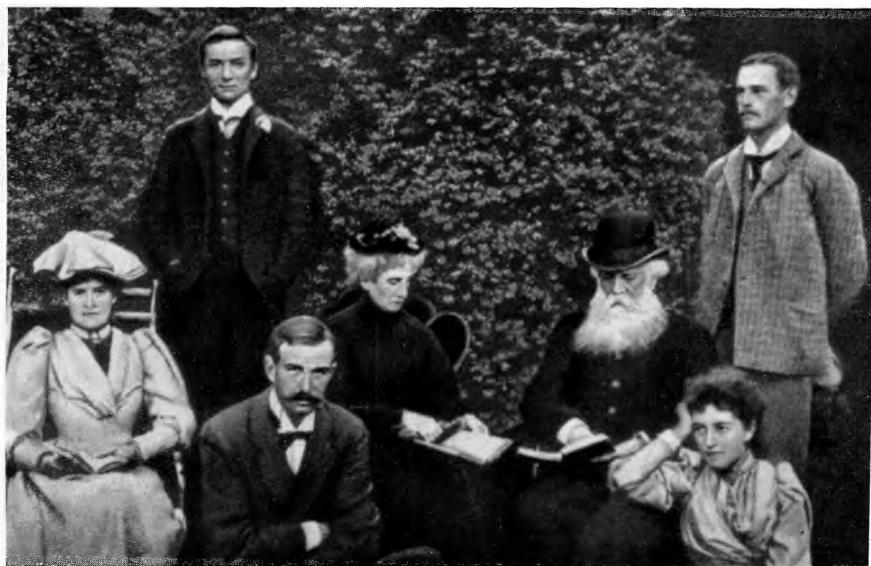
Дом, где прошли детские годы Джона Голсуорси



Мать Джона Голсуорси



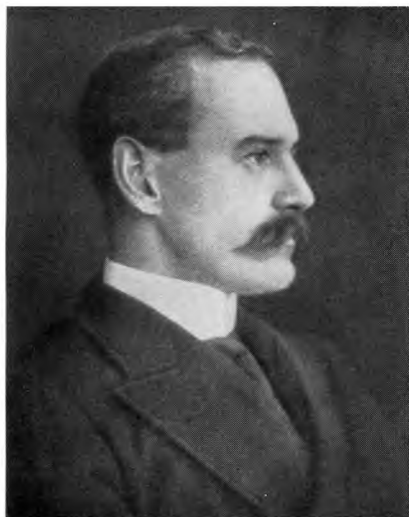
Отец Джона Голсуорси



Джон Голсуорси после окончания Оксфорда



Ада Голсуорси



Джон Голсуорси в 1898 г.
Снимок сделан Г. Уэллсом.



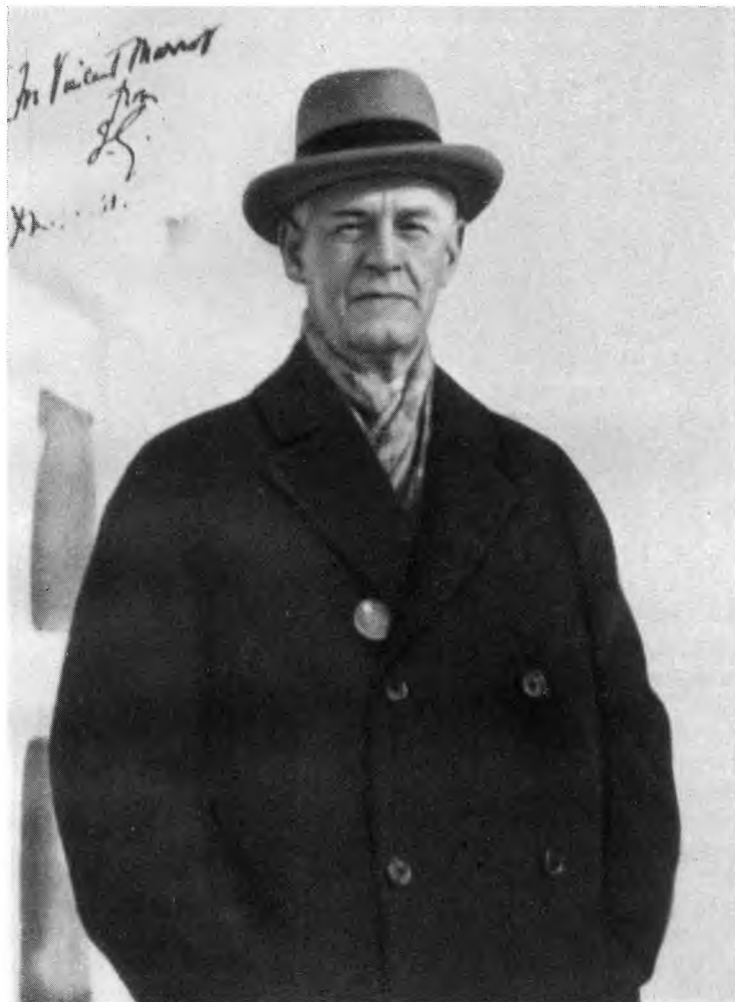
Джеймс Барри, Джон Голсуорси, Бернард Шоу, Х. Грэнвилл-Баркер



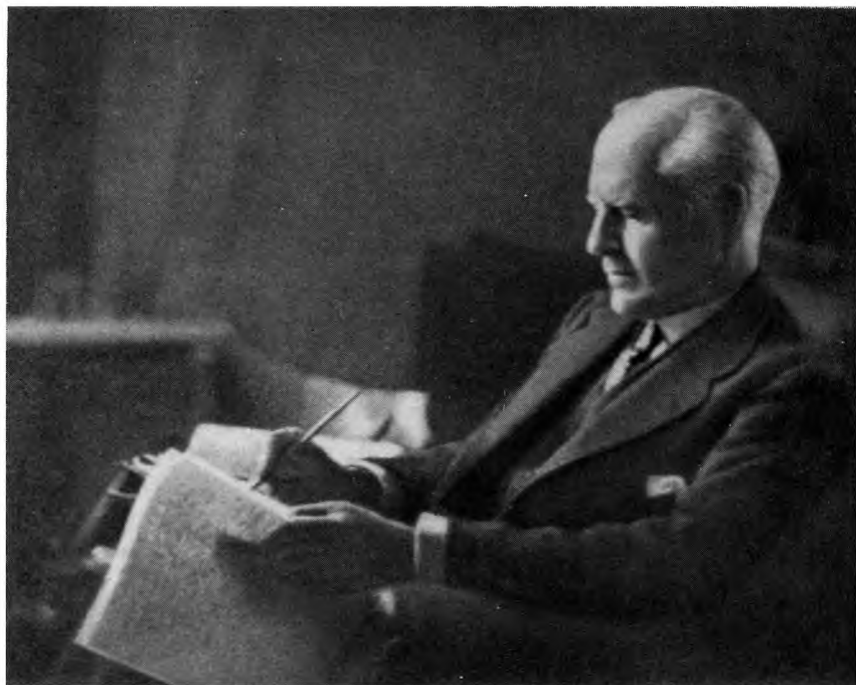
Бери-Хауз. Музыкальная комната



Верхний кабинет в Гроув—Лодж



Джон Голсуорси в библиотеке Берн-Хауз



Джон Голсуорси в последние годы жизни

Если же говорить о правоте, то неправ, по мнению писателя, и тот, и другой. Не надо принцип доводить до крайности, ведь тяжелая схватка, стоившая жизни жене Робертса, схватка, в которой потерпели поражение оба противника, оказалась бессмысленной: приняты те самые требования рабочих, которые с самого начала обещал поддержать профсоюз. Прояви вожди двух враждующих партий более гибкости, взаимопонимания, можно было договориться, утверждает писатель. Робертс, в представлении Голсуорси, настоящий социалист, он тверд, принципиален, бескорыстен, но, как и в «Братстве», писатель вновь и вновь настаивает на том, что социализму и социалистам «не хватает» милосердия, любви к ближнему. Итак, показав непреложность и по существу неизбежность классовой борьбы, Голсуорси мечтает, тем не менее, о классовой гармонии и, поддавшись сам либерально-реформистской иллюзии, противопоставляет политике этику, социально обусловленному злу — беспочвенный альтруизм.

«Схватка» вновь напомнила английской публике, что Голсуорси прежде всего драматург остросоциальный, и Конрад с удовлетворением писал ему, что в шуме похвал, который вызвала «Схватка», утонет ропот недовольных пьесой «Джой»²⁵.

1909 год был для Голсуорси наполнен важными событиями. Только что английский читатель прочел роман «Братство», на сцене еще репетируют «Схватку», а писатель уже работает над двумя новыми пьесами «Старший сын» и «Правосудие», тщательно редактирует для нового издания «Виллу Рубейн» и «Человека из Девона».

Голсуорси находит время и для общественной деятельности — выступает против одиночного заключения осужденных. Эта проблема так его захватывает, что он вместо «Старшего сына» предлагает английской сцене «Правосудие», герой которого Фолдер, настрадавшись в одиночке, кончает самоубийством. Голсуорси не боится оскорбить обывательский вкус отсутствием счастливой развязки. Более того, он нисколько не сомневается в том, что на английские подмостки вновь должна подняться трагедия. «Правосудие» и является трагедией, так как человек, на этот раз оказавшийся в тисках несправедливой Фемиды, погибает, раздавленный «судьбой». А между тем Фолдер вовсе не отъявленный злодей, он не только

не порочен, но добр, великодушен, способен на самопожертвование и совершает преступление — подделывает чек, — чтобы избавить любимую женщину и ее детей от самодурства, побоев мужа и отца. Но вот Фолдер в тюрьме. Одиночка ввергает его, как и других заключенных, в состояние, близкое к помешательству. Каждый вечер по тюремному коридору прокатывается грохот. Он похож, пишет Голсуорси в авторской ремарке, на «глухие удары по металлу». Это заключенные в яростном и бессильном отчаянии стучат в окованные железом двери камер, опять-таки образ, исполненный острой, разоблачительной символики: маленький, незащитный человек перед «железным» неумолимым буржуазным законом. Премьера «Правосудия» в театре Герцога Йоркского имела сенсационный успех. Галерка отказалась покинуть театр, пока не увидит автора. Критика же не преминула упрекнуть Голсуорси: автор слишком натуралистичен, пьеса напоминает «фотографию».

«Что ж, — писал по этому поводу Уильям Арчер, — допустим, это фотография. Предположим, что м-р Голсуорси работает не палитрой и кистями, а фотокамерой. Но если это так, какая же это замечательная камера. Камера, которая выбирает важное, а незначительное, мелкое оставляет без внимания... Фотокамера, которая абсолютно правдива, которая дает столь верное, четкое, ясное изображение, и в то же время — изображение, дышащее страстной любовью к человечеству... Фотокамера, язык которой, лишенный дидактики и декламации, громко протестует против глупости, черствости и лицемерия. Фотокамера, которую можно легко спутать с прожектором, которая производит реакцию, подобную взрыву»²⁶. И даже консервативная «Таймс» должна была признать, что, хотя «Правосудие» далеко от «канонов классической трагедии», пьесу надо судить «на основе ее собственных достоинств» и что на вопрос, «говорит ли она правду, передает ли чувства писателя зрителю», можно ответить лишь «утвердительно»²⁷.

Интересен отзыв о пьесе, содержащийся в письме Уэллса. Относившийся ранее к литературным успехам Голсуорси с большой сдержанностью, Уэллс теперь пишет: «Мне кажется, что «Правосудие» (я не видел «Схватки»), если судить о пьесе с точки зрения искусства, укрепляет вашу позицию и реабилитирует вас. До

сих пор у меня всегда вызывал протест ваш слишком строгий метод. Мне не нравилась некоторая холодная жесткость, очень характерная для вашего творчества, но если в результате ее является пьеса подобной грандиозной силы, — делать нечего, я сдаюсь»²⁸.

Однако в том же письме Уэллс резонно замечает, что главное зло, конечно, не столько в одиночном заключении, сколько в самой системе «закона и контроля». Голсуорси этого не отрицает, но в ответном письме сомневается, что писатель лишь своими собственными усилиями может многое изменить в «системе». В письме к неизвестной корреспондентке Голсуорси следующим образом определяет свое «кредо», или «философию»: «Моя философия это просто-напросто убеждение, что если бы мы все более понимали друг друга и проявляли больше терпимости, то мир бы стал более приспособлен для жизни»²⁹, т. е. опять утверждает принцип «договоренности».

В письмах этого периода встречается много замечаний и о характере творчества, каким, по его мнению, оно должно быть. Так, Голсуорси не очень нравится сравнение его пьесы с фотографией: «Я скромно надеюсь... что моя пьеса несколько поднимается над уровнем фотографии, так как через части можно видеть целое. Пьеса вовсе не была задумана как атака на какое-то индивидуальное проявление судопроизводства, но — как изображение целого»³⁰.

Из письма к м-с Монтегю Крекенторп: «Ах, когда кто-нибудь видит нечто, что лежит за поверхностью вещей... и описывает это, сей индивидуум должен ожидать, что его возненавидят. Но о чем же тогда писать, как не о том, что видишь?»³¹ Правдивость и естественность — вот неукоснительное требование Голсуорси-писателя, Голсуорси-драматурга. Впоследствии он писал об этом актеру Леону Лайону, исполнявшему роль Фолдера. Лайон хотел играть образ «голубого», златокудрого мученика, для чего ему нужен был парик соответствующего цвета. Эта деталь показалась Голсуорси нестерпимо фальшивой, и он категорически воспротивился: «Когда искусственность входит в дверь, мои пьесы улетучиваются из окна»³².

Огромное значение Голсуорси придает объективности писателя, или проблеме соотношения «сатиры» и «красоты».

Интересна переписка Голсуорси с Гарнетом по поводу романа «Патриций» (1911). Гарнету роман (он прочитал его в рукописи) не понравился. Приговор был суров: «В этом романе ты не критик и не реалист». «Слишком тщательно», на его взгляд, писатель рисует отдельные фигуры, «общественный же фон, отношения фигур не между собой, а к действительности, их породившей, — вот о чем хотелось бы знать. Подумай о том, чтобы изобразить эти характеры и фигуры на большом фоне современной жизни»³³.

В одном из ответных писем Голсуорси соглашается: да, в угоду «чувству красоты» он так «прилежно изымал по всей книге сатиру», что, видно, «перестарался». Но писатель огорчен. Он даже упрекает Гарнета в том, что тот к нему пристрастен, что эта несправедливость — пережиток тех лет, когда критик дал такую убийственную характеристику «Джослин», назвав роман произведением «клубмена». «Мне всегда казалось, что в глубине души ты досадуешь на то, что вынужден все больше отходить от такой точки зрения... Я всегда чувствовал, что я глубже, более изменчив и, может быть, более широк, чем тебе кажется» (16, 493).

Все-таки Голсуорси «пересмотрел» книгу, как он о том сообщил Гарнету. Он добавил около пятидесяти страниц и почти заново переписал эпизоды, которые Гарнету казались неубедительными. Он постарался убрать из книги «все сентиментальное», оставив в неприкосновенности то, что считал «критической сутью» книги, а именно противопоставление «власти и сухого кастового существования лирическому взгляду на жизнь, эмоциональности и ненависти ко всяким барьерам...»³⁴ И далее — несколько неожиданный, казалось бы, вывод: «Это не социальная критика, ни одна из моих книг не подходит под это определение. Скорее уж это попытка психологического исследования»³⁵. Гарнет отвечает через три дня. Это письмо от 16 января 1910 года показывает, что литературный «ментор» Голсуорси порой вернее судил о характере творчества писателя, чем он сам: «Все, что ты говоришь о... королевской битве двух человек в твоей душе, о лирическом взгляде на жизнь и сухом кастовом существовании, очень познавательно. Борьба этих двух начал и производит критический эффект «Собственника», «Усадьбы» и «Братства». Но именно потому, что твоя ду-

ховная борьба отражает борьбу двух антагонистических начал в жизни современной Англии, — каждая твоя книга есть явление «социальной критики» большой значимости. Это так очевидно, что не нуждается в доказательствах»²⁶.

Сам Голсуорси считает роман «Патриций» лучшим своим произведением, «хотя нет в нем торжественной поступи судьбы, как в «Собственнике», ни неотступной тревоги «Братства», ни свежести «Виллы Рубейн», ни иронического очарования «Усадьбы»²⁷.

«Патриций» во многом перекликается с «Усадьбой», хотя фокус писательского внимания переносится, по признанию Голсуорси, с «типов», сложившихся представителей традиции, на молодежь, которая, хотя и бунтует, тем не менее в решительный момент оказывается добычей тех же самых устоев, против которых ей вздумалось бунтовать. Главный конфликт романа — единоборство «любви» и сословных предрассудков.

Виконт Милтоун, наследник знатного рода Карадокков, член парламента, влюбляется в женщину, живущую отдельно от мужа, Одри Ноэл. Ее муж — священник, так что надежды на развод у Одри нет. Милтоун честолюбив и горд, способен глубоко чувствовать. Страсть, которую внушает ему Одри, вступает в сильнейшее противоречие с его представлением о чести, о том, каков должен быть государственный муж, неподвластный соблазнам и греховным слабостям. Но Одри обаятельна, прекрасна, беззащитна, она женщина, «созданная для любви», и Милтоун колеблется: не пожертвовать ли своим блестящим парламентским будущим во имя чувства. Его сестра Барбара тоже переживает увлечение человеком не ее «круга», Чарлзом Куртье, журналистом «левых» убеждений, прямодушным и добрым. Барбару пленяет живой ум, свободомыслие Куртье, его бескорыстное служение делу справедливости.

Вот как пишет о нем Голсуорси: «Когда бессмертный Дон-Кихот пустился потешать людей, за ним увязался еще только один шут. А Чарлза Куртье всегда сопровождали толпы, которые никак не могли понять этого чуждого корысти человека. Но хоть он и озадачивал своих современников, они не решались поднять его на смех, ибо им было доподлинно известно, что он и в самом деле умеет любить женщин и убивать мужчин. Перед таким человеком, весь облик которого к тому же дышал силой

и отвагой, они не могли устоять. Сын оксфордширского священника, рыцарь безнадежных битв, он с восемнадцати лет странствовал по свету, не зная отдыха... Человек, участвовавший в пяти войнах, а теперь оказавшийся на стороне поборников мира, он был совсем не так непоследователен, как может показаться, ибо всегда сражался на стороне тех, кому грозит поражение, а сейчас, на его взгляд, никому так не грозило поражение, как поборникам мира» (7, 32—33).

Голсуорси называет Куртье «рыцарем безнадежных битв», вкладывая в эти слова свое отношение к социализму. И все-таки нельзя не отметить, что чертами подлинной рыцарственности и гуманности Голсуорси наделяет социалиста Куртье — поборника мира, Куртье — противника тирании, апостола «свежего ветра» перемен, а не Юстеса Карадока, виконта Милтоуна.

Сословные предрассудки, традиции, влияние старших, приверженность к устоям оказались сильнее любви. Милтоун отказывается от счастья с Одри, а Барбара вступает в брак с титулованным «джентльменом» Клодом Харбинджером. На страже семейных традиций стоит старшее поколение Карадоков, родители Милтоуна и Барбары, лорд и леди Вэллис, и прежде всего бабушка молодых Карадоков, леди Кастерли, хранительница кастовой, «первородной» аристократической замкнутости. В Куртье и Одри она видит олицетворение «свободы» и «любви», угрожающих опрокинуть цитадель дворянских привилегий, непреложной избранности ее клана, который должен твердо противостоять демократическим веяниям времени и ни с кем не делить власть. Кастовое чванство, узость мышления Голсуорси подвергает довольно резкому сатирическому осмеянию. Вместе с тем нельзя не заметить и того, что писатель иногда любит своими титулованными персонажами, ему нравится «стальная» негибкость старой леди Кастерли, одержимость идеей долга Милтоуна, утонченность чувств его дяди лорда Денниса, рыцарски любившего одну женщину, да и вся «рутина» жизни богатой, знатной семьи. Это значительно ослабляет сатирическую сторону романа в угоду «красоте», понимаемой как поэзия чувства и любви в ее узком значении.

Еще до переписки с Гарнетом Голсуорси замечает в дневнике: «„Патриций“ в меньшей степени сатира, чем

другие произведения. Это сатирическое *decrecendo* явно ощущается по мере перехода от одного романа серии («Остров фарисеев», «Собственник», «Усадьба», «Братство») к другому; одновременно нарастает тяга к красоте. Может быть, сказывается возраст. А может быть, это и хороший знак; возможно, это объясняется тем, что далеко не все можно выразить в драматургической форме и поэтому, естественно, хочется удовлетворить эту жажду красоты в романе, форме более для этого приспособленной...»³⁸

А в одном из писем к Гарнету и в дневнике Голсуорси вновь повторяет, что в «Патриции» больше «красоты», чем в других его произведениях, и делает некоторые замечания относительно своей творческой манеры: «Эта книга яснее, чем прочие, дает понять, что я импрессионист, работающий при помощи реалистической или натуралистической техники. В то время как Уэллс — реалист, работающий с помощью импрессионизма, Беннет — реалист, владеющий техникой реализма, Конрад — импрессионист с полуимпрессионистической, полунатуралистической техникой и Форстер — импрессионист с реалистически-импрессионистической техникой»³⁹.

Но что подразумевает Голсуорси под словами «импрессионизм» и «импрессионистическая техника»? Прежде всего умение художника жить воображением. Фантазия художника, по его мнению, порой важнее реального знакомства с фактической стороной явления, о чем он упорно твердил в письмах к Гарнету: «Из-за моего метода люди всегда считали, что я добросовестно пишу с натуры, я же втайне уверен, что лишь следую своему воображению»⁴⁰. «Лучше один раз увидеть и дополнить потом виденное своим воображением, чем изо дня в день наблюдать человека или явление». Но, отдавая дань воображению, Голсуорси вовсе не перестает быть реалистом.

В интереснейшей статье 1911 года «Туманные мысли об искусстве» Голсуорси впервые излагает с большей или меньшей полнотой свою эстетическую позицию. Наряду со спорной мыслью о «безличности» искусства писатель уже здесь высказывает суждения, позволяющие считать его стойким приверженцем реалистической традиции английской литературы. Однако его отношение к литературе и искусству лишено догматической нетерпимости к эксперименту. Чуткий художник, он отстаивает право

искусства на поиски новых форм, поиски, обусловленные духом общественных перемен. Голсуорси — не только приверженец реализма, он еще и новатор: «Те, кто клянутся только прошлым, твердят нам, что наше искусство катится к гибели; и, правда, путаницы и смятения у нас немало! Плотины прорваны и каждый художник, не жалея сил, ищет, как бы спастись. *Наш век — век волнений и перемен, нового вина и ветхих мехов*» (16, 333).

Голсуорси присуща вера в прогресс человечества, истине просветительская вера в тягу человека к «совершенству и красоте». Это стремление — основа для совершенствования и общественных учреждений. Но если так — и тут Голсуорси вступает в спор с самим собой, — искусство не может оставаться «безличным», лишенным «активных стремлений»: «Разве учиться быть художником не значит учиться... отделять от себя самую свою суть и передавать ее другим?..» (16, 335). Голсуорси полемизирует с эстетской школой в английской литературе, с положением о суверенности искусства, существующего только для самого себя.

«Разве не художник — враг и гонитель всякой предвзятости и узости, искажений и изысков, ловец блуждающего огонька — Правды?» (16, 335). Нет, искусство ценно не только как акт самовыражения художника; его назначение — передать «суть вещей». Таким образом, Голсуорси выступает против идеалистического принципа непознаваемости реального мира и лживости искусства как основного условия прекрасного, который пытался обосновать О. Уайльд в своем трактате «Упадок лжи». Голсуорси категорически утверждает высокое назначение искусства как средства познания жизни. Нет, художник — тот, кто видит «вещи такими, как они есть... А великим художником его делает высокое горение духа, рождающее не относительную, а превосходную ясность видения» (16, 339).

Истинные реалисты для Голсуорси — Тургенев, Толстой, Ибсен, Достоевский; Голсуорси решительно противопоставляет реализм романтизму.

Реалист может быть «поэтом, мечтателем, фантастом, импрессионистом, чем угодно, только не романтиком: романтиком он быть не может, поскольку он реалист. Да, этим словом определяется художник, который по самому своему складу в первую очередь стремится уловить и по-

казать взаимосвязь жизни, характера и мышления, чтобы научить чему-то себя и других» (16, 340).

Реалист тот, кто учит познавать жизнь без прикрас, в ее настоящем, не сублимированном виде. «Романтик творит сказку, отвергая действительность, плетет свою паутину для того, чтоб увести себя и других прочь от жизни...» (16, 342).

В 1912 году была поставлена, наконец, пьеса «Старший сын».

Она, несомненно, перекликается с романами «Усадьба» и особенно «Патриций». Сюжет пьесы — опять любовь. «Недозволенная» на этот раз любовь старшего сына respectable дворянского семейства к горничной. Молодой человек считает своим долгом жениться на девушке, хотя «мезальянс» воспринимается его семьей как крушение жизни или, во всяком случае, честолюбивых надежд на будущее. Однако все кончается «благополучно» — для respectable семейства. Горничная Фреда слишком знает свое «место», чтобы посягать на родство со своими высокопоставленными хозяевами. Критика консервативных традиций и дворянских предрассудков в пьесе сравнительно мягка. Как и в «Патриции», в ней чувствуется некоторое любование автора своими родовитыми персонажами. Финал пьесы — скорее счастливая развязка мелодрамы, чем драматический исход социального конфликта.

Как бы то ни было, драматургия Голсуорси, особенно «Серебряная коробка», «Схватка», «Правосудие», укрепила за ним репутацию одного из ведущих мастеров театра, к голосу которого прислушиваются. Свое искусство, свою жизнь Голсуорси неизменно ставит на службу гуманным целям. Этим руководствовался он и в общественной деятельности. Далеко не всегда, конечно, его борьба могла увенчаться успехом, например требование запретить использование военной авиации. Нельзя не оценить мужество писателя, предвидевшего, какую страшную угрозу для мирного населения может представить нападение с воздуха. Такие видные писатели-современники, как А. Беннет, Г. Честертон и Б. Шоу, отказались подписать петицию, составленную Голсуорси. Честертон считал вполне приемлемым использование авиации в войне. Беннет скептически относился к самому замыслу — возможности гуманитариев влиять на политику,

а Шоу доказывал: именно потому, что как средство истребления авиация очень эффективна, буржуазное государство никогда от него не откажется.

Столь же активно Голсуорси выступал за предоставление женщинам избирательного права и реформу бракоразводного процесса. Он призывал отменить оскорбительное условие, в силу которого разводятся лишь в том случае, если один из супругов уличен законом в «прелюбодеянии». Выступал Голсуорси и за отмену театральной цензуры в связи с запретом, наложенным на пьесу Шоу «Бланко Поснет».

В 1912 году Джон и Ада Голсуорси впервые посещают Америку. В записной книжке Голсуорси появляется интересное замечание о литературной жизни в Америке второго десятилетия века: «Нашел в Америке любопытное предчувствие большой литературы и искусства, хотя сейчас, практически, еще ничего нет. . .»⁴¹

За два года до этого Голсуорси создает свою единственную символистскую драму «Мимолетная греза». Пожалуй, ее можно рассматривать как своеобразную дань писателя тому стремлению «века» к поискам и эксперименту, которое он провозгласил характернейшей чертой современного искусства («Туманные мысли об искусстве»).

«Потаенная символика «Мимолетной грезы» носит такой личный, интимный характер, что я не в силах передать его «в прозе», — пишет Голсуорси неизвестному корреспонденту. — Смысл ее можно уловить, сопоставив с моей первой поэмой «Сон». Вселенная мне представляется в виде постоянной борьбы между противоположными принципами, светом и тьмой, жизнью и смертью, приливом и отливом — в математике мы наблюдаем те же явления. Между этими противоборствующими принципами существует таинственная — мы не в состоянии постичь ее — сила примирения. В области этики и духа существует то же самое постоянное состояние противоборства, через которое проходит человеческий ум и дух на пути к таинственной гармонии, которая успокаивает и примиряет.

Человеческая душа в моей пьесе тоже проходит через сферу борьбы противоположностей. . . воплощенных в городе и деревне, цивилизации и первозданной природе, жизни, полной событий и покоя, — на пути к непости-

жимому таинственному и вечному примирению в гармонии»⁴².

Во время репетиций Голсуорси знакомится с молодой актрисой Маргарет Моррис. Несколько лет назад, уже в очень преклонном возрасте, г-жа Моррис опубликовала книгу под несколько нескромным названием «Моя голсуорсиевская история» — «My Galsworthy story» (1969)⁴³. Из книги явствует, что писатель был увлечен талантливой, остроумной и красивой Маргарет, может быть, обдумывал возможность разрыва с Адой, хотя воспоминания Маргарет Моррис, письма Голсуорси к ней, воспроизведенные в книге, скорее свидетельствуют о неизменной преданности Голсуорси своей жене и верной помощнице. Это соображение не снимает, конечно, вероятности того, что писатель испытал сильное увлечение.

Его отзвуки слышатся в романе «Темный цветок» (1913). Роман состоит из трех частей — «Весна», «Лето», «Осень», связанных личностью одного героя, скульптора Марка Леннана, наделенного необыкновенным обаянием. Вся жизнь Марка — в служении красоте, искусству, страсти. Эмблема страсти, пьянящего, рокового наваждения — темно-красная гвоздика, которую героиня «Весны», Анна Стормер, дарит своему юному возлюбленному. Марк тоже влюблен, но Анна понимает, что любовь эта не имеет будущего. Марк вскоре отдает предпочтение своей молодой кузине Сильвии, на которой он и женится, однако после того, как сам испытал трагическую страсть. История его любви к Олив Кремьер составляет содержание второй части романа — «Лето». Как и Анна, Олив — замужняя женщина. Но если муж Анны — сухой, ученый педант и женоненавистник, муж Олив — ревнивый собственник, «минотавр», у которого развиты лишь самые примитивные, эгоистические чувства.

В третьей части романа, «Осень», 50-летний Марк увлечен молоденькой дочерью своего приятеля Дромора Нелл, которая тоже влюблена в него и согласна бросить вызов буржуазным условностям. Марк колеблется — так велика власть молодости и юной страсти Нелл. Сомнения, терзающие Марка, возможно, навеяны личным опытом Голсуорси. Но Марк не может предать Сильвию, которая остается для него самым близким, все понимающим и на все готовым во имя его счастья другом. Если Голсуорси изображает порой страсть как разрушитель-

ную силу, играющую судьбою человека и его жизнью, то его герой способен в самый трудный момент противостоять этой губительной «игре». Марк поддерживает сознание невозможности построить собственное счастье на несчастье другого.

«Я, верующий в храбрость и доброту; я, ненавидящий жестокость, — если я совершу это жестокое дело, во имя чего буду я жить? Как смогу работать? Как прощу себе? Если я сделаю это, я погиб — я превращусь в отступника моей же собственной религии — в предателя перед лицом всего, во что верю» (7, 496), — твердит Марк как заклинание и побеждает соблазн. О том, насколько эти слова автобиографичны, судить трудно, но если испытание верности было, Голсуорси прошел через него с честью. Убеждения у него не расходились с поступками.

«Темный цветок» вызвал довольно разноречивые толки критики. По мнению одних, автор оказался недостаточно смел, «трактуя» физическую страсть чересчур целомудренно; напротив, рецензент «Дейли Мейл» был шокирован тем, что герои всерьез мучаются «греховной страстью» и даже подумывают о нарушении супружеских клятв. Д. Голсуорси считал своим долгом ответить автору этой ханжеской рецензии: «Я знаю, как мало кто еще на свете, можно сказать даже, как никто другой из тех, кто сохраняет брачные узы, чего бы это ни стоило, значение и красоту совершенного союза. И, как никто другой, я знаю крошечный ад альтернативы. Все во мне возмущается, когда я встречаюсь с мнением, что «клятвы» это все и что супругам лучше жить вместе... даже если одного из них или обоих тошнит от прикосновения другого...»⁴⁴

Голсуорси отрицает фарисейский буржуазный брак, он признает только тот союз, который основан на любви и взаимной тяге.

«Брак нельзя укрепить разговорами о верности обетам. Брак сам знает себе цену, свою собственную силу. Чем больше мужчин и женщин будет понимать высший, основной смысл существования, тем чище будет брак; чем меньше с ним будет связано жестокости и страданий, тем он будет привлекательнее»⁴⁵.

«Темный цветок» стоит в стороне от социальных романов Голсуорси, но и в этом произведении, несомненно,

сказывается гуманистическое кредо писателя: и в утверждении права человека на счастье, и в той высшей степени «воспитания чувств», при которой человек не может обзедолить другого в угоду личным побуждениям, и в самом понятии служения «красоте», которое у писателя неразрывно связано с этическими ценностями. Если Голсуорси-писатель неустанно «жаждет красоты», то не менее стойко он верит в прекрасную гармоничную человеческую личность, освободившуюся от влияния эгоизма, лицемерной морали и предрассудков. Эта вера в человека сказывалась и в предисловии, написанном Голсуорси к роману Диккенса «Холодный дом», где писатель утверждал, что залог бессмертия творчества Диккенса — его поистине «всеобъемлющее сердце», его ненависть к «подлости и жестокости». Гуманизмом проникнута и вся предвоенная драматургия Голсуорси.

В одном из цитированных выше писем он замечает: «социологический характер» его пьес зависит от того, что он «не отрывает создание воображения от жизни»⁴⁶. «Жажда красоты», таким образом, нисколько не противоречит социальной функции искусства. Именно потому, что писатель испытывает «стремление к совершенству» и «гармонии», он и является поборником справедливости, правды, свободы и мира. О том свидетельствует его драма «Беглая» (1913), героиня которой Клер Дедмонд предпочитает смерть ненавистному браку и профанации красоты и любви, и фарс-моралите «Маленький человек» (1913), и антивоенная драма «Толпа» (1914).

Гражданская сторона натуры Голсуорси, натуры борца и гуманиста, не может оставаться бездеятельной в то время, когда над Европой собираются тучи первой мировой войны. Миниатюрный фарс-моралите «Маленький человек» до предела насыщен язвительной сатирой, направленной против тех, кто ополчается на демократию и братство людей, кто пытается строить свои отношения с другими с позиции силы.

В «Маленьком человеке» нет аллегорических олицетворений добродетели и порока, есть лишь собирательные фигуры: Немец, Американец, Англичанин, Англичанка, Полицейский. В каждой из них Голсуорси воплощает какое-то качество или черту, которые ему как гуманисту глубоко антипатичны. Так, Немец, предпочи-

тающий Ницше Толстому, становится олицетворением шовинизма и «пруссачества», предвосхищающих фашизм с его пренебрежением к демократии, личности человека, культуре. В Англичанах Голсуорси с неудовольствием подчеркивает эгоизм и индивидуализм, стремление ни во что не вмешиваться и оградить себя от всяких посягательств на свое время и внимание. В Американце для Голсуорси неприемлем поверхностный демократизм, расизм и бескультурье. Безусловно, писатель далек от какого бы то ни было шовинизма и расовой ограниченности. Его «маленький человек» по сути дела внеационален, в нем есть черты, присущие всем «маленьким людям», к какому бы народу они ни принадлежали: гуманизм, отзывчивость, а в решающие минуты — стойкость и неприязнь к буржуазной законности, основанной на праве сильного, жестокой державной власти, глухой к добру и трусливой, как и ее непосредственный носитель Полицейский.

Фарс-моралите поражает разнообразием сатирических интонаций. Тут и гротеск, построенный на контрасте видимости и сущности, например в изображении Американца, и прямолинейное шаржирование образа Немца, и язвительная ирония «подтекста» по адресу компатриотов — англичан. Эта сатирическая авторская интонация закономерно уступает место доброму юмору в отношении «маленького человека». Юмор, однако, не мешает автору подчеркнуть величие этой «опоры человечества». «Маленькому человеку» свойствен настоящий героизм, а герой — это тот, кто, по словам писателя, помогает другому даже в ущерб своим интересам.

Мастерски использует Голсуорси известный разоблачительный прием, так называемую безыскусственную сатиру. Его Американец, не подозревая о дезавуирующем смысле своих слов, изобличает собственное пустозвонство и невежество. Для него «не существует социальных барьеров и отличий... правда, это не распространяется на черномазых» (15, 9), а наивно говоря о чтении как «хорошей привычке», он хвастливо замечает: «Я сам готов читать что угодно». Изобличает себя и Немец, утверждая: «Толстой есть ничто. Человек себя выражать должен. Он пробиваться должен, он сильный быть должен» (15, 9). Но в уста Американца Голсуорси вкладывает и хвалу «маленькому человеку», о котором тот

с простодушной восторженностью говорит: «Это лилия полей, и растет этот цветок не затем, чтобы его топтал господин с блестящими пуговицами» (15, 21).

И здесь Голсуорси верен себе, своей неприязни к «столпам» современного буржуазного правопорядка, в основе которого лежит попрание человеческой личности и ее достоинства.

Вера Голсуорси в человека, величие его духа, преданность делу справедливости одушевляет и замечательную драму «Толпа». Герой ее, Стивен Мор, как и его великий тезка, «человек на все времена», сэр Томас Мор, хочет жить, следуя «призыву совести», а его совесть возмущена захватнической, кровавой войной, которую Англия начинает против маленькой страны, не желающей подчиняться ее господству. Член парламента Мор считает своим долгом выступить в палате общин против позорной политики аннексий. На Мора ополчаются все — церковь в лице дяди его жены Кэтрин, настоятеля собора, пресса, родные, избиратели. Церковь, как и всегда, на страже колониальной политики. Так, настоятель полагает, что в отношении «диких народов», не признающих законов, «все позволено», и питать к ним «сочувствие или жалость нет никакого смысла» (15, 29). Принцип Мора «большие нации могли бы не вмешиваться в дела малых» (15, 30), его решимость противостоять разгулу шовинизма кажутся несостоятельным «донкихотством», «сражением с ветряными мельницами» редактору газеты Мендипу. Жена Мора, Кэтрин, обращает против мужа его же любовь к ней, пытаясь силой женской власти заставить Стивена отречься от своих убеждений. И когда ей это не удается, она оставляет мужа, увозя с собой дочь. Пытаются заставить Мора замолчать его избиратели — адвокат, фабрикант, книготорговец, известный архитектор. Тесть пугает Мора тем, что его антивоенные речи привлекают внимание «врагов отечества» (так генерал Джулиан характеризует противников империалистической политики — социалистов).

Но Мор не отступает, хотя в душе его идет мучительная борьба между совестью и любовью, прежним понятием патриотизма и непримиримостью к войне. Он исполняет свой долг честного человека не для того, чтобы завоевать дешевую популярность, но из убеждения, что свобода — достояние всех и каждый человек должен от-

стаивать справедливость, чего бы ему это ни стоило, даже если придется пойти наперекор общественному мнению и заплатить жизнью за право поступать по совести. Мор не желает мириться с тиранией своей страны, которая прикрывает политику насилия велеречивыми сентенциями о «патриотизме» и «национальной чести». Великолепна речь Мора, которую он произносит в парламенте: «Мы привыкли называть нашу страну борцом за свободу, противником насилия. Неужели эта слава вся в прошлом?.. Мы готовимся силой навязать нашу волю и нашу власть народу, который всегда был свободен, который любит свою страну и ценит свою независимость так же, как и мы... Раз мы бережно и заботливо относимся к нашей стране, мы должны так же относиться и к другим странам. Я люблю свою страну, потому я и поднимаю свой голос. Пусть народ, против которого мы собираемся выступить, и обладает воинственным духом, но ему ни за что не устоять против нас. А война против такого народа, какой бы она ни казалась притягательной сейчас, в момент ослепления, в будущем грозит катастрофой. Великое сердце человечества всегда бьется сочувственно к слабому. Мы как раз и ополчились против этого великого сердца человечества. Мы следуем своей политике во имя справедливости и цивилизации, но справедливость впоследствии осудит нас, а цивилизация предаст нас проклятию» (15, 37).

Речь Мора, в которой с такой страстной выразительностью звучат собственные убеждения Голсуорси, удивительно злободневна. Драма Голсуорси не потеряла разоблачительного смысла и сейчас, когда современная Англия столь же агрессивно и цинично попирает права Ирландии. Борьба Мора полна драматизма, он чувствует, что «одинок, как последний человек на земле» (15, 81), но мысль, что он остается верным своим убеждениям, — «а что же еще делать человеку на земле?» (15, 79), — сознание, что его борьба — «на все времена», что она не пропадет бесследно, поддерживает его в самые трудные минуты.

Герою Мору противостоит «толпа», которую он презирает и ненавидит и которая, ворвавшись к нему в дом, убивает его.

Как среди депутации избирателей, пришедших к Мору с просьбой «молчать», нет никого, кто бы не при-

надлежал к имущим слоям общества, так и убийцы Мора собственно к «народу» не имеют никакого отношения: это преимущественно бойскауты и девушки легкого поведения. И напротив, в одной из предыдущих схваток Мора с «толпой» первым протестует — нападают ведь на безоружного одиночку — «огромный чернорабочий», который первым же покидает поле неравного «боя». В драме явно ощущается ненависть писателя к мелкобуржуазной стихии, мещанству, олицетворению невежества, насилия и шовинизма. «Вы те, — говорит этой толпе Мор, — кто избивает слабых, грубо толкает женщин, заглушает своим воем слова свободы. Сегодня вы за одно, завтра — за другое... Если на свете существует подлость, то вы ее истинное воплощение! Если на свете существует трусость, то вы ее настоящий символ...» (15, 83).

Стивен Мор погибает героем, не сдавшись, он остается верным своим идеалам. Слова эти начертаны на памятнике, воздвигнутом в честь Мора, как явствует из финала драмы. Нельзя отрицать, что такая концовка в высшей степени условна. Однако, не соответствуя логике социального конфликта, изображенного в драме, она правдива той высшей правдой, логична той логикой, которая кроется в утверждении, что справедливость и гуманизм в конечном счете побеждают.

За драмой «Толпа», с ее пафосом свободы совести и свободы «малых народов», следует роман «Фриленды» (1915), где писатель восславляет свободу — необходимое условие жизни и блага отдельного человека и общества в целом.

Роману предшествует эпиграф из стихотворения Р. Бернса: «Свобода — торжественный праздник». Герои романа — четверо братьев Фриленд непохожи друг на друга. Феликс Фриленд — писатель, Джон — чиновник, Стенли — «индустриальный магнат», Мортон, называемый в семье Тод — фермер, живущий своим хозяйством, нечто среднее между толстовцем и революционером. Братьев связывает только одно — в большей или меньшей степени современность внушает им беспокойство. Все они считают, что «страна переживает тяжелые времена» (8, 8). Феликса угнетает сознание «нищеты интеллекта», вульгарности молодежи, которая или ищет сильных ощущений, или теплое местечко, а иногда и то, и другое. Но главная причина, ввергнувшая страну в такое бед-

ственное положение, думает он, «индустриализация, оторвавшая крестьян от земли, и ... влияние узколобой и коварной бюрократии, лишаящей народ всякой самостоятельности» (8, 8—9). Джон, чей лоб «попысел от прилежания и сноровки в обращении с деловыми бумагами» (8, 10), с подозрением относится к «демократическим идейкам». Как и Феликс, он во многом винит индустриализацию «с ее губительным влиянием на здоровье» (8, 10), а также «страсть современной интеллигенции все критиковать, столь губительную для нравственных устоев» (8, 10). Третий брат, Стенли, — за «прогресс» (как и подобает владельцу завода сельскохозяйственных машин), но, солидаризируясь с Джоном, он «против передовых идейк новоявленных писак, вечно болтающих о правах и страданиях бедноты» (8, 11): ведь это «мешает прогрессу». «Капитал и те, кто им владеет, — становой хребет нашей страны» (8, 11), — на том стоит Стенли Фриленд, как и Феликс, вызванный Джоном на семейный совет: так тревожит их семья Тода. Жена Тода, Кэрстин, — революционерка, и детей своих, Шейлу и Дирека, она воспитала в свобододлюбивом духе. Теперь дети поддерживают арендаторов-батраков против ленд-лордов Маллорингов. Братья посылают Феликса разузнать Тода, как-никак он — писатель и должен разбираться в психологии людей, хотя братья и не понимают, как можно ему курить фимиам за «едкие, разрушительные сочинения» (8, 14).

Феликс с детьми Неддой и Аланом приезжает к «Тодам» и сразу попадает в атмосферу жизни трудовой, полной бескорыстного участия к крестьянам, страстной убежденности, что свобода — величайшее благо, дарованное человеку природой, что его надо отстаивать в борьбе со всеми, кто держит народ в «ярме». Для Шейлы и Дирека это помещики Маллоринги, выгоняющие арендатора Боба Трайста с его надела. Овдовев, Боб взял в дом свояченицу, чтобы та смотрела за его маленькими детьми, но Боб не может жениться на «родственнице», подобные браки в приходе запрещены, а жить вместе, не состоя в браке, «безнравственно». Ведь Маллоринги считают своим долгом блюсти добродетель своих арендаторов и вмешиваются, если понадобится, в их личную жизнь, хотя, что касается «подлинных добродетелей: терпения, стойкости, постоянной, почти органической, готовности

жертвовать собой, бодрости, вопреки всем тяготам» (8, 42), — этих качеств, как замечает Феликс, у них самих в противоположность Трайсту нет и в помине.

После того как их переговоры с леди Маллоринг кончатся неудачей, Шейла и Дирек возглавляют забастовку возмущенных несправедливостью сельскохозяйственных рабочих округа, встающих на защиту Трайста. Маллоринги вызывают штрейкбрехеров. Ожесточившийся Трайст поджигает сено Маллорингов и попадает в тюрьму, где, не вынеся одиночного заключения, кончает с собой. Гибель Трайста, сознание вины и враждебность батраков, видящих в нем убийцу арендатора, так потрясают Дирека, что он заболевает нервной горячкой. Выздоровев, Дирек уезжает из Англии вместе с полюбившей его Неддой.

Роман «Фриленды» — одно из интереснейших произведений Голсуорси. Ни в одном из своих романов писатель не заявляет с такой прямоотой и последовательностью о необходимости общественных перемен. Здесь Голсуорси размышляет о таких животрепещущих проблемах современности, как революция и революционное насилие, губительность буржуазного «машинного» антагонистического прогресса. Здесь он рисует молодежь Англии: революционеров (как их он представляет себе) Дирека и Шейлу; «ищущую правды» и смысла жизни Недду; будущего поборника статус-кво, ее брата Алана. В поле зрения писателя входит и жизнь народная. Все эти проблемы решаются Голсуорси с позиции неминуемости грандиозных перемен и ответственности современного человека за свою жизнь и поступки. Как и в других романах, во «Фрилендах» тоже есть герой, которому писатель доверяет свои мысли и свое отношение к происходящему. Это — Феликс Фриленд. На упрек Стенли, что он своими неосторожными речами «проповедует революцию», Феликс отвечает: «Ничуть. Я совсем не революционер, потому что, как бы мне этого ни хотелось, я не верю, что потрясение основ снизу или насилие вообще может создать равенство между людьми или принести какую-нибудь пользу... Пойми одно, Стенли: я, не веря в революцию снизу, неукоснительно верю в то, что революционное изменение жизни сверху — это дело нашей чести» (8, 44—45).

Но революционное насилие Голсуорси по-прежнему из моральных соображений отвергает. Поэтому Дирек,

дерзко бросивший в лицо дядям: «Сперва раздуем пожар, а о морали можно будет подумать потом» (8, 118), терпит поражение. Слова Дирека пугают не только консервативного Джона, но и либерального Феликса, сторонника «революции сверху». Феликс прямо-таки убежден, что насильственные действия «бедняг-батраков... с уверенной силой обрушатся на них же самих» (8, 152), а мысль о возможности в Англии «крестьянского восстания» приводит его в смятение. Характерно описание забастовщиков-арендаторов в романе. Только Трайст внушает уважение наблюдающему за ним Стенли. Остальные производят неприятное впечатление и физическим обликом, и «дурашливостью».

Но ведь писатель все-таки говорит о революции «сверху». Что же он подразумевает под «революцией»? Это прежде всего установление «новых законов», гарантирующих свободу человека. Дирек не случайно цитирует Шелли:

Англичане, почему
Покорились вы ярму?

Ненависть к «ярму» — социальному, политическому, этическому — вот пафос романа «Фриленды». Перемены неизбежны: «...гроза надвигается... Скоро все обновится» (8, 105), — говорит Недде журналист Каскот.

Роман «Фриленды» явно написан под влиянием русской литературы. «Революционерка по натуре» Кэрстин — это английская вариация Елены Стаховой, занимающейся практическим делом, или Марианны Синецкой. Недда Фриленд напоминает Феликсу «русских девушек». Кстати, любимая песня Недды — «Красный сарафан».

Хотя для Голсуорси и неприемлема народная революция, к Кэрстин, революционерке, ушедшей «в народ», он испытывает симпатию. Разговаривая с ней, Феликс понимает, что ее «протест идет не от бесплодного умствования, не от скепсиса, а от горячего сердца» (8, 162).

Создается впечатление, что писателю трудно решить, на чьей же стороне правда в разговоре Феликса и Кэрстин.

Феликс сомневается:

«— Но хорошо ли раздувать... пламя? Приведет ли это к чему-нибудь доброму?..»

Очень тихо, словно обращаясь к самой себе, Кэрстин сказала:

— Я покончила бы с собой, если б не верила, что тирании и несправедливости будет положен конец.

— Еще при нашей жизни?

— Не знаю. Может быть, нет.

— Значит, вы трудитесь ради утопии, которой никогда не увидите, — и вас это удовлетворяет?

— Пока крестьяне живут в конурах, как собаки, и пока с ними обращаются, как с собаками... пока люди голодают, а их несчастья — это только повод для праздной болтовни, — пока все это длится, ни я, ни мои близкие не успокоимся» (8, 162—163).

Слова Кэрстин так искренни, что обязательно должны вызвать сочувствие читателя своей убежденностью, сознанием правоты своего дела, ведь это — убежденность, боль и тревога самого Голсуорси. Он не может мириться с тем, что английской деревне «приходит конец». Старик арендатор у него говорит, что «законы новые нужны, вот что; пусть бы фермеры и помещики с нас шкуры не драли... чтобы новые дома для нас строили; но главное дело, чтобы все дружно работали, иначе на земле нельзя» (8, 185). Но «новые законы» — все-таки реформы.

В предисловии к «Усадьбе» — своему первому произведению об английской деревне — Голсуорси писал, что если бы те, кому повезло, понимали бы, как много им дано, и вели себя соответственно, т. е. заботясь о благе «меньшого брата», революция была бы невозможна. Ту же мысль он высказывает в сущности и во «Фрилендах», но гораздо чаще в романе звучит сомнение в достаточности понимания верхами общества нужд низов. Роман как бы утверждает ту истину, что существование государственного строя неоправданно, если он не может обеспечить благосостояние народа.

Но если «программа» старика арендатора (а точнее, самого Голсуорси) с точки зрения социального реформизма вполне осуществима, то методы ее осуществления нереальны. Не Кэрстин живет для утопии, но в известном смысле сам писатель.

Как и Феликс, Голсуорси тоже видит главное зло в «чудовищной власти» индустриализации. Здесь он не одинок. О вреде «машинного» прогресса писал один из предшественников Голсуорси Сэмюел Батлер в сатирическом романе «Эрефон» (1872). В утопическом государстве Эрефон запрещены лицемерие, ханжество и машины,

последние — из страха, что из вспомогательной силы они станут главенствующей в жизни и будут подавлять личность человека. Кстати, во «Фрилендах» есть упоминание об этом романе. Каскот говорит Недде: «Вы когда-нибудь читали «Эревоп», где рассказано, как люди ломают свои машины? Нужен вот такой же всенародный героизм, чтобы сохранить хотя бы то, что осталось от крестьянства» (8, 63).

«Крестьянство» и «машины» сопоставлены не случайно. Голсуорси полагает, что от «машины» все зло, они не дают вернуться к земле, а это, по его мнению, спасло бы национальную экономику. Подобная реакционная утопия — тот самый «мост, ведущий назад», по выражению А. Мортонa, — была лишена каких бы то ни было практических оснований в современной Голсуорси действительности, но его критика «машинной» капиталистической цивилизации, для характеристики которой писатель находит самые язвительные определения, не утратила своего значения и в наши дни. Такой «прогресс» — это «уродство и злоба», это когда «беснуются» машины, а люди вырождаются в «маленьких человечков со сплюснутыми головами» (8, 165).

Опубликованный в 1915 году роман «Фриленды» как бы предвосхищает рост революционных настроений в западном мире. Подлинная героиня романа — Свобода. Она многообразна: это и та личная свобода, когда никто не может помыкать человеком; и свобода от бедности и нищеты, в том числе нищеты духа; и свобода устраивать свою жизнь по совести. Пока же в Англии, по словам Кэрстин, «свободны... только те, кто может заплатить за свою свободу» (8, 284).

Сознание социальной обусловленности свободы, необходимости борьбы за нее и ощущение того, что «старый порядок меняется», позволяют считать «Фриленды» одним из наиболее прогрессивных произведений середины десятых годов. (Симптоматично, что у буржуазной критики роман не пользовался успехом.) Этого передового, «расковывающего» смысла «Фрилендов» не могут умалить и субъективные заблуждения писателя, тем более, что герой романа, Феликс, в конце концов начинает понимать иллюзорность надежд на «революцию сверху». Те, на кого он надеется, как правило, «умывают руки»... «Мы осуждаем произвол, но не хотим пошеве-

лить и пальцем. Мы боимся, что, поборов произвол, мы накличем беду на себя...» (8, 288).

Феликс не прав, говоря, что такое состояние нерешительности и бездействия со стороны властей предержащих продлится «до скончания века» (8, 288). В ответ он слышит многозначительные слова Кэрстин: «В мире все меняется, Феликс. Он уже не тот, что прежде» (8, 288).

Да, мир стремительно менялся. Он открывал новую страницу истории, страницу войн и революций. Уже бушевала первая мировая война и близилось величайшее событие века, преобразившее мир, расколовшее его на два непримиримых лагеря, — Октябрьская революция.

Начало первой мировой войны застало Голсуорси в Уингстоуне. Внешне образ его жизни был прежним: работа утром, поездки верхом, музыка Ады, но в дневнике обычной становится фраза: «Тучи сгущаются»⁴⁶. 3 августа 1914 года Голсуорси записывает: «Я ненавижу... войну. Я презираю ее, я питаю к ней отвращение, а мысль, что ежедневно совершаются миллионы насильственных действий и актов вандализма, терзает мою душу»⁴⁷. Голсуорси ясен братоубийственный, империалистический характер войны, но его мучают сомнения: может быть, и его место в окопах, рядом с теми, кто сражается и погибает. Почти все свои литературные заработки он отдает в фонд помощи жертвам войны. Его лондонский дом становится госпиталем.

В 1917 году писатель опубликовал роман «Сильнее смерти». По отзыву самого Голсуорси, он «совсем иной, чем другие мои произведения, не считая «Темного цветка», с которым он очень схож»⁴⁸.

«Сильнее смерти» — тоже «исследование страсти», обреченной на поражение. В новом аспекте перед читателем возникает все тот же старый сюжет: перед ним та же, или почти та же, героиня (теперь ее зовут Джип), очаровательная, «созданная для любви» женщина, разошедшаяся с мужем, которую любит молодой человек, подающий надежды. Эта любовь вызывает неодобрение его семьи. Джип мучится сознанием невозможности заменить возлюбленному весь «мир», то есть общество, светские обязанности, знакомства и родных. Роман кончается трагически — смертью героя и попыткой героини покончить с собой. И — горький итог: исковерканная жизнь Джип и впереди — «мужество без надежды». Название этого

романа «Beyond» по-русски удачно переведено как «Сильнее смерти». Его содержание перекликается (и явно полемически) с романом Мопассана «Сильна, как смерть». Жизнь, любовь сильнее смерти и долг человека — противостоять отчаянию и бороться с «судьбой» до конца. Одновременно Голсуорси работает над циклом из пяти рассказов, из которых самый значительный и широкоизвестный — «Цвет яблони» — о несчастной любви деревенской девушки Мигэн к студенту Эшерсту. То, что для него было идиллией, кратким «золотым» сном на лоне природы, стало для Мигэн, не выдержавшей тоски и разлуки, гибелью. Голсуорси со сдержанной иронией повествует о борьбе между страстью к Мигэн и опасением молодого человека из «хорошей» семьи накрепко связать себя с необразованной, простенькой девушкой, которая проигрывает в его глазах при сравнении с хорошо воспитанной, не теряющей головы от страсти Стеллой. Коллизия в «Цвете яблони» несколько напоминает отношения Хилери и «маленькой натурщицы» («Братство»), с той разницей, что Мигэн, брошенная возлюбленным, убивает себя.

Через двадцать лет Эшерст случайно попадает в окрестности фермы, где когда-то встретился с Мигэн, и здесь, недалеко от ее могилы, могилы самоубийцы, узнает от старика крестьянина, как печально кончилась та весенняя любовь. Рассказ старика вызывает в нем угрызения совести, но и тут поклонник красоты, «эстет» Эшерст, винит во всем случившемся не буржуазные условности и предрассудки, а «злую Киприду», и недоумевает, «в чем моя вина», и «не находит ответа». Интересно отметить, как верен Голсуорси определенному женскому типу. Как бы ни звали его любимую героиню — Ирэн, Одри, Олив, «беглянка» Клер, Мигэн или Джип, — это идеал прекрасной, часто «роковой» женщины. Героиня, словно отягощенная бременем своей женской привлекательности, вызывает любовь страстную, нерассуждающую и очень земную. На этот счет Голсуорси не оставляет сомнений. Один из его корреспондентов очень удивил писателя, решив, что тот не приемлет чувственную сторону любви. «Меня скорее можно упрекнуть в обратном», — отвечал он тогда. Но тело и дух должны быть нераздельны. Прочитав роман Лоуренса «Сыновья и любовники», он писал Гарнету, что «только тело немногого стоит... и чем

Лоуренс это скорее поймет, тем лучше. Писатели, именами которых мы клянемся, — Толстой, Тургенев, Чехов, Мопассан, Флобер, Франс — знали эту истину, они использовали тело, и весьма бережно, чтобы обнажить душу».

В то время Голсуорси был уже прославленным мастером новеллы, опубликовавшим несколько сборников рассказов: «Гостиница успокоения» (1912), «Маленький человек» и другие сатиры (1915), «Пять рассказов» (1918). Если бы на его писательском счету не было ни одного романа и драмы, он, безусловно, и тогда бы снискал признание как автор тонких, порою лиричных, иногда гневных и саркастических рассказов. Все вместе они составляют исповедь человека, любящего людей, бесконечно преклоняющегося перед красотой и радостью жизни. Ему причиняет настоящую боль все, что мешает быть людям свободными, счастливыми, справедливыми, добрыми. Иногда его рассказ — зарисовка, этюд, который в качестве темы или эпизода появится в следующем романе. Так, встреча со старым извозчиком, которому непосильна конкуренция с такси и которому грозит голодная смерть или нищенское прозябание в работном доме (рассказ «Эволюция»), вновь «повторится» в романе «Фриленды», только сочувственной слушательницей «одиссеи» старого кэбмена будет Недда.

Рассказчик Голсуорси предается тем же размышлениям о смысле жизни, о социальных конфликтах, об ущербности и бесчеловечном ригоризме христианской морали, о зле собственничества, о величии простого человека, с которыми уже знакомил читателя Голсуорси-романист, Голсуорси-драматург. Но Голсуорси-новеллист рассказывает о своих надеждах, сомнениях, верованиях, принципах в особенно доверительной, даже интимной манере, которая сразу располагает к нему сердце читателя.

Порой Голсуорси весьма явно заблуждается: тогда противоречия между новым и старым, «богатством и бедностью» кажутся ему не только «непримиримыми», но и неразрешимыми. Голсуорси вступает на зыбкую почву философского, а затем и политического «релятивизма», в свете которого социальные беды и сами «толстые стяжатели, вызывающие ненависть всякого гуманного и отзывчивого человека» (12, 7), начинают казаться необходимым звеном в «непрерывной цепи бытия» (12, 8). Без них по воле судеб так же невозможно обойтись, как и

без других проявлений «беспредельного многообразия» (рассказ «Гостиница успокоения»).

Но гораздо чаще Голсуорси не в силах примириться с пороками общественного буржуазного устройства (12, 9). Он горячо сочувствует жертвам капиталистической конкуренции, по существу развенчивая свою теорию частной филантропии («Мастерство»), восхищается людьми труда («Демонстрация»).

Наблюдая за демонстрантами, он свидетельствует: «Там не было ни одного порочного или жестокого лица. Видно, не так-то просто быть порочным или жестоким, когда едва зарабатываешь столько, чтобы не умереть с голоду» (12, 35). Он замечает, как ненавистен «толстым стяжателям» самый вид рабочих, желающих лучшей жизни. Голсуорси приходит к выводу: «Они, самые обездоленные люди на свете, — главные хранители чувства человеческого достоинства» (12, 37).

Знаменательно, однако, что писателю больше всего по душе «безграничное великодушие» (12, 38) демонстрантов. Его умиляет мирная демонстрация, но именно потому, что она мирная: эти люди «являют собой невиданную... красоту» еще и потому, что они «также тихие, доверчивые» (12, 38). Это — не революционная демонстрация, недаром в стороне от нее остается некая молодая женщина, а ведь «по непонятной иронии судьбы только в ее взгляде — гордом, почти злобном, тревожном взгляде чувствовался настоящий неукротимый дух протеста» (12, 38).

Писатель как бы оценивает два пути социального движения — мирный, не угрожающий статус-кво, и «неукротимый», революционный, который его настораживает и пугает. Так, в «Демонстрации» наряду с гуманизмом и верой в конечное торжество справедливости сильнее, чем подчас во «Фрилендах», сказывается «охранительная» тенденция, свойственная Голсуорси — буржуазному либералу.

А в рассказе «Христианин» Голсуорси создает довольно непривлекательный портрет служителя церкви, одного из тех, кто твердо уверовал, что истинным христианам «нет нужды рассуждать и сомневаться» (12, 41), их «не касаются... вопросы избавления» (12, 43) людей от зла, несчастий и страданий, для них «разум — логика — философия... ничто, ничто и ничто» (12, 44).

Голсуорси всегда критически относился к церкви, видя в ней оплот реакции и тирании духа.

Январь и февраль 1917 года супруги Голсуорси жили во Франции, работая в госпитале для выздоравливающих солдат, он — массажистом, она — кастеляншей. Если Голсуорси и был на стороне Англии и Франции, он тем не менее оставался стойким противником повинизма. Разгул националистических страстей затронул и благополучие его близких. Его племянник Рудольф Саутер, сын Лилиан, был интернирован с начала войны, и долго Голсуорси, несмотря на его огромный общественный авторитет и славу писателя, безуспешно ходатайствовал об освобождении Рудольфа, которого любил как сына. В конечном счете Рудольфу Саутеру было позволено вернуться к матери, но эта история кончилась для Лилиан печально. После войны оскорбленный Георг Саутер, ее муж, не вернулся в Англию. Горе сломило Лилиан и преждевременно свело ее в могилу.

Вернувшись в Уингстоун из Франции, Голсуорси начал писать новый роман «Путь святого», самое антирелигиозное свое произведение. Писатель дает жестокий бой церкви, которая все еще претендует на духовное руководство, потеряв ощущение времени и реальности.

Священник Эдвард Пирсон, отрешившийся от мирских соблазнов (что далось ему не без труда), запрещает своей дочери Ноэль выйти замуж за молодого офицера Сайрила Морленда, уезжающего на фронт. Помимо отцовских опасений — Ноэль слишком молода, слишком мало знает юношу, чтобы связать с ним жизнь, — Пирсоном руководит еще и отвращение к «плотской» страсти. Ноэль отдается Сайрилу без брака. Через несколько месяцев ее возлюбленный погибает, а у Ноэль рождается ребенок. Эдвард Пирсон уязвлен в своей любви к дочери, гордости, монашеском целомудрии, он утрачивает веру в свою способность наставлять на путь истинный приходскую «паству», ведь «заблудшей» оказалась его собственная дочь. Но страшнее всего для Пирсона — неверие его дочерей. Старшая, Гретиана, вышла замуж за врача — атеиста и демократа. Пирсон искренно любит детей, но его любовь деспотична и странным образом бездушна. В угоду мертвым, обветшавшим представлениям он готов пожертвовать счастьем Ноэль. Этим он очень отличается от героя драмы Голсуорси «Капля любви» (1915), тоже

священника, который, напротив, очень терпим и освобождает свою жену от верности супружеским обетам, когда узнает, что она любит другого. Самое горькое для Пирсона — дочерний бунт против религиозного смиренномудрия и слепой веры.

«Если есть бог, — говорит отцу Гретиана, — который должен помогать людям, тогда страшный позор и то, что умирают дети, умирают миллионы бедных юношей. Нет, уж лучше думать, что бога нет, чем верить в то, что бог есть, но он беспомощен или жесток» (9, 32).

Ноэль о церкви говорит еще резче: она ее «ненавидит», церковь «жестока и тупа» (9, 208). А трезвомыслящий Джордж, муж Гретианы, утверждает, что церковь утратила всякое право быть духовным наставником, так как стала «коммерческим предприятием» (9, 224). Сам Джордж, чье кредо — разум, видит свой долг в том, чтобы «бороться за достойную жизнь для каждого» (9, 87).

Ригоризм в вопросах веры заставляет Пирсона видеть грех не только в безбожии, но во всяком стремлении мыслить самостоятельно. Он и впрямь, как предполагает Ноэль, считает, что все, «кто думает не так, как другие, — вредные люди...» (9, 89).

Интересны философские высказывания Голсуорси в романе «Путь святого». Пожалуй, он здесь ближе, чем в каком-либо другом произведении, подходит к материализму, утверждая: «Не существует того, что было бы или духом. или материей. Существует лишь рост и распад, и новый рост — и так из века в век» (9, 126).

Роман «Путь святого» был опубликован в 1919 году. Голсуорси писал его во время революционных событий в России. Нельзя не заметить некоторое усиление охранительных тенденций в его творчестве. Об этом свидетельствует хотя бы беглая зарисовка образа полицейского. Здесь он — добропорядочный гражданин, патриот, осуждающий... повиннистические и националистические чувства и считающий, что самая «жестокая» и «темная» сила на свете — это толпа. Вместе с тем, в романе «Путь святого» ощущение неизбежности распада старого мира довольно сильно. Голсуорси, правда, сомневается в том, что «войкам», вернувшимся с фронта, «удастся по-другому устроить будущее мира... их разъединят, распылят, и в конце концов ими будут править те, кто и не видел войны» (9, 17). Но чуткий, пронизательный художник

не может в нем не отозваться на живое веяние перемен. Оно и в бунте Ноэль и Грэттианы, и в поражении священника Пирсона, который отправляется нести слово божие в Египет, и в конечном торжестве жизнелюбивой натуры Ноэль, обретающей новое счастье.

Главное достоинство романа в том, что пафос отрицания направлен не только против безнадежно устаревшего «института» церкви. Это роман не только о крушении религии, отречении от старой веры. Здесь и отречение от прежнего мира, утверждение взамен старого кредо нового, смысл которого в том, чтобы «бороться за достойную жизнь для каждого».

В военные и первые послевоенные годы Голсуорси не раз заявляет о своих убеждениях гуманиста и художника-реалиста.

В статье «Искусство и война» Д. Голсуорси полемизирует с поэтом Ф. Сологубом, который утверждал неизбежность ухода послевоенного искусства с путей широкого реалистического изображения действительности к более локальному и зашифрованному. Возражая Сологубу, Голсуорси пишет: «Искать для вымысла одежд усложненных, изощренных, вычурных значит лишь мешать восприятию и ставить под угрозу общение... Если кругозор художника широк, воображение следует правде, а чувства горячи, тогда, чем более простую и доступную форму он выберет, тем шире отклик найдет, тем глубже затронет сердца, тем ценнее будет его искусство» (16, 368).

Искусство должно быть правдиво, гуманно, нетерпимо к фальши. стремлению «на многое старательно закрывать глаза» (16, 371), к «сознательной слепоте» (16, 371). Высоко ценит Голсуорси вклад русских писателей с их «духовной и умственной честностью» (16, 373) в сокровищницу мировой литературы. «Русская проза... — это самая мощная животворная струя в море современной литературы...» (16, 372).

И — конечный вывод: «Искусство — жрица гуманизма» (16, 369). А так как «независимо от войн, будущее, безусловно, за гуманизмом» (16, 367), — искусство бессмертно, ибо «служит будущему».

Отрицание прошлого и служение будущему — таков объективный смысл лучших произведений Голсуорси предвоенного периода; его романов, пьес и публицистики, созданных за годы войны и за послевоенные годы.

СКАЗАНИЕ О ФОРСАЙТАХ

Первая мировая война и Октябрьская революция были теми событиями, которые неизбежно должны были поставить перед буржуазным гуманистическим сознанием Голсуорси мучительную проблему о путях политического, этического, морального развития общества. Либеральное мышление, допускавшее перемены лишь в тесных рамках умеренных социальных реформ, с опасением воспринимало новую грозную реальность, реальность победы торжествующего труда над капиталом.

Писателя волнует необходимость осмыслить происходящее, стремление понять, куда идет современная Англия, какова ее грядущая судьба.

Писатель-реалист безошибочно выбирает как объект рассмотрения историю буржуазной семьи в ее зависимости от «движения» общественно-политической действительности, обуславливающей «процесс ее распада» (А. М. Горький)¹. Вместе с тем, что характерно для критического реализма XX века, писателя-реалиста неизбежно должна занимать и «судьба народная», противопоставление и борьба двух миров, в конечном счете закономерно приводящая к «вымиранию и крушению несокрушимых Форсайтов»². Такова основа, на которой возникает монументальное здание двух эпических трилогий: «Саги о Форсайтах» и «Современной комедии». Вместе с романом «Собственник», ставшим первым романом первой трилогии, они охватывают «естественную историю» вырождающейся буржуазной семьи за 42 года, с 1886 по 1926-й, рассказывают о жизни трех поколений Форсайтов, причем эта история рассматривается с точки зрения кардинальнейшей проблемы века — ожесточенной борьбы буржуазной цивилизации, не желающей сдаваться и постепенно отступающей под натиском новых общественных сил.

«Сага о Форсайтах» и «Современная комедия» позволяют судить о сильных и слабых сторонах таланта Голсуорси, о его общественно-политической, творческой эволюции. Перед читателем проходит пестрый, меняющийся фон классовых взаимоотношений, нравов, обычаев, морали, искусства, условностей, осмысленных в реалистической и критической традиции. Ибо, по словам самого Голсуорси, писатель, наделенный «силой художественного выражения, не может не быть критиком действительности»³.

Нельзя не согласиться с А. Чичериным, утверждающим, «что после 1917 года основной объект критического анализа — это уже не образ собственника старого типа, а состояние буржуазной Англии и молодого поколения после первой мировой войны и Октябрьской революции в России. Но этот новый объект критического изучения не менее важен»⁴.

Задавался ли Голсуорси целью создать эпическое произведение, роман-эпопею, например, по такому классическому образцу, как «Война и мир» Л. Толстого? Несомненно одно, что эпичность, или, как ее определял Голсуорси, «собирательный метод», т. е. изображение «человеческих страстей, исторических событий, быта и общественной жизни»⁵, — неотъемлемое и характернейшее качество двух его трилогий. В «сценах частной жизни» перед нами возникает не только история семьи, но и история данного общества, история народа. В форсайтовском цикле ощущается необратимость движения «действительной жизни» и неизбежность перемен как постоянно звучащая где-то «за кадром», то усиливающаяся, то отступающая, грозная музыка разрушения.

Вот почему в начало первой трилогии совершенно закономерно был положен «Собственник» с его предвосхищением грядущей гибели форсайтовского «древа», пораженного молнией в самую сердцевину, а в следующих романах рамки социального действия раздвигаются.

Правда, это не относится к «Интерлюдии», осуществляющей переход от «Собственника» к роману «В петле» и напечатанной под названием «Последнее лето Форсайта» в сборнике «Пять рассказов» (1918). Жестокая непреклонность, горечь и гнев «Собственника» уступают место прямо противоположной настроенности первой интерлюдии, с ее пронзительной до грусти тягой к уxo-

дющему миру любви, солнечного света, красоты. «Интерлюдия» была встречена хором похвал. Ее высоко оценили Д. Конрад и Т. Харди.

«Как это вам удалось так написать о старике?» — спрашивал в одном из писем восхищенный психологической правдивостью образа старого Джолиона Уильям Арчер.

Но «Идиллия» — так сам Голсуорси назвал новеллу — была лишь прелюдией ко второму роману эпопеи «В петле» (1920), общий тревожный тон которого звучал уже в эпиграфе из «Ромео и Джульетты»:

И переходят два старинных рода
Из старой распри в новую вражду.

Этот эпиграф обещал, однако, не только новый взрыв личных страстей, горя, страданий, в нем звучало предупреждение: вековые «распри» тоже забурлят в социальном «котле» с удесятеренной силой.

...Прошло 12 лет после смерти Босини и ухода Ирэн из дома Сомса — потому что она все-таки ушла в ту же ночь, когда молодой Джолион принес ей последний «сувенир» ее возлюбленного и Сомс захлопнул перед Джолионом дверь своего дома. Деньги, оставленные Ирэн старым Джолионом, дали ей возможность безбедного существования и некоторое сознание независимости. В эти же 12 лет Сомс, единственный из всех Форсайтов, стал еще богаче. Возрастал не только его текущий счет в банке, но и слава коллекционера живописи, которая, по ироническому замечанию автора, была «основана не на пустой эстетической прихоти, а на способности угадывать рыночную будущность картины» (2, 12). Но Сомса все неотступнее преследует мысль о том, что нет у него наследника, а следовательно, некому будет передать накопленное и, значит, не для чего столь рьяно служить богу собственности. Сомс решает жениться вторично, но для этого нужно получить развод. Он «навещает прошлое» — приходит к Ирэн: для развода нужны улики. История с Босини уже стара, но, может быть, у Ирэн есть любовник и новый адюльтер послужит поводом к разводу? У Ирэн любовника нет. Она живет одиноко, она все то же воплощение недоступной красоты, и у Сомса опять возникает надежда: Ирэн должна вернуться к нему — ведь она как-никак его «собственность» — и

дать ему сына, наследника состояния. Сопrotивление Ирэн — ей мысль о возобновлении неудачного брака кажется и отвратительной, и противоестественной — только разжигает неугасшую страсть Сомса. Начинается преследование той, кого он считает своей «законной добычей».

На помощь Ирэн приходит «уже не молодой» Джолион Форсайт. Ему 52 года, он овдовел, у него уже взрослые дети. Попечитель Ирэн — он ее единственный защитник и советчик. Постепенно его сочувствие и жалость сменяются преданной любовью. Ирэн и Джолион уезжают в Италию, давая Сомсу полную возможность (как когда-то ее дали Джон и Ада Голсуорси майору Артуру Голсуорси) начать процесс. Сразу же после развода Сомс женится на молодой французенке Аннет, и у них рождается дочь Флер, а у Ирэн и Джолиона, которым теперь ничто не мешает заключить новый, счастливый брак, — сын Джон. Роман завершается глубоко символической картиной похорон королевы Виктории, с которой уходит в прошлое целая эпоха.

Последний роман первого цикла — «Сдается в наем» (1921), его (вместе с «Собственником» и «В петле») Голсуорси репашает выпустить под общим названием «Сага о Форсайтах».

Роману «Сдается в наем» тоже предшествует интерлюдия — «Пробуждение» — о десятилетнем сыне Джолиона и Ирэн, Джоне, о «пробуждающихся» в душе мальчика чувстве красоты, потребности бескорыстного служения прекрасному.

«Сдается в наем» — прежде всего роман о молодых, о любви Флер и Джона, об их разлуке, «предопределенной» неумирающим живучим прошлым, столь оскорбительным для Ирэн, что она не может согласиться на брак Флер и Джона, хотя те любят друг друга со всем пылом первой страсти. Конец их надеждам на брак кладет предсмертное письмо-исповедь Джолиона Форсайта, рассказывающее всю прежнюю историю Сомса, Ирэн и Босини. Флер выходит замуж за сына баронета, Майкла Монта, Джон уезжает в Америку, спасаясь от воспоминаний о несчастной любви.

Такова в общих чертах фабула двух романов, и надо отдать справедливость Голсуорси: даже если бы это были «просто» любовные романы, они заставили бы говорить об их авторе как о тонком психологе, в совершенстве

овладевшим искусством живописания самых нежных и сокровенных чувств человека. Здесь проявилось замечательное умение писателя проникать в тончайшие изгибы души. Горечь неутоленной прежней страсти, жгучее отчаяние отвергнутого первого чувства Голсуорси передает с мудрым всеведением сердца, тактом, трогательным участием. Но это не только романы о победах и поражениях любви. Это именно тот показ «частных событий», о котором писал еще Белинский, характеризуя социальный роман, где через частное разоблачается «изнанка ... исторических фактов»⁶. «В петле» и «Сдается в наем» — произведения социальные, и действие, в них развивающееся, сопряжено с важными событиями эпохи. И если в них нет широкой панорамы общественно-политической жизни Англии 80—90-х годов («В петле»), исчерпывающей социально-политической характеристики послевоенной действительности («Сдается в наем»), то тем не менее читатель в курсе перемен, преобразивших за 20—30 лет лицо страны.

Писатель задается целью проследить изменение «инстинкта собственности», — ведь он «так же неразрывно связан с окружающей средой, как сорт картофеля с почвой» (2, 7).

Да и мог ли он не подвергнуться изменениям, когда страна перешла «от самодовольного и сдержанного провинциализма к еще более самодовольному, но значительно менее сдержанному империализму»? (2, 7).

В чем же «инстинкт» изменился? До известной степени он ослабел. Бегство Ирэн из дома мужа, имевшего законное право на владение ею как благоприобретенным имуществом, было внушительным ударом по твердыне форсайтизма. Развивалось стремление к личной свободе и у среднего поколения Форсайтов, которые вовсе не заботятся о приумножении накопленных стариками капиталов и предпочитают их проживать. Пусть Сомса, который входит в гостиную сестры, поражает «неподвижность человеческого бытия» (2, 30), воплощенная в неизменности убранства, — все тот же стиль Людовика XIV. Это впечатление обманчиво. Все сдвинулось, течет, ускользает. Правда, когда сестру Сомса, Унифрид, покидает муж, прихватив ее жемчуга, она, истинная Форсайт, воспринимает его уход как явление, относящееся скорее к области материально-денежной, нежели эмоциональной: те-

перь не надо платить долгов Монти, и «что-то ценное ушло из жизни» (2, 36). Однако приезд блудного мужа она воспринимает не только как возвращение собственности, в ней пробуждается и жалость.

Но если ослабевает чувство собственности у Форсайтов, значит собственность под угрозой, и это острее всех понимает бездетный Сомс. Это субъективное ощущение угрозы, которая неотвратимо нависает над личным достоянием Форсайтов, — словно тень общего «упадка» собственности, омрачившая страну. Бегут не только жены и мужья, — и колонии подумывают о «самоуправлении». «Страна катится в пропасть» (2, 45), — со страхом думает последний из старых Форсайтов, Джеймс, которого мучит видение грядущего разорения семьи. Образ обедневшей семьи неразрывно связан в его сознании с мыслью об империи, утратившей былую силу. Первые поражения в англо-бурской войне знаменательно ассоциируются у него с семейными неурядицами: «Уинифрид в суде на бракоразводном процессе, имя Форсайтов в газетах, комья земли, падающие на гроб Роджера; Вэл идет по стопам отца; жемчуга, за которые он заплатил и которых он больше не увидит; доход с капитала, понизившийся до четырех процентов; страна, разорившаяся в прах» (2, 48). Единственная надежда, семейный оплот — Сомс. Он по-прежнему цепко держится за собственность, он прекрасно владеет лучшим оружием форсайтовской «самозащиты»: «Никогда не видеть себя таким, каким видят тебя другие» (2, 65). Отчасти в ней таится причина прежних неудач Сомса. Эта субъективная склонность к самообольщению, превратному мнению на свой счет так, однако, не вяжется с здравомыслящим, практичным форсайтизмом. Но может ли быть иначе, если вся страна, по мысли писателя, заражена какой-то странной недалеко-видностью, неумением видеть себя такой, как она есть, свои изъяны, ошибки и промахи. Так, в романе «В петле» Голсуорси вновь возвращается к одной из основных проблем своего творчества — лживой иллюзии, взятой в общественном масштабе; подобная иллюзия заставляет страну, вопреки справедливости и гуманизму, навязывать свой «суверенитет» колониям.

Кстати, той же проблемы — нежелания смотреть правде в глаза — касался Голсуорси и в своей статье 1916 года «Русский и англичанин»: «... для того, чтобы

победить, или, скажем, создать себе иллюзию победы, надо на многое старательно закрывать глаза» (16, 37), — писал он. В статье Голсуорси касался этой проблемы, оценивая современный русский и английский роман и отмечая как достоинство русской литературы ее умение смотреть жизни в лицо, ее правдивость. А это умение считаться с действительностью, понимать направление «действительной жизни» есть одно из непреложных условий существования и человека, и общества. Собственники игнорируют факт истощенности их могущества, но их время подходит к концу — свидетельствует писатель-реалист, современник войн и революций, честно поведавший главную истину века. Кончилась эра былого, казавшегося таким неистощимым, благополучия, страна вступила на новый путь развития, но — «...нельзя сказать, что наша страна от этого сильно выиграет» (2, 124), — задумчиво сообщает своему сыну Джоли Джолион Форсайт. И прежде в значительной степени alter ego писателя, он теперь больше чем когда-либо выразитель его мыслей, чувств, отношения к действительности. (Характерная деталь: Джолиону в романе «В петле» столько же лет, сколько самому Голсуорси во время его создания). «Он был одним из тех весьма редких либералов, которые не терпят ничего нового, едва только оно воплощается в жизнь» (2, 68), — так Голсуорси характеризует Джолиона, некогда бунтаря против общественной морали, теперь благополучного хозяина дома в Робин-Хилле, признанного художника. Но он только «наполовину» художник. «Наполовину он Форсайт».

Джолион ненавидит «стычки», его чувство красоты возмущается всем, что посягает на достоинство, личную свободу человека, его стремление к любви; ему внушает отвращение проявление инстинкта собственности в области интимных чувств. На некоторое время поддавшийся неприязни к бурам Джолион вдруг понимает, что «порабощение женщин» и «порабощение народов» (2, 209) неразоторжимо связаны между собой, они — проявление одного и того же собственнического «инстинкта», определяющего облик современной империалистической Англии. «Он помнил, что даже до первой, неудачной женитьбы его приводили в негодование жестокие расправы в Ирландии или эти ужасные судебные процессы, когда женщины делали попытку освободиться от мужей, которые им были нена-

вистны... Свободная воля — в этом сила, а не греховность любого союза» (2, 209).

Но вот попечитель Ирэн Джолион Форсайт навещает Сомса в его юридической конторе. Он поднимается по каменным ступеням, не без иронии думая о собственниках, но «ведь без них не обойдешься» (2, 71) — внезапно решает Джолион. Так думает и Голсуорси. Ему хотелось бы изменить человека, его «природу», его этическую сущность, не меняя ничего кардинальным образом в обществе. Вот почему с таким лирическим волнением он описывает старый дом Тимоти на Бейсуотер-Роуд, с его неизменным запахом камфоры и увядших розовых лепестков, где течет, не меняясь, тихая благоприличная жизнь старых теток Сомса и Джолиона. Поэтому и качества, столь ценимые Голсуорси: мудрость, душевное равновесие, здравый смысл, поклонение красоте, присущи прежде всего старому Джолиону, как-никак одному из столпов викторианской эры; конечно, для Голсуорси далеко не во всем приемлема эпоха, «так позолотившая свободу личности, что, если у человека были деньги, он был свободен по закону и в действительности, а если у него не было денег, он был свободен только по закону, но отнюдь не в действительности» (2, 275).

Но «старый век, который видел такой пышный расцвет собственничества и индивидуализма, закатываясь, угасал в небе, оранжевом от надвигающихся бурь» (2, 68). Так, к основной мелодии романа «В петле» — исчерпанности старого буржуазного бытия, невозможности существовать, как прежде, — примешивается тревожный мотив — «а что же дальше?» И это тревога самого Голсуорси.

Поэтому в романе «В петле» эволюционирует не только образ Джолиона, меняется и главный носитель собственничества Сомс Форсайт. В том Сомсе, каким он предстает в романе, есть прежние черты. Он, как и раньше, не хочет расстаться с костью, «которую не может проглотить». Однако во время разговора с Сомсом Джолион вдруг улавливает в его глазах необычное для того выражение затравленности. Сомс, оказывается, тоже жертва. «А ведь он, действительно, страдает, — думает Джолион, — мне не следует этого забывать только потому, что он мне неприятен» (2, 73).

Итак, по-прежнему саркастическое отношение к «институту собственности», помехе человечности, любви, сво-

боде, и в то же время неотступное авторское сомнение, а лучше ли новое того старого, что уходит. Ведь Голсуорси не нравится не только «самодовольный империализм». Он с порога отвергает и его могильщика — революцию. Поэтому теперь Джолион скептически воспринимает новое, несущее с собой дальнейшие перемены, а Сомс Форсайт становится «воплощением респектабельности» и того самого собственничества, без которого, по мнению Джолиона Форсайта, «не обойдешься». Поэтому нынешнего Сомса удручает сознание, что будущая жена его не любит. «Тем лучше, — рассуждает он по привычке. — К чему эти чувства? А все же...» (2, 87). Поэтому в романе остро чувствуется страх перед «демосом». Толпа, беснующаяся в угаре шовинистической радости по случаю победы над бурами, вызывает у Сомса отвращение: эта толпа — «живое отрицание аристократии и форсайтизма» (2, 222). «Сейчас, — раздумывает Сомс, — сейчас эта толпа радуется, но когда-нибудь она выйдет и в другом настроении... Казалось, он внезапно увидел, как кто-то вырезает договор на право спокойного владения собственностью из законно принадлежащих ему документов; или словно ему показали чудовище, которое подкрадывается, вылезает из будущего, бросая вперед свою тень» (2, 223).

Нельзя не уловить сарказма, с которым писатель говорит о праве Сомса на «спокойное владение собственностью», и все же «чудовище», стихия народного восстания, его страшит. Вот почему Сомс в своем упрямом цеплянье за собственность кажется Джолиону уже не страшным, не отвратительным, но «смешным» и одновременно «трагичным». Сомс, пытающийся угрожать Ирэн и Джолиону тем, что он их «предаст позору», действительно смешон. А трагедия его в том, что он сам попал «в петлю собственничества». 12 лет назад он не захотел развестись с Ирэн и вот теперь бьется как муха в паутине, «жадно вззирающая беспомощными глазами на желанную свободу» (2, 236). Жалость, возникающая временами у Голсуорси, не мешает ему, конечно, показать, как в одну из самых драматических минут своей жизни Сомс восклицает, обращаясь к Ирэн и Джолиону: «Вы мне за это заплатите» (2, 254).

«Собственность», «ценность», «расплата» — это термины, которые в ходу на форсайтовской «бирже» чувств.

Но если раньше Сомс лучшим средством отмщения за погрязшую супружескую честь считал взыскание убытков со своего соперника, то теперь деньги, которые ему следуют по суду, он отдает на благотворительные цели. Сомс выполнил свою отрицательную миссию в эпоху, и явным сочувствием проникнуто знаменательное авторское отступление, которым кончается одна из последних глав романа — «Выпутался из паутины»: «Отдыха, покоя! Дайте отдохнуть бедняге! Пусть перестанут тревога, стыд и злоба метаться, подобно зловеющим ночным птицам, в его сознании... Пусть он *отрешился от себя...*» (2, 273). С рождением Флер, когда в его душу входит первая бескорыстная любовь, Сомс, действительно, в большой мере отрешается от себя, а писатель — от прежнего к нему отношения. «Отрешается» от себя, хотя и в другом смысле слова, и Англия. На пороге XX столетия перспективы для форсайтов неутешительны. Но если «инстинкт собственности» стал у них слабее, то агрессивность их значительно возросла. Нет, они не намерены расставаться со своим «добром», на которое «зарядятся социалисты». Форсайты полны решимости противостоять всем переменам.

К проблеме «перемен», а в широком смысле слова, философской проблеме «связи времен», соотношению прошлого, настоящего и будущего Голсуорси и обращается в третьем романе «Саги» «Сдается в наем».

Сомсу постоянно чудится угроза революции. Для него социальные перемены — синоним упадка, разложения, хаоса и неразберихи. Но если он во всем готов видеть перемену к худшему, то Джолион Форсайт порой склонен сомневаться в том, что мир, а вместе с ним природа человека, действительно меняются.

«С прозорливостью человека, которому недолго осталось жить, Джолион видел, что эпоха только внешне слегка изменилась, но по существу же осталась в точности такой, как была» (2, 363).

Где же истина? Что думает сам Голсуорси? Ведь он с достаточной ясностью дал понять, что времена изменились.

Однако, если и нет возврата к прошлому, то оно не так легко уступает место настоящему и будущему. Диалектику взаимозависимости времен Голсуорси рисует вполне реалистично. Другое дело — отношение к переменам. И тут писатель отступает на традиционную, охраня-

тельную позицию метафизического буржуазного мышления — неизменность «человеческой породы» как отрицание целесообразности радикальных, революционных перемен. В предисловии 1922 года к «Сэге» он пишет: «Пусть мертвое прошлое хоронит своих мертвецов» — лучше поговорки не придумать, если бы прошлое, действительно, умирало. Но цепкое влияние прошлого есть одно из тех трагикомических благ, которое каждый новый век отвергает, выходя самоуверенно на арену жизни с тем, чтобы потребовать абсолютно нового. Но ни один век не может похвастаться подобной новизной. Человеческая натура под своими переменчивыми одеждами и притязаниями имеет и всегда будет иметь в себе много от Форсайта, а может быть, и более злого животного!»

Итак, Сомс видит перемены и отождествляет их (в соответствии с реалистической логикой своего образа) с «упадком рода человеческого», а Джолион (и Голсуорси) отвергают возможность радикальных перемен на том основании, что человеческая натура мало меняется и что она имеет в себе много от «вечного» Форсайта. Этот своеобразный авторский «рывок» назад к «форсайтовскому» Мафусаилу, пожалуй, ярче всего демонстрирует приверженность писателя к «цепкому прошлому». Сквозь путаницу противоречивых идей, побуждений, симпатий порой было трудно проложить себе путь Голсуорси-реалисту.

Отношение Голсуорси к прошлому, настоящему и будущему яснее всего позволяет видеть противоречивость его взглядов на действительность. В отличие от современных художников-модернистов, которые ведут своих героев из «никуда» в «ничто» (к ним относится и Хемингуэй 20-х годов), в произведениях которых время трагически неподвижно, а персонажи существуют в застывшем мире, где «никогда ничего не происходит», у Голсуорси время движется. Но — и в «Сэге» эта тенденция уже явственно дает себя знать — писатель (перефразируя известное положение Гоголя) старается все, что он считает лучшим, «перенести» из прошлого в будущее, как бы направить развитие этого будущего в определенных, приемлемых для него рамках буржуазного и, как ни парадоксально, «форсайтовского», хотя и очищенного от прежних заблуждений, прогресса.

Не случайно, тема будущего входит в трилогию с Джоном Форсайтом — еще одной частицей «я» Голсуорси. Внук

старого Джолиона исповедует те же самые взгляды, что и писатель: «Всему виной, — говорит он Флер, — инстинкт собственности, который изобрел цепи. Последнее поколение только и думало, что о собственности; вот почему разыгралась война» (2, 40).

Неизмеримая пропасть отделяет Джона, «чувствительного, как девушка» и совсем неприспособленного к тому, чтобы зарабатывать деньги, от основателя рода «Гордого Доссета», но ему тоже присуща «твердая решимость не признавать себя побежденным» (2, 417). Образ Джона играет значительную роль в этической и политической программе Голсуорси (в последующих романах эпопеи это скажется сильнее). Этот «новый» Форсайт — один из идеальных представителей молодого поколения англичан, с которыми писатель связывает свои надежды на будущее страны.

На протяжении «Саги» существенно меняется ее общая настроенность. «Собственника» отличает серьезный, порой гневный и трагический, тон. Эта трагичность восприятия действительности лежит в основе авторской сатиры. Во втором и третьем романах «Саги» уже нет трагической интонации. Сатира подчас тоже уступает место — иногда сарказму, чаще иронии. С критическим началом здесь прочно слит лиризм.

В художественно-эмоциональную ткань «Саги» вплетены исполненные глубокой символики образы, и прежде всего в эпопее постоянно обыгрывается образ «дома».

Запутавшийся в «паутине» собственнических чувств, раздираемый острыми сожалениями о прошлом, о невозможности его вернуть, угрюмо вспоминает Сомс «роковой» дом, «дом в Робин-Хилле... разрушивший его супружескую жизнь с Ирэн» (2, 13). После визита к ней, живущей в одиночестве, Сомс думает об Ирэн, как о «пустом доме», который «только и дожидается, чтобы он снова завладел ею и вступил в свои законные права» (2, 116).

Иначе относится к дому в Робин-Хилле Джолион Форсайт. Дом ему дорог, так как здесь прошли последние счастливые дни его отца. Дом восхищает его эстетическое чувство. Джолион хочет, чтобы дом перешел к его сыну, стал вмещалищем «традиций» жизни спокойной, упорядоченной, преданной созерцанию прекрасного, исполненной доброты и творческого труда. Впрочем, дом ему нужен

прежде всего как «кров и приют», а не как овеществленная денежная стоимость.

Образ дома интересен, однако, не только как некая деталь, позволяющая художнику ярче нарисовать психологический облик своих персонажей. Уже в «Собственнике» этот образ — символ прежней, отринутой оболочки. В последующих двух романах «Саги» социальная окраска символа еще интенсивнее.

С щемящим чувством спускается Сомс по лестнице дома Тимоти, где «запрещены сквозняки» и перемены. Он навещает спустя двадцать лет этот же дом, уже не дом, а «мавзолей» (3, 341) былого, викторианского быта. Джолион Форсайт едет по Лондону, и город кажется ему «роскошным домом призрения, опекаемым инстинктом собственности». А в романе «Сдается внаем» образ дома уже ассоциируется с изжившей себя эпохой, со страной, которая «сдает» в архив истории свое прошлое, с самими «твердынями собственности», которые рассыпаются в прах.

В романах сказываются и философско-этические взгляды Голсуорси. Здесь Джолион Форсайт в разговоре с сыном Джолли формулирует свое этическое кредо, принципы истинного «джентльменства»: «Прежде, чем совершить какой-нибудь поступок, всегда стоит подумать, не обидишь ли ты этим другого человека больше, чем это необходимо» (2, 53). Здесь же «безгранично терпимый», «никогда никому ничего» не запрещающий Джолион, хороня пса Балтазара, высказывает Джолли и свои взгляды на религию. Бог — это сам человек, и если человек добр, то и «бог», творимый по образу и подобию человека, есть «добро», «альтруизм».

Вторая трилогия о судьбах семьи Форсайт, «Современная комедия», состоит из романов «Белая обезьяна» (1924), «Серебряная ложка» (1926) и «Лебединая песня» (1928), тоже перемежаемых интерлюдиями. Слово «современная» с достаточной определенностью говорит, что объект внимания писателя — непосредственно наблюдаемая «сегодняшняя» действительность.

Политическую жизнь Англии (как в годы войны, так и после нее) характеризовала междоусобная схватка либералов и тори, предательство интересов рабочих лейбористскими лидерами, во время войны ставших членами «национальной» коалиции и вошедших в правительство вместе с Ллойдом Джорджем и Черчиллем.

Усилившееся в годы войны забастовочное движение приняло характер политических выступлений. Волнения наблюдаются повсеместно, на фабриках, заводах, в шахтах, на флоте. В 1918 году бастуют даже полицейские, требуя повышения заработной платы. Широкое рабочее движение, охватившее Англию, заставляет лейбористскую партию выпустить манифест под названием «Труд и новый социальный порядок», в котором она впервые заявляет, что ее цель — хотя и весьма отдаленная — социализм. После войны начинаются массовые восстания в армии. Глава правительства Ллойд Джордж в меморандуме о положении послевоенного Запада признавал: «Европа полна революционными идеями, рабочий класс испытывает не чувство подавленности, а страстное возмущение против условий, существовавших до войны. Все население Европы относится с недоверием ко всей существующей системе: политической, социальной и экономической»⁷⁻⁸.

Из первой мировой войны Англия вышла ослабевшей. Временное промышленное оживление сменилось полосой депрессии. Возрос на семь миллионов фунтов стерлингов государственный долг, катастрофические размеры принимает инфляция, снижается заработная плата и производительность труда. Забастовочное движение, вызванное безработицей, резким падением жизненного уровня, продолжается и в 20-е годы, достигая высшей точки в 1926 году (год всеобщей стачки), но английская буржуазия, умело маневрируя и используя реформистские и оппортунистические настроения в среде английского пролетариата, укрепляет в конце 20-х годов свои позиции.

Совершенно естественно, что, обращаясь и во второй трилогии к проблеме «связи времен», Голсуорси на первый план выдвигает «настоящее», послевоенную Англию 20-х годов. «Прошлое» и «будущее» как бы подают друг другу руки; с этой «сдвоенной» платформы Голсуорси и берется судить о современности, ее политических и социальных «коллизиях», этике, морали, искусстве, взаимоотношениях «отцов» и «детей».

... После медового месяца, проведенного в Испании, Флер и Майкл Монты поселились в фешенебельном районе Лондона и устроили «эмансипированный дом» с гостиной в китайском стиле, где на одной из стен висит замечательная картина — белая обезьяна с тоскливым, почти человеческим взглядом, сжимающая в лапе выжа-

тый апельсин и разбросавшая вокруг кожуру. Модный художник Обри Грин считает ее аллегорией: «Ведь эту картину следовало бы повесить в Британском музее и назвать «Цивилизация, как она есть»» (3, 141). Сомс Форсайт не согласен. Нет, скорее картина — олицетворение XX века и современного общества; белая обезьяна кажется ему «символом» послевоенной «золотой» молодежи, которая жаждет удовольствий, выжимает досуха «плод» жизни и пренебрегает, как ненужной шелухой, старой моралью, условностями, традициями. В его сравнении есть доля истины.

Пуста, никчемна жизнь Флер, собирающей в своей китайской гостиной цвет современного «литературно-художественного» мира. Искусно коллекционируя этих «лощенных кривляк», чтобы завтра, когда они выйдут из моды, забыть о них, Флер создает «салон», кокетничает со страстно полюбившим ее поэтом Уилффридом Дезертом, умело «лепит» политическую карьеру мужа, старается заполнить пустоту, образовавшуюся в ее жизни после разлуки с Джоном, словом, играет роль в фарсе «светской жизни». Недаром Майкл, томящийся от этой бестолковой суеты, думает о себе и Флер: «Марионетки в пьесе!.. Разве это настоящее?» (3, 74).

Неслучайно все три романа будут объединены общим названием «Современная Комедия»: жизнь современного привилегированного общества действительно кажется Голсуорси фарсом и вызывает язвительную усмешку. Ведь «Комедия» — это не только «танец марионеток», зрелище, совершающееся помимо авторской воли, но и субъективное отношение автора к «действию», — и это отношение без преувеличения можно назвать сатирическим.

В «Белой обезьяне» Голсуорси оценивает настоящее прежде всего с позиций прошлого.

С иронией наблюдает «комедию» один из героев «Белой обезьяны», старый сэр Лоренс Монт. Сэр Лоренс совсем не напоминает прежних аристократов Голсуорси, пендайсов и карадоков, с их кастовостью, догматизмом и узостью взглядов. У старого Монта «гибкий и живой» саркастический ум, «пропитанный культурой прошлого» и полный «скептицизма» по отношению к настоящему. В известной степени старый «барт» заменяет Джолиона Форсайта как выразитель мыслей, чувств, настроений самого писателя. Критика настоящего, вкладываемая в уста

Монта, так порой язвительна и злободневна, что можно с уверенностью констатировать: Голсуорси не питает иллюзий в отношении политических институтов буржуазной Англии. Нечистоплотная политическая возня правящих партий вызывает не только саркастическое осуждение. Голсуорси видит ее причины. Сэр Лоренс, думая о парламентских схватках, иронически констатирует, что «патриотические мотивы, которыми руководствуются и тори, и либералы, их „принципы“ — это карман» (3, 8). Таких полемических, разоблачительных выпадов в «Современной комедии» множество. Ирония, верное и неизменное оружие Голсуорси, настигает даже одного из самых привлекательных его героев, Майкла Монта, — когда писатель замечает, что очень «модно»: иметь «социалистические убеждения и богатую жену» (3, 9).

Какова же программа Голсуорси? Тирада Лоренса Монта, со снисходительным презрением третирующего «социалистов», т. е. лейбористов реформистского толка, непосредственным образом перекликается с высказываниями на этот счет самого писателя. Старый Монт говорит: «Предположим, твои друзья придут к власти, Майкл; отчасти это неплохо, они бы выросли немного, а? Но что они смогли бы сделать? Могут ли они воспитать вкус народа? Уничтожить кино? Научить англичан хорошо готовить? Предотвратить угрозу войны со стороны других стран? Заставить нас самих растить свой хлеб? Остановить рост городов? Разве они перевешают изобретателей ядовитых газов? Разве они могут запретить самолетам летать во время войны? Разве они могут ослабить собственнические инстинкты где бы то ни было? Разве они вообще могут что-нибудь сделать, кроме как переменить немного распределение собственности? Политика всякой партии — это только глазурь на торте...» (3, 10).

Нельзя не вспомнить при этом, что сам Голсуорси в своей статье «Воздушные замки» надежды на улучшение общественных условий с помощью политических доктрин сравнивает со слабым призывом профессора Стоуна к «братству». Но в романе 1909 года этот слабый призыв, настораживающий носителя тупой, жестокой государственности, полицейского, был символом, не лишенным разящей, изобличающей силы. Теперь писатель наполняет эпизод другим значением: теперь это как бы символ тщетности, иллюзорности самой теории

«братства», т. е. социализма, даже в его умеренно-реформистской английской форме.

Но, как это часто бывает у Голсуорси, реалист в нем одерживает верх над «политиком». Социализм, правда, наряду с католической церковью — повсеместно «крепнущая сила» (3, 11) — возражает сэру Лоренсу представитель молодого послевоенного «потерянного» поколения Уилфрид Дезерт, и эту истину сэр Монт уже не пытается опровергнуть. Дезерт прекрасно улавливает противоречивость деградирующей буржуазной цивилизации («парадоксальность», по его выражению): «Мы помешаны на мире, — зло говорит Дезерт, при этом пародируя лицемерную политическую фразеологию, — и ради него только и делаем, что совершенствуем ядовитые газы» (3, 11).

Союзником сэра Лоренса все больше становится Сомс Форсайт, который не случайно видел в разгуле толпы угрозу «аристократизму и форсайтизму». Писатель симптоматично сближает эти два понятия, как сближены «до смешного одинаковые» (3, 41) цилиндры «старого Форсайта» и «старого Монта» на мраморном ларе в доме Флер и Майкла на Саут-сквер. И «аристократизм», и «форсайтизм» — достояние прошлого, но того прошлого, без которого, по мысли писателя, нельзя «обойтись» в будущем.

Сомса гнетет то, что современная молодежь неспособна «ничего принимать всерьез» (3, 45), гоняется то «за одной синей птицей, то за другой» (3, 75). На нее нельзя положиться, между тем как основное достоинство самого Сомса то, что «тебе можно доверять» (3, 81), как сообщает ему умирающий кузен Джордж. Сомс — противник «машинного» XX века, его тянет к природе: самое большое теперь наслаждение для него — жить в своем загородном доме в Мейплдерхеме, где неспешно течет Темза и кажется, что это «струится сама душа Англии». Сомс — сугубый патриот, надеющийся, что Англия никогда не будет плясать под иностранную дудку. Ведь в ней навсегда останется что-то неизменное, как старый клерк Форсайтов Грэдмен: «воплощенная преданность и надежная опора, настоящий якорь» (3, 108). И, конечно, прочная опора Англии — это сам Сомс, «оплот страны» (2, 224). Подобно сэру Монту недоверчиво и саркастически относится он к политике и политикам. Он совсем отказывается им в способности здраво судить. Единственное, что может правительство, так это «путать карты и

стараться выйти сухим из воды» (3, 165), оно установило «целый культ обманывания публики, целый культ того, как избежать последствий неразумного ведения дел» (3, 165). Вот Сомс заглядывает в издательство к своему зятю Майклу Монту. С удовлетворением узнав, что Майкл отошел от своего «увлечения социализмом», он направляется к двери. «Его спина казалась очень положительной и реальной. Он скрылся за дверью, и с ним как будто ушло чувство определенности» (3, 218).

Сомс Форсайт, правда, придерживается той точки зрения, что у него со старым Монтом, «реакционером», нет ничего общего, ведь его политическая программа — ни во что не вмешиваться, в то время как «старый Монт» все время носитя с какими-то прожектками, например с идеей, что, если бы рабочий класс чаще мылся и усвоил хороший английский выговор «вместо всякой там политической и экономической ерунды, равенство установилось бы в два счета» (3, 54). Однако Сомсу равенство «не нужно», о чем он очень категорически заявляет сэру Монту, тем самым обнаруживая, что у него, как и у всего его класса, политическая программа все-таки есть.

В одном из писем 1913 года Голсуорси признавался: «Я всегда жду дня, теперь уже недалекого, когда труд и капитал станут лицом к лицу»⁹. Прямого столкновения классов в «Современной комедии» нет, но противостояние двух «миров», сотрясающее все здание буржуазной государственности, ощущается в трилогии постоянно. Вновь, как когда-то в пьесе «Серебряная коробка», сытой, благополучной жизни форсайтов и монтов писатель резко противопоставляет нищенское существование безработного Тони Бикета и его жены Викторины. Не имея возможности дать жене все необходимое, чтобы она поправилась после тяжелой болезни, Тони крадет и его увольняют с работы, обрекая на голодную смерть.

Горькой иронической символикой проникнута вся грустная «повесть» о Бикетах, о том, как выгнанный с работы Тони становится «капиталистом», то есть пускает в оборот свои последние шиллинги, купив на них несколько десятков воздушных шаров, чтобы продать их потом дороже на пенни за штуку, а на «прибыль» безбедно существовать. «Воздушные шары» лживых, пустых обещаний — все, на что могут рассчитывать английские бедняки, вот весьма прозрачный, разоблачительный смысл

этой символики. Таким, как Тони, родная страна и не может дать ничего кроме этих лживых надежд на «отдаленное будущее», на которые так щедрый лейбористские «говоруны» в парламенте. Настоящим трагизмом веет от раздумий Бикета, тщетно гонящегося за работой: «Если через неделю-другую он не получит места, им останется только рабочий дом, или — газ!» (3, 83). Но Бикет и не думает возмутиться против своего положения. Эту покорность судьбе как нельзя лучше чувствует Сомс, переплативший вдвое за ненужные ему шарикки. «Он не помнил, чтобы раньше с ним случались такие вещи. . . И вдруг он понял, в чем дело. Этот малый такой смиренный, кроткий, такого надо поддерживать в наши дни, когда так вызывающе ведут себя коммунисты. . .» (3, 86). Можно ли сомневаться, что Голсуорси иронизирует над внезапно расщедрившимся Сомсом, показывая истинную подошлуку его отзывчивости? Но точно так же не подлежит сомнению, что Голсуорси считает необходимым «поддерживать» бедняков, особенно таких, как Тони, обеспечить им сносные условия жизни в рамках существующих социальных отношений. Он даже заставляет Бикета высказаться за капитализм. В разговоре с Майклом, угостившим его дорогим завтраком, Тони рассуждает таким образом: «Вот в чем социалисты ошибаются, сэр. Меня только и поддерживает, когда я вижу, что другие тратят деньги. Все мы можем к этому прийти, ежели повезет. А они говорят — все уравнивать так, чтобы по фунту на день, а, может, и фунта не достанется. Нет, сэр, этого мало» (3, 128—129). Таким образом «равенство» не нужно не только Сомсу, но и рядовому англичанину Бикету. Этот ложный, натянутый вывод «политика» Голсуорси о совпадении интересов фортсайтов и бикетов находится в вопиющем противоречии с правдивой картиной истинного положения вещей, нарисованной Голсуорси — социальным критиком и реалистом. Но если, как полагает Голсуорси, интересы совпадают, то будущее Англии вполне, очевидно, можно построить на классовой «гармонии» и взаимопонимании, а так как будущее Англии неразрывно связано с ее молодежью, то в трилогии «Современная комедия» писатель правомерно обращается к изображению «детей».

Стремление писателя найти духовную опору в новом поколении, условно говоря, монтов и фортсайтов, прояв-

лялось и раньше. В пьесе «Без перчаток» (1920) Голсуорси резко осуждает «отцов»: «благородного» помещика Хилкреста и циничного делягу, капиталиста Хорнблоуэра. Их жестокая схватка продиктована соображениями чисто эгоистическими, хотя сначала Хилкрест, как будто, вступает в борьбу, защищая интересы «маленьких» людей — своих арендаторов Джекменов. В схватке обе стороны прибегают к лжи, подлогу, шантажу, и «гуманист» Хилкрест оказывается гораздо более расчетливым и жестоким противником, чем «нувориш» Хорнблоуэр. Но главное, и это подчеркивается в финале пьесы, ни тому, ни другому в конечном счете нет дела до судьбы «джекменов», то есть простых людей. Хилкрест может продать свои земельные угодья, где десятилетиями живут его арендаторы, а Хорнблоуэр не задумывается выгнать их из дома, чтобы на освободившемся участке возвести свои гончарные печи. Все авторские симпатии, безусловно, на стороне «детей»: дочери Хилкреста Джил и сына Хорнблоуэра Ролфа. Джил гораздо демократичнее, терпимее своих родителей, а в Ролфе нет вульгарной напористости и беспардонности отца.

Майкл Монт и Джон Форсайт — вот те, с которыми Голсуорси связывает свои надежды «теперь».

В «Белой обезьяне» Майкл, как и Флер, мечется, не находя применения своим силам, но в нем есть то, что глубоко симпатично Голсуорси: честность, рыцарское отношение к женщине, неподдельная доброта, отсутствие всякой рисовки и самомнения, юмор, мужество. Майкл наделен и чувством гражданской ответственности. Вместе с тем Голсуорси весьма реалистически рисует «социальное» лицо Майкла. Сначала Майкл разделяет идеалы лейбористов, называющих себя «социалистами», то есть идеи умеренного, либерального социализма «отдаленного будущего», а «крикливые» ораторы с окраин вызывают у него «противное, подсознательное классовое чувство» (3, 98).

Но лейбористские вожди, которые рассуждают «на чисто деловые, экономические темы, не касаясь таких презренных факторов, как живой человек» (3, 98), тоже перестают внушать ему доверие.

Думая о сыне, сэр Лоренс отмечает, что он настроен не так скептически ко всему, как Дезерт, но столь же «неустойчив». «В мире делалось такое, что Майкл всегда

думал, стоит ли обращать внимание на свои личные дела; а с другой стороны, в мире такое делалось, что казалось, будто единственное, на что стоит обращать внимание, это свои личные дела» (3, 865). Майкл прекрасно знает цену своему ультрасовременному окружению. Он не хочет исповедовать «гедонизм» — культ эгоистического служения своему «я». В тяжелые минуты, когда ему кажется, что Флер увлечена Уилффридом, он способен думать не только о себе и полон мужества: «Вставай, когда тебя свалили» (3, 167), «надо держаться, — даже когда никто не видит, как ты стараешься держаться» (3, 156). Майкл наделен чертами истинного джентльмена. Более того, неспособный сосредоточиться на своих «личных делах» Майкл — это новое воплощение Дон-Кихота. Он всегда готов протянуть руку помощи страждущим и угнетенным. Его жизненная философия альтруистична, хотя порой он и склонен оценивать явления действительности в категориях «органической» теории Спенсера — «то, что одному жизнь, то другому — смерть» (3, 191).

Интерлюдия «Идиллия», предшествующая второму роману «Современной комедии», рассказывает о встрече Джона Форсайта с молодой американкой Энн Уилмот, в которую он влюбляется и на которой женится. Как и первая интерлюдия «Саги» — «Последнее лето Форсайта», «Идиллия» — светлый, лиричный аккорд, предваряющий иногда драматическую, иногда «фарсовую» мелодию «Серебряной ложки», которой предпослана в качестве эпиграфа строка из «Зимней сказки» Шекспира: «Но, друг мой, тернист наш путь».

«Тернист» прежде всего путь Англии, измученной безработицей, запутавшейся в междоусобной двухпартийной борьбе.

«Тернист» в какой-то мере путь Майкла Монта, его духовного и гражданского созревания, его незадачливой парламентской деятельности. Чуткая совесть Майкла беспрестанно его тревожит. Он не может наслаждаться своим личным благополучием так же эгоистично, как Флер, которая думает: «Пусть Майкл верит в теорию, которая принесет плоды лишь после его смерти, пусть лейбористы лелеют надежду завладеть страной... Имеют ли какое-нибудь значение все эти безнадежные парламентские попытки что-то сделать? Конечно, нет!.. Они хотят

строить какие-то дома — ну что ж, отлично! Но так ли это необходимо, если Кит унаследует усадьбу Липпингхолл и дом на Саут-сквер?.. Ведь Кит не голоден, а поэтому о других не стоит очень беспокоиться, хотя, разумеется, необходимо делать вид, что вопрос об этих «других» тебя беспокоит» (3, 313).

А Майкл «не делает вида», ему, действительно, не дает покоя мысль «о детях, обездоленных с рождения; о толпах безработных, которые в настоящих условиях ни на что рассчитывать не могут. Право же, нельзя примириться с таким положением дел в стране, которую любишь» (3, 324). И Майкл начинает пропагандировать новую теорию социального обновления, которая, по его мнению, должна разрешить такие насущные проблемы, как безработица и обнищание масс. Майкл называет эту теорию фоггартизмом, по имени ее «апостола», сэра Джеймса Фоггарта. Ее основная «посылка» — переселение детей рабочих в доминионы с тем, чтобы оставшееся население Англии имело постоянную работу.

Голсуорси не скрывает своего иронического отношения к этой теории, которая должна оздоровить экономическое и политическое положение страны. Под фоггартизмом сам Голсуорси, очевидно, до некоторой степени подразумевает одну из разновидностей утопического социализма.

Майкл поселяет в своем поместье чахоточного парикмахера Суэна, инвалида войны Боддика, бывшего актера-немца Бергфелда с женою. Коммуна должна существовать разведением домашней птицы. Но члены этой сельскохозяйственной общины настолько разные люди, так не схожи они культурой, привычками, отношением к жизни, что замысел Майкла, его «новая гармония» терпит крах: Бергфелд кончает самоубийством. Сатирическая интерпретация фоггартизма, однако, шире: ее мишенью оказывается и буржуазный реформизм, конечная цель которого — сохранить Англию-метрополию, независимо от того, как она будет называться — «империей» или «содружеством наций», ведь дети рабочих, переселившиеся в доминионы, должны со временем укреплять там имперскую политику. Ироническое отношение к фоггартизму Голсуорси вкладывает уже в само название теории. Фоггартизм нереален, оторван от действительности (fog — туман).

Итак, фоггартизм, который Майклу стоило таких трудов отстоять в своей первой парламентской речи, провалился.

Остается путь мелкой парламентской борьбы, «уврачывания» общественных язв паллиативными средствами. Впрочем, Майкл сомневается в эффективности этих «попыток», сомневается в способности тех, кто заседает с ним в Вестминстере, «ткать... будущее Англии» (3, 324). А может быть, все они, думает Майкл, только «раскрашивают занавес, экран, заслоняющий старую Англию?» (3, 324).

Голсуорси, противник революции, порой явно испытывает сомнение в том, что на путях буржуазного реформизма можно разрешить социальные противоречия решительным образом. Потерпевшему разочарование Майклу тяжело сознание, что прежний мир уходит в прошлое. И тот же Майкл, казалось бы, неожиданно, вдруг заявляет Флер, что все прежние критерии отнюдь не исчезли и современность не слишком отличается от того, что было «тридцать лет назад», то есть в девяностые годы. Майклу хочется «творить лучшую жизнь» (3, 218), хотя он и не знает, куда идет страна. Тот же вопрос задает себе и Сомс Форсайт, которого беспокоит, что Англия «проживает свой капитал» (3, 226) и явно страдает «порочным нежеланием смотреть фактам в глаза» (3, 229). То, что об этом размышляет именно Сомс, который так долго сам отказывался смотреть правде в лицо, знаменательно. Этот факт убедительнее всего свидетельствует о том, что отношение писателя к главному персонажу его романа-эпопеи изменилось.

Но где же выход? Голсуорси не случайно заставляет «настоящего англичанина» (3, 239) Сомса Форсайта и представителя молодого поколения Майкла — лучших из «отцов и детей» — думать о будущем Англии. В этом, по мысли писателя, — залог спасения страны. «Аристократизм» и «форсайтизм» должны заключить союз в тяжкое время, когда, говоря словами Майкла, «вера разрушена, надежда подорвана» (3, 254). Впрочем, писатель не дает додумать Майклу эту мысль до конца и сейчас же заставляет своего героя опровергнуть столь пессимистическое умозаключение. Нет, чувство не умерло, не умерли вера и надежда, они «спрятались», затаились, но не исчезли из мира.

Хотя настоящих людей, воодушевленных верой и надеждой, Голсуорси ищет не среди тех, кто противопоставляет себя буржуазному обществу, все же утверждение достоинства человека, его умения стойко преодолевать трудности, мужественная вера в то, что жить на свете стоит, делают Голсуорси одним из самых замечательных современных писателей-гуманистов, в конечном счете не отождествляющих непреходящие «человеческие ценности» с «ценностями» буржуазными.

Кульминационный момент метаний Майкла — полная аллегорического смысла сцена блуждания в непроглядном лондонском тумане автомобиля, в котором сидят Майкл и Флер. И в то же время заблудившийся автомобиль — символ буржуазной Англии, не могущей найти выход из хаоса общественно-политических противоречий. Вот почему в романе закономерно возникает символический образ огромной разоблачающей силы, образ, который может быть назван «ключевым» в трилогии «Современная комедия», — одряхлевшая империалистическая Англия, которая уже не в состоянии удержать в беззубом рте «серебряную ложку»: образ, с неумолимой логичностью «опрокидывающий» идеи спасения страны на путях «аристократизма» и «фортсайтизма», идею прошлого, «перенесенного» в будущее.

В слова эпиграфа «тернист наш путь» писатель вкладывает и иронический смысл, — так неприглядна тщеславная, суетная схватка эмансипированной светской львицы Марджери Феррар и «высочки», буржуазки Флер Монт, чье обоюдное злословие приводит к скандальному судебному процессу. Флер выигрывает процесс, ее противница «уличена» лицемерным буржуазным судом в аморальности, но капризное «светское» мнение на стороне Марджери. Салон Флер разваливается, и ей ничего не остается, как отправиться в кругосветное путешествие, чтобы общество забыло об этом некрасивом инциденте.

В «Саге о Форсайтах» и «Современной комедии» Голсуорси не раз подвергает язвительной критике современное буржуазное искусство. Свои эстетические взгляды он излагает и в замечательных статьях 20-х годов, где его воззрения на роль литературы и искусства в общественной жизни предстают как вполне определившееся боевое кредо художника-реалиста. Еще в 1911 году Голсуорси

утверждал свое понимание искусства как средства познания жизни, ее совершенствования, «просвещения» человека. При всей терпимости к эксперименту в области литературы и искусства для него абсолютно неприемлемо искусство, лишенное уважения к человеку, мысли и чувства, стремления к красоте и «совершенству».

В «Современной комедии» критика антигуманного, «зашифрованного» искусства делается глубже и неприемлимее. Голсуорси особенно неприемлемы антидемократичность, самодовлеющая, эгоистическая узорность современного «авангарда» в литературе и искусстве, в частности «психологической школы» английского романа 20-х годов. Он не может принять ее отказ от рассмотрения жизни человека и общества в конкретно-исторических условиях, фиксацию мельчайших нюансов психической жизни человека, воспринимаемой как суверенная, а порой и единственная данность. Разложение на составные части такой «внесоциальной» психологии, рассмотрение ее тончайших изгибов не было сугубо отрицательным явлением. В романах Вирджинии Вульф, Мей Синклер, Дороти Ричардсон исследование индивидуальной человеческой психики доходило порой до еще небывалой филигранной тонкости. Психологический изыск отнюдь не всегда был лишен познавательной ценности, но «ловля мимолетностей» зачастую вела к вытеснению принципа целостного изображения личности в ее контакте с большим социальным миром.

В статье «Туманные мысли об искусстве» Голсуорси подвергал критике принцип суверенности искусства, его оторванности от общественно-политических и этических проблем времени.

«Да, искусство выше, чем жизнь, в том смысле, что сила искусства извлекает из жизни ее истинный дух и значение. Но в каком бы то ни было ином смысле утверждение, будто искусство выше жизни, из которой оно возникает и в которую должно погрузиться, может привести лишь к тому, что художник окажется висящим над жизнью: ноги в воздухе, а голова в облаках — позёр, изображающий из себя полубога» (16, 339).

В «Современной комедии» критика политической несостоятельности английских верхов сочетается с неприятием модернистского направления в литературе и искусстве. Сэр Лоренс саркастически отзываясь об обществе,

переживающем наряду с кризисом политическим и экономическим кризис культуры и морали, обществе, у которого нет «ни широкого кругозора, ни великих планов, ни больших убеждений. ., ни большого искусства — эстетство в кружках и закоулках, мелкие людишки, мелкие мыслишки» (3, 11). Свое суждение «старый Монт» высказывает Майклу и Уилфриду Дезерту. Впрочем, в поэзии Дезерта, растерявшего в окопах мировой войны прежние иллюзии о справедливости и демократичности буржуазного мира, дышит ненависть к этому обществу. Самым циничным образом оно обнаружило фальшь и полную несостоятельность своих «теорий, обещаний, условностей, морали и принципов» (3, 36). Не случайно пользующийся сенсационным успехом первый сборник его стихотворений называется «Медяки», а второй — «Подделки». Все обесценено, предано, продано, извращено. Таким видится Уилфриду Дезерту окружающий его мир, торгующий «словами, принципами, теориями, всякими фанатическими бреднями за счет крови и пота других людей» (3, 36). Уилфрид изверился, глубоко несчастен, но не потерял способности глубоко страдать, и эта неподдельная глубина чувства ощущается в его творчестве. Он резко выделяется на фоне той литературной «публики», которая, может быть, «говорит неплохо», но которой «нечего сказать», и поэтому она «не останется в литературе», ибо исходит «не от жизни». Такова проза Уолтера Нейзинга, «полу-Шелли, полу-Пруста». Таковы произведения модной писательницы Линды Фру, творчество которой заставляет задумываться над «проблемой» — «поднимает ли легкий налет безумия ценность искусства или снижает?» (3, 32).

К завершающему трилогию роману «Лебединая песня» опять ведет «мосток»¹⁰ — интерлюдия «Встречи». Путешествие Флер и Сомса подходит к концу, когда в Вашингтоне Сомс неожиданно сталкивается с «прошлым»: сюда же в Вашингтон приезжают Ирэн и ее сын с женой. С большим трудом удается Сомсу предотвратить встречу Джона и Флер. Но это — только отсрочка. Ирэн и Джон истосковались по Англии и теперь, когда прежняя любовь сменилась новой, ничто не может удержать Джона вдали от родной страны.

К весне 1926 года о процессе Флер и Марджери в «обществе» уже забыли, тем более, что надвигались

события, которые не позволяли тем, у кого «серебряная ложка» во рту, заниматься междоусобными стычками. Напротив, события требуют консолидации сил всех представителей «высшего общества», и оно сплачивается, опасаясь, как бы не расстаться с «серебряной ложкой» навсегда.

В 1926 году в Англии вспыхивает всеобщая забастовка рабочих, заставившая правящие классы страны испытать сильнейшую тревогу. Рабочие были полны решимости добиться осуществления своих требований, и только соглашательская политика тред-юнионов заставила их отступить. Как бы то ни было класс «собственников» ошутимо почувствовал колебание почвы под ногами, а самые реакционно настроенные подумывали о необходимости введения в стране полуфашистской диктатуры.

Флер Монт, не обинуясь, высказывает подобное пожелание Майклу: «Хорошо бы нам Муссолини» (4, 29). Однако Майкл не склонен разделять этих «крайних» убеждений и решительно возражает: «Ну нет. За таких потом расплачиваются...» (4, 29) — ответ, делающий честь его пронизательности и гражданской зрелости (равно свидетельствующий и об антифашистских настроениях Голсуорси). Однако для Майкла стачка — «национальное бедствие», и, понимая, что она закономерное следствие общего положения в стране, при котором рабочим не на кого и не на что надеяться, кроме как на самих себя, он полон решимости отстаивать существующий порядок вещей.

Полон неодобрения к происходящему и Сомс Форсайт. Со смешанными чувствами наблюдает он за танками, тяжело ползущими по ночному Лондону.

«При мысли, что они идут в порт, он чуть ли не возликовал. Раз они налицо, страна вне опасности... Вот он идет! Как огромное допотопное чудовище, в освещенной фонарями темноте рычит и хрюкает большущая сказочная черепаха... Демонстрация мощи! Что-то возмутилось в душе Сомса. Это же Англия, черт возьми! Может, они и правы, но что-то не похоже. Чересчур... чересчур повоенному!.. Никакого чувства пропорции в таких вещах...» (4, 51—52).

Сомс против военной диктатуры. Конечно, обстановка внушает ему опасение, но его здравый смысл подсказывает ему иное «спасительное» средство: «Кино, дешевые

папиросы и футбольные матчи, — пока они существуют, настоящей революции не будет» (4, 45).

На заре буржуазной «массовой культуры» Голсуорси чутко улавливает социальную функцию этой современной модификации антинародной политики «кнута и пряника». С одной стороны, подавление любыми средствами, вплоть до танков, с другой — дешевые соблазны иллюзорной причастности к «общему» благосостоянию, к миру имущих, средство искусственного отвлечения внимания масс от насущных проблем.

Перед лицом опасности объединяются все: и демократ Майкл, и Флер, подумывающая об «английском Муссолини», и ее либерально-мыслящая кузина, «верящая в молодое поколение» писательница Холли, и ниспровергатель собственничества, поэт и без пяти минут «фермер» Джон Форсайт, и «гедонистка» Марджери Феррар. По просьбе Майкла Флер устраивает столовую для штрейкбрехеров — «добровольцев» из имущих классов, среди которых и вернувшийся в Англию Джон Форсайт, работающий кочегаром на железной дороге. Майкла «бесконечно радовали все проявления патриотизма — общее стремление продержаться» (4, 71), а известие о провале стачки заставляет его чуть не прослезиться: «Исчез меч, занесенный над голову Англии! Иссяк источник радости для ее врагов» (4, 71). Вместе с тем, нигде в романе нет и следа враждебности по отношению к рабочим: стачка «провалилась», но проблема осталась, а «парламентские господа, незнающие жизни...», вряд ли способны, «уходя, оставить мир лучшим, чем они застали его» (4, 73). Единственную возможность достичь этого Голсуорси видит в «конкретном деле». Таким делом становится для Майкла перестройка трущоб. Вместе со своим дядей Хилери Черрелом, священником в одном из самых бедных районов Лондона, «Лугах», Майкл берется за осуществление этого проекта.

Можно, и не без основания, говорить об охранительности и консерватизме общественно-политической «платформы» Голсуорси, особенно если вспомнить, что еще в 90-е годы он вместе с Б. Шоу придавал огромное значение перестройке трущоб, а неотъемлемым качеством «гуманной» государственной политики считал поставленную на широкую ногу «благотворительность» в общенациональном масштабе. Такое постоянство обусловило и

некоторый утверждающий пафос «Современной комедии». Голсуорси хочет верить в молодое поколение, стоящее у власти, но «музыка» разрушения, непрочности буржуазного бытия слышится и в «Современной комедии». Слишком несоизмеримы «масштабы» общественного зла и тех средств, которыми лучшие герои Голсуорси стремятся его излечить. И не сознавал ли этого сам Голсуорси, наделяя Майкла Монта чертами «донкихотства»? Есть примесь горечи в чуть-чуть ироничном любовании Голсуорси своим героем: Майкла обуревают самое искреннее желание помочь Бикету, но результаты его помощи, в общем, плачевны: Бикет чуть не потерял веру в жену, а эмиграция в Австралию, с которой было связано столько жертв, не принесла ожидаемых благ. Глубоко сочувствует Майкл бедняге Бергфелду и, по сути дела, толкает его в петлю. Он, действительно, Дон-Кихот, но, как и у его сервантесовского предшественника, жажда заступничества навлекает на тех, кому он покровительствует, беды. «Перестройка трущоб; устранение дыма, мир в промышленности, эмиграция, сельское хозяйство и безопасность в воздухе» (4, 76) — вот «кредо» Майкла, с которым он решает после стачки продолжить свой «тернистый путь», но Голсуорси-реалист не высказывает уверенности, что его герою удастся совершить и этот подвиг. И уже не так важно, почему подвиг не кажется Голсуорси реально исполнимым. Пусть он считает основным препятствием «человеческую природу», от которой «не уйдешь!» Важно то, что Голсуорси прозревает шаткость своей позитивной программы, в то время как пафос отрицания во второй трилогии почти столь же силен, как и в «Саге».

«Старый порядок меняется, новому место дает» (4, 79), — цитирует Теннисона умудренный жизнью Сомс, но его дочь не хочет подчиниться неизбежному. Встреча с Джоном вновь пробуждает в Флер то же роковое стремление во что бы то ни стало завладеть своей «законной добычей», которое сжигало некогда ее отца.

«Желание иметь то, чего у нее еще не было, всегда было самой характерной ее чертой. . . Мысленно проглядывая всю ее. . . жизнь, Сомс остро и тревожно ощутил, что она будто топталась все время на месте, что все ее разнообразные интересы, вплоть до Кита, были для нее не более чем суррогатом. Как вся ее эпоха, она передвигала

ноги, но никуда не могла прийти, потому что не знала, куда ей хочется прийти» (4, 96).

Думая о Флер, он так же, как когда-то его отец Джеймс, ассоциирует семейные неурядицы с пагубным духом времени. Так же, как и Флер, веку присущи «свои незаконные страсти, свои беспорядочные стремления, все эти глупые, ни к чему не ведущие метания» (4, 97). Ах, если бы все устроилось, думает Сомс, «путая дочь с веком, — нельзя ей ставить на карту свою репутацию. Это недалековидно» (4, 97).

Флер ведет форменную осаду Джона, умело подстраивая встречи с ним, разжигая его прежнюю любовь. Джон — в смятении, он запутался. «Выходит, что прошлое не умирает, как он думал, а продолжает жить наряду с настоящим, а порой, может быть, превращается в будущее» (4, 120).

Но борьба Флер обречена. Лишь на мгновение ей удается завладеть Джоном. Узнав, что у Энн будет ребенок, он навсегда отказывается от Флер. Прежняя страсть, любовная трагедия, «которая корнями цеплялась за прошлое», принесла «горькие плоды» (4, 112). В самый момент торжества Флер, думающая, что утвердила свою власть над Джоном, теряет его навсегда.

Есть глубокий смысл в этом двойном поражении Флер. (Интересно отметить, что и Сомс дважды проигрывал свою борьбу за обладание Ирэн — Босини и Джолиону). Как бы ни проявлялся инстинкт собственности — в грубой форме насилия или замаскированно, в облике неотразимой, цветущей красоты (Флер очень хороша собой, недаром ее зовут «Флер» — «цветок»), он неизбежно проигрывает схватку с непреклонным стремлением к свободе, с желанием устроить жизнь «по совести», а «если что было у Джона, так это совесть» (4, 119—120), — замечает Голсуорси.

В невозможности союза Джона и Флер, в этом упорном авторском нежелании увенчать ее страсть, позволить ей победить сказывается отношение Голсуорси к «стяжателям». Поражение Флер, исполненное глубочайшей символики, неразрывно связано с коренной, реалистической темой эпопеи, поражением «несокрушимых Форсайтов».

Флер — один из наиболее удачных образов эпопеи, хотя сам Голсуорси в одном из писем к Андре Шеврийону сомневался в том, что она ему «удалась», так как он «не-

достаточно хорошо знает современную молодежь»¹¹. Он был неправ. Жена Томаса Харди, Флоренс, в письме к Аде Голсуорси, между прочим, отмечала, какой большой интерес вызвала «Белая обезьяна» у ее мужа, и как раз изображение «современных молодых людей» в сатирическом, «конгривском» аспекте¹².

Флер удалась Голсуорси гораздо больше, чем какой бы то ни было другой женский образ эпопеи, включая, разумеется, Ирэн. Носительница «собственнического инстинкта», участница и жертва «новой вражды», в которую перелилась «старая распря» эгоизма и альтруизма, порабащивающего стяжательства и неизбежной воли к свободе, — в то же время живой человек. Собственнический стержень ее характера — «желание иметь то, чего у нее еще не было», «одна, но пламенная страсть» нисколько не нарушают реалистической убедительности ее образа, не липают его жизненной конкретности.

«Дух собственничества» лепит ее натуру в строгом соответствии с логикой своего собственного развития. Флер — эгоистка, она не любит людей.

«...Подумай, что творится в мире, — говорит ей юный Джон в пору расцвета их любви.

— Что творится?..

— Да, именно: подумай, сколько людей умирает с голоду.

Флер покачала головой.

— Нет, я не желаю портить себе жизнь из-за ничего.

— Из-за ничего! Но положение отчаянное, и ведь нужно как-то помочь.

— Ох, все это я знаю. Но людям нельзя помочь, Джон; они безнадежны. Только их вытащат из ямы — они тотчас лезут в другую. Смотри, они все еще дерутся, строят козни, борются, хотя ежедневно умирают кучами. Идиоты!

— Тебе их не жалко?

— Жалко? Конечно, жалко, но я не намерена из-за этого страдать: что в этом пользы?

Они замолчали, взволнованные: перед каждым впервые обнажилась на мгновение природа другого.

— По-моему, люди — скоты и идиоты, — упрямо повторила Флер.

— По-моему, они просто несчастные, — сказал Джон.

Между ними словно произошла ссора в этот высокий

и страшный час, когда в последних просветах между ракетами им уже виделась разлука» (2, 425—426).

Не о том расставании говорит Голсуорси, которое должно наступить сейчас, за этой размолвкой, но о той «роковой» разлуке, следствии непримиримой вражды человечности и собственничества, разлуке, которая закономерно ожидает его Ромео и Джульетту в будущем.

Реалистическая убедительность образа Флер объясняется мастерством писателя, который, показав искажающее влияние «духа собственничества» на характер своей героини, позволяет тем не менее читателю увидеть и другую Флер — очаровательную, умную, тонко чувствующую душевное состояние Майкла, благодарную ему за любовь. Как ни льстит ей страсть Уилффрида, она не соблазняется этой легкой «добычей»: она не настолько бессердечна, чтобы причинять Майклу страдания из-за пустой прихоти.

Ее страсть к Джону почти трагедийна: все силы ее души, все помыслы сосредоточены на одном — вкусить запретный плод, вернуть прежнюю любовь, утраченное счастье, в котором так неумолимо отказывает ей «судьба». Любовь Флер нарастает *staccato* и внезапно обрывается, принеся горькое свершение, оставив жгучее чувство стыда и невозвратимой утраты. Читатель не может не сочувствовать Флер, гораздо более привлекательной для него (а теперь, как выяснилось после показа 26-серийного телефильма о Форсайтах, и для зрителя), чем Ирэн. Это объясняется прежде всего жизненной полнокровностью образа Флер.

В юбилейной статье¹³ к столетию со дня рождения Голсуорси английская писательница Памела Хэнсфорд-Джонсон, говоря о двух главных героинях «Саги» и «Современной комедии», утверждает, что Ирэн «предает» своего творца: настолько становится очевидным, что просто мечты о женщине как «символе земной красоты, которой все прощается», для создания интересного реалистического образа «недостаточно».

В свойственной ей непринужденно-изящной манере, с большой долей юмора и бескомпромиссно Памела Хэнсфорд-Джонсон развенчивает «загадочную Ирэн». Писательница заведомо отказывается смотреть на взаимоотношения Ирэн и Сомса только под «социальным углом зрения». Для нее они прежде всего двое несчастных супругов, причем ее симпатии на стороне Сомса. Интересно,

что в своей характеристике Сомса-«собственника» писательница как бы предваряет трактовку, даваемую ему Эриком Портером, исполнителем его роли в телевизионном английском фильме.

Что касается отношения Ирэн к любви Джона и Флер, то тут Ирэн, по мнению писательницы, вообще ниже всякой критики, а жалости достойна лишь Флер. «Ведь это Флер в конце концов несчастна, — пишет П. Хэнсфорд-Джонсон, — а не Джон, который находит утешение в любви матушки с волосами цвета «увядших листьев». Молодые жизни были беспощадно исковерканы жестокой, горькой враждой их родителей, в которой они были совершенно невиноваты, и главную роль в этой трагедии разрушения сыграла «таинственная Ирэн». Ее эгоизм «необыкновенен, как бы Голсуорси ни пытался затуманить эту сторону ее характера»¹⁴.

Памела Джонсон делает интересное сравнение: «Я склонна думать, что в «Собственнике» воспроизведена ситуация «Анны Карениной». Каренин — это Сомс, Анна — Ирэн, Вронский — Босини, Джун — Китти... Анна—Ирэн крадет жениха у Китти—Джун. Анна—Ирэн чувствует непреодолимое отвращение к Каренину—Сомсу. Может быть, русские потому так восхищаются Голсуорси, что в его произведениях им слышатся толстовские интонации. Тем не менее мы можем симпатизировать Анне, можем найти в ней что-то нам близкое, — это невозможно по отношению к Ирэн, потому что Анна не только страдает, чего нельзя сказать об Ирэн, мы видим, как она страдает. Имеет значение и то обстоятельство, что Анна пытается быть доброй с Карениным, и если ей это не удается — она все-таки старается быть доброй»¹⁵.

Английская писательница тонко подметила психологическую, человеческую несостоятельность образа Ирэн, которая словно застыла в своем ледяном неприятии Сомса-собственника, но сама тоже, как «собственница», разрушает счастье Джона и Флер в угоду непреходящему «отвращению». Нельзя не согласиться также, что в первом романе «Саги» страдания Ирэн психологически недостаточно мотивированы, читатель ей сочувствует, прежде всего исходя из неприязни к Сомсу, а не из симпатии к «символу», которым она является. Кстати, ее страдания почти и не показаны. Мы не видим Ирэн, оскорбленной грубым насилием Сомса, страдающей от унижительного

сознания проданной красоты, от томительного ощущения бесцельности жизни, лишенной любви, от угрызений совести — она как-никак причинила страшное горе Джун, которая считала ее «лучшим другом», — одним словом, всей той сложной игры чувств, сомнений, колебаний, которые так очеловечивают Анну.

Вывод, к которому приходит Памела Джонсон: сочувствие вызывает не прекрасная Ирэн, но «алчная» Флер. «Казалось бы, расчетливая дочь дельца из Сохо должна была захлебываться от восторга, что она когда-нибудь станет леди Монт. Вместо этого в день свадьбы Флер безутешно рыдает в объятиях Джун»¹⁶.

Именно то, что Голсуорси удалось показать «стяжательницу» Флер во всей ее человеческой сложности, страдающей и готовой умереть от нестерпимой душевной боли, Флер, «очищенную» в самый горький час ее жизни и от форсайтовского эгоцентрического трезвомыслия («жизнь — самый ценный капитал»), и от легкомысленного цинизма «золотой молодежи», коллекционирующей переживания, делают ее такой живой и осязаемой.

Флер остается жить, но только потому, что Сомс жертвует своей жизнью, спасая ее. Сцена пожара в картинной галерее в Мейшлдерхеме, когда Сомс Форсайт совершает чудеса храбрости и бескорыстия, является не только кульминацией развития образа, но в какой-то мере и всей трилогии. И тут проясняется еще одно значение слова «комедия» в названии второй трилогии.

Нельзя не заметить глубоко «встроенной» и проявляющейся лишь исподволь потаенной ассоциативной связи «Современной комедии» с «Божественной комедией» Данте. Как и творение великого флорентийца, трилогия Голсуорси злободневна и полемична, в ней есть свои адские муки, свои «райские» яблоки, полные, однако, горечи разочарования, свое «чистилище». Главный герой Сомс проходит довольно явственно все стадии «преображения», начало которого возвещает уже цитировавшееся авторское отступление: «Пусть отрешится!» Как непохож Сомс на прежнего «человека-собственника» в день, когда у Флер рождается сын! Если во время появления на свет дочери он радуется прежде всего «рождению» самого ценного вида «собственности», лучшему способу помещения капитала, то в день родов Флер он боится потерять дочь — не наследницу своих накоплений. «Денежные потери каза-

лись ему делом второстепенным, отдаленным, неправдоподобным, как загробная жизнь» (3, 269).

Меняется и его отношение к искусству. Когда возникает пожар, Сомс спасает, рискуя жизнью, своего «любимого Гогена» и «бедного» Коро...

«А потом он увидел, что погиб Гарпиньи — такая красота! Эта бессмысленная потеря придала ему сил. И, снова кинувшись к стене — на этот раз к длинной, — он стал снимать картины одну за другой. Но огонь опять подползал, упорный, как *пламя ада* (курсив мой. — М. Т.). До Сислея и Пикассо не дотянуться, они висели высоко в углу, он не решался лезть в самый огонь, ведь если поскользнуться, упасть — кончено! Эти пропали, но Домье он спасет! Любимая, пожалуй, самая любимая картина!..» (4, 30). В шкале ценностей Сомса слово «дорогая» знаменательно сменилось словом «любимая».

Сцена пожара символична. В «адском» пламени «собственник» Сомс становится «прямо героем», как о нем отзывается его шофер Ригз. Оттолкнув дочь, ставшую так, чтобы падающая из окна галереи картина убила ее, Сомс принимает на себя смертельный удар и поднимается на вершины бескорыстия и любви.

Закономерно возникает вопрос: не нарушает ли это неуклонное, на протяжении почти всей эпопеи, «преображение» Сомса Форсайта реалистической целостности образа? Вопрос этот сложен, и более или менее удовлетворительно его можно решить, увязав со всей идейно-политической, философско-этической эволюцией писателя.

Сомс — преимущественно отрицательный образ в первом романе первой трилогии, когда буржуазное «собственность», порождающее классовый антагонизм и «непонимание», кажется писателю самым страшным врагом, угрожающим жизни, человечности, миру. Сомс романов «В петле» и «Сдается в наем», написанных после того, как буржуазный быт был потрясен до основания Октябрьской революцией в России, в соответствии с охранительными настроениями Голсуорси, постепенно меняется. Он становится олицетворением тех «ценностей», которые, по мысли писателя, оказываются под угрозой. Страшнее «собственности» теперь опасность его ниспровержения.

В предисловии 1922 года к «Саге о Форсайтах» Голсуорси прямо говорит, что испытывает к этому новому Сомсу жалость, и утверждает, что трагедия Сомса — тра-

гедия человека, неспособного «быть любимым». Подобным образом реабилитируя Сомса, он явно вступает в противоречие с сатирической направленностью романа «Собственник». И все-таки, значит ли это, что писатель теперь безоговорочно принимает «собственничество», даже будучи уверен, что без него «не обойдешься»? Отнюдь нет. Ведя своего героя к человечности, Голсуорси постепенно ослабляет в нем и «дух собственничества». Сомс вырывается за пределы своего эгоцентрического «я».

Симптоматично, что Голсуорси освобождает Сомса из системы социальных, материальных и профессиональных отношений. Сомс уходит из правления акционерной компании, отказывается вести дела в своей юридической конторе. Одновременно возрастает его терпимость, умение смотреть правде в глаза (а ведь как раз способность к самообольщению Голсуорси считает характерной чертой типичного буржуа-«собственника»). «Преображение» Сомса реалистично постольку, поскольку оно соответствует той глубинной истине, что настоящая человечность несовместима со своекорыстием и эгоизмом.

«... Прямо герой, — вполголоса повторил сэр Лоренс. — Почти что эпитафия. Да, на иронии зиждется мир!» (4, 320).

Сомс Форсайт эволюционирует в соответствии с законом той «мировой» иронии, в понятие которой Голсуорси вкладывает свое представление о постоянной изменчивости и противоречивости «природы», всего «универсального» механизма бытия, и в частности бытия социального.

«Перемена, — подумал Майкл, — ничего нет, кроме перемены. Это единственная постоянная величина. Что же, кто не предпочтет реку болоту» (4, 321). «Мир зиждется на иронии, сказал его отец. Да, великая ирония и смена форм, настроений, звуков, и ничего прочного... Иметь и сохранить — да разве это бывает» (4, 324).

Так кончается эпопея о Форсайтах, и это — финал, достойный писателя-реалиста, отрицающего в конечном счете жизнеспособность и собственничества, и всего буржуазного общества в целом.

В «Саге о Форсайтах» и «Современной комедии» Голсуорси выступает как гуманист, которому не чужды интересы всего человечества. Майкл Монт с болью думает не только об английских безработных и лондонских трущобах

бах, но и о «Франции, опустошенной войной, нищих итальянских деревушках» (3, 390).

Негодование и протест Голсуорси вызывает все то, что угрожает жизни на земле, и поэтому, как и прежде, его смертельный враг — война. Голсуорси опять и опять взывает к разуму и совести тех, кто, забыв о жертвах первой мировой войны, готовят новую. С прозорливостью, достойной лучших умов XX века, Голсуорси предупреждает о том, что развитие смертоносной военной техники в условиях существующего строя чревато самыми катастрофическими последствиями для человечества.

«... Мы идем к тому, что, нажав две-три кнопки, можно будет уничтожить миллионы людей. А какие у нас есть основания думать, будто мы станем такими хорошими, что вовремя откажемся применять эти потрясающие новые игрушки, несущие смерть и разрушение?» (3, 185) — говорит сэр Лоренс.

Таких оснований не видит и Голсуорси, до конца своих дней скептически относившийся к тем, кто управляет судьбами государства, — буржуазным политикам и парламентариям, неспособным поставить интересы народа выше «собственнических», «карманных» интересов.

Работая над эпопеей, Голсуорси много сделал и для театра (в эти же годы он написал семь пьес), вел активную общественную деятельность, совершил две поездки в Америку, но по-настоящему, как свидетельствует английский критик Дадли Баркер, его затрагивала только работа над «Хрониками».

Голсуорси сам это признавал: «С 1918 года до смерти Сомса, которой кончаются фэрсайтские хроники, я жил только этой семьей».

«Сага о Фэрсайтах» и «Современная комедия» ставят Голсуорси в один ряд с самыми крупными писателями XX века. В Англии и за рубежом он всемирно известный писатель, первый президент Пен-клуба. Его лекциям о Диккенсе, Тургеневе и Мопассане, которые он читает в Дании, сопутствует триумфальный успех. Он становится почетным доктором Оксфордского, Кембриджского, Шеффилдского, Манчестерского, Принстонского университетов.

Английская буржуазная критика склонна недооценивать критический пафос романов эпопеи, написанных после «Собственника». Уже упоминавшийся критик Дадли Баркер придирчиво ищет «недостатки» в «Хрониках» и счи-

тает, что писатель «изменил» своему первоначальному сатирическому замыслу, решив написать «продолжение» к «Собственнику». Тот же Баркер, однако, весьма непосредственно упрекает Голсуорси за политическую «пропаганду»¹⁷, — таким образом, опровергая самого себя. Нельзя, однако, не согласиться с конечным выводом Баркера, так характеризующего величайшее творческое достижение Голсуорси:

«...Форсайтовские хроники... выдающееся, быть может, самое выдающееся произведение английской литературы двадцатого века, и уж, конечно, самый английский роман наших дней. Произведение гиганта»¹⁸.

Джон Голсуорси понимал значение своего литературного подвига — эпопеи о Форсайтах; это «паспорт к берегам вечности, — писал он Грэнвилл-Баркеру, — сколь бы ни было трудно, — скромно добавлял он, — его визировать»¹⁹.

Нельзя не согласиться и с Уной Моррисон, которая писала, что «Форсайты, как и их автор, стали частью национального самосознания»²⁰.

Частью национального самосознания эпопея о Форсайтах стала и потому, что запечатлела типично английские образы, английские нравы и психологию; но, прежде всего, потому, что отразила поступательный ход истории, неумолимо приводящий на смену отживающим социально-политическим формам новые.

КОНЕЦ ПУТИ

«Сага о Форсайтах» и «Современная комедия» с огромной художественной убедительностью, неумолимой логикой социального реалистического произведения свидетельствовали о несовместимости буржуазных отношений с принципами высокой человечности. В этом отношении Голсуорси продолжил традиции критического реализма XIX века. Вместе с тем Голсуорси перерос традицию минувшего столетия. Его величайшее творение свидетельствовало не только о порочности «собственнических» отношений. Оно утверждало их историческую исчерпанность и обреченность. Это был вывод, к которому Голсуорси пришел и как мыслитель, и как художник. И придя к нему, воплотив его в лучшем творении своей жизни, Голсуорси остановился на распутье. Ему хотелось верить в будущее своей страны. Он ищет новых героев, тех, кто сможет устроить жизнь Англии «по совести», на новых, более человеческих и справедливых началах.

Для писателя, не принявшего Великую Октябрьскую революцию, встревоженного всеобщей забастовкой 1926 года в Англии, выбор был невелик. Он сделал его в трилогии «Современная комедия», избрав своими героями аристократа Майкла Монта и интеллигента буржуазного происхождения Джона Форсайта. Он окончательно утверждает в этом выборе в своей последней трилогии «Последней главе», связанной отчасти идейным замыслом, а отчасти и общими героями с «Современной комедией»¹.

При всем отрицательном отношении Голсуорси к Октябрьской революции и событиям всеобщей забастовки 1926 года, они не могли не оказать заметного влияния на его творчество. Голсуорси опасался приливных волн революции... «Их соленый вкус — вкус крови», — говорил он. Но революционное движение XX столетия подвело его к неизбежной для современного большого художника по-

становке вопроса об участии народных масс в ходе истории. В последних романах форсайтовского цикла действие все чаще выходит из буржуазных особняков на улицы города, в лондонские трущобы. Этот все повышающийся интерес к народу, признание его исторических возможностей не приводит Голсуорси на позиции таких писателей, как Анри Барбюс и Ромен Роллан, увидевших в народе самостоятельную историческую силу, имеющую собственные задачи и цели, отличные от целей правящих классов, и способную свои задачи и цели осуществить. Как и в форсайтовских «хрониках», Голсуорси мечтает о «классовой гармонии», о возможности «договориться», то есть понимает, что в деле спасения Англии надо обеспечить поддержку народа, а силу, способную управлять страной *при поддержке народа*, Голсуорси склонен теперь искать в классе, который давними «патриархальными» узами был бы связан с народом. Такую силу Голсуорси видит в английском помещичьем дворянстве.

Значит ли это, что тем самым Голсуорси как бы перечеркивает все, что писал об английском дворянстве в романе «Усадьба», где так блистательно разоблачил «пендайсит» — дворянскую косность, консерватизм и высокомерную уверенность дворянства в своем праве вершить судьбы Англии? Критическое отношение к дворянству, его социальным порокам Голсуорси сохраняет и в последующие годы, но теперь он стремится найти в дворянстве те качества, которых не хватает буржуазии, — логический вывод из осознания исторического факта «крушения несокрушимых форсайтов». Форсайты слишком, по его мнению, блюдут интересы «кармана», чтобы беззаветно служить своей стране.

С Форсайтами ему, впрочем, расстаться не так легко, и перед окончательной разлукой писатель бросает последний взгляд, «взгляд через плечо» — пишет несколько рассказов-эпизодов из жизни преимущественно старшего поколения семьи — «На форсайтской бирже» (1930).

Вот старый Джолион, негодующий, что «неотвратимый ход прогресса безжалостно разоряет все тихие уголки земли» (4, 333): во время строительства железной дороги было уничтожено кладбище, где похоронена его мать («Зыбучие пески времени», 1821—1860); Тимоти, «счастливо» избежавший брака с легкомысленной, на взгляд тети Энн, девушкой («Тимоти на волосок от ги-

бели», 1851); тетя Джули, в неприкосновенности сохранившая к 40 годам девический румянец и девическое простодушие, чей невинный роман с м-ром Смоллом заканчивается браком («Роман тети Джули», 1855); опять тетя Джули, уже вдова, с несвойственной ей решимостью отстаивающая право взять бродячую собаку в дом, где опасаются всего, что во вред вещам. «Надоело беречь вещи, — говорит возмущившаяся Джули, — все беречь и беречь... так что, под конец... уже не они тебе, а ты им принадлежишь» (4, 333) («Собака у Тимоти», 1878); Джеймс, покупающий картины «на метры» («Гондекутер», 1880); старый Суизин, уверенный, что «женщины — это такое приложение к жизни, от коего требуется в первую очередь элегантность и э-э... шарм» (4, 411), и лишающий племянницу наследства за то, что она ездит на велосипеде, позволяя себе насмешки над «стилем» («Форсайт четверкой», 1890). Здесь читатель дважды встречается и с Сомсом: женихом, предвкушающим законную близость Ирэн («Крик павлина», 1883), и 60-летним патриотом, который ощущает неразрывную связь с «флагом родины» («Сомс и Англия», 1914—1918).

Сборник «На форсайтской бирже» был опубликован в октябре 1930 года. И тогда же Голсуорси заканчивает первый том последней трилогии «Последняя глава».

Из письма к Андре Шеврийону:

«2 ноября 1930

Дорогой Шеврийон, было так приятно получить ваше письмо и узнать, что вам понравились мои форсайтские «камеи». Они последние из всего, что я рассказываю непосредственно о них. Я начал писать о другой семье, Чаруэллах (произносятся Черрелы), представляющих более старый тип семьи, с большим чувством традиции и долга, чем Форсайты. Я уже закончил один роман и надеюсь, если повезет, написать о них трилогию. Это «напластование» служилых людей, которому уделяется недостаточно внимания и которое все еще существует в Англии»².

Итак, давняя связь с народом и служба родине. Иронически осмысленная идиллия Пендайса и его арендатора, имущество которого он спасает от пожара, возможно, таила прообраз этого желаемого содружества. В пьесе «Без перчаток», несмотря на критическое отношение к «отцам», Голсуорси порой склонялся к мысли, что поме-

щик Хилкрест, при всех его сословных предрассудках, ближе к народу, чем буржуа Хорнблоуэр. В пьесе «Верность» он как бы невольно любовался «корпоративным» чувством, чувством общности и взаимной поддержки, которые испытывают по отношению друг к другу дворяне, члены одной «касты». Титулованный дворянин Чарльз Уинзор, его друг генерал Кэвиндж, майор Колфорд — все эти представители «светского общества» отстаивают чуть ли не вопреки очевидности «честь» капитана Роналда Дэнси, укравшего у богача де Левиса тысячу фунтов, при этом чуть ли не шантажируя де Левиса, «чужака», недавно принятого в обществе. Теперь Голсуорси стремится найти в дворянстве те моральные качества, которых почти лишена буржуазия, — патриотизм, высокое сознание общественного долга, человеческое достоинство, терпимость, оптимизм, умение постоять за ближнего, доброту и сочувствие к «маленьким людям». Буржуа по натуре своей индивидуалист, дворянину же присуще традиционное понятие «клана», у него очень развито чувство своего рода маленького коллектива. Надо только, чтобы это восприятие себя как члена конкретной дворянской «общины» утратило снобистский оттенок (таково оно, например, у генерала Кэвинджа («Верность»)), распространилось на всю страну, вовлекло в свою орбиту каждого человека. Те изображаемые им представители дворянства, которые через заблуждения, ошибки, мучительную внутреннюю борьбу все же пришли к осознанию своего общественного долга и сумели в новых условиях поставить свои унаследованные от многих поколений достоинства на службу Англии, — это для Голсуорси и есть теперь «настоящие англичане». Этими достоинствами в «Современной комедии» наделен Майкл Монт и появляющийся как эпизодическое лицо его дядя по матери Хилери Черрел. В «Последней главе» — это девушка Динни Черрел, ее будущий муж Юстейс Дорнфорд, ее дяди Адриан и Хилери, который становится здесь уже одним из главных действующих лиц.

У «настоящих англичан» есть и противники в их же клане. Они не хотят думать о будущем страны, противятся всему новому, цепляются за старое и отжившее. Это Джек Маскем — аристократ из самых тупоголовых, лорд Саксенден, презирающий «мелкую сошку», генерал Черрел, его сын и наследник Хьюберт Черрел, с их не-

подвижным умом и окостеневшими понятиями, и, конечно, старейший представитель клана — епископ Портминстерский, отгородившийся от жизни, больше всего заботящийся о том, чтобы сохранить благопристойность, сохранить ее даже в смерти.

Первый роман трилогии «Девушка ждет» (1931) начинается символической картиной смерти епископа. Уходит в небытие еще один «обломок» прошлого, представитель старой, кастовой, аристократической Англии — цитадели дворянских традиций. У смертного ложа собрались все представители мужской линии Черрелов. Естественное чувство печали (не очень глубокой) сливается с едва осознанным чувством освобождения. Вся жизнь епископа была самоограничением, отказом от живых и деятельных чувств. Героиня трилогии Динни Черрел — во многом иная. Голсуорси, верный эстетическим идеалам прерафаэлизма, наделяет Динни внешностью боттичеллиевой Венеры. Ее красота гармонична и в то же время полна нежного лукавства, столь присущего, по замечанию Голсуорси, «мадоннам» и «Венерам» художника. Динни отважна и добра. Однако в первом романе Динни прежде всего защитница устоев. Неумирающее сознание клана роднит ее с Касбертом Черрелом и еще с десятком касбертов, ее предков. Она и ее клан, семья — вот самое дорогое, самое достойное в ее глазах. Отчасти поэтому такое значение приобретает в романе Кондафорд, родовое поместье Черрелов, твердыня традиций, старой дворянской «чести».

В романе «Девушка ждет» перед Динни стоит задача — выиграть любой ценой дело брата, наследника Кондафорда. Будучи участником этнографической экспедиции американского профессора Халлорсена, Хьюберт высек, а затем убил, защищаясь, погонщика мулов. Прости, однако, те времена, когда империалистическая Англия могла безнаказанно убивать «людшек» в колониальных странах. Маленькая латиноамериканская республика потребовала выдачи английского офицера для суда за убийство, и Динни приходится употребить все имеющиеся в ее распоряжении средства, чтобы не допустить этого. Брат для Динни — часть Кондафорда. Он не может и не должен быть опорочен судом. Динни использует свое личное обаяние, людей, ее полюбивших, она довольно лукаво ставит на службу чувству фамиль-

ной чести. Использует Динни и присущее ее клану чувство «круговой поруки». Это качество — «все за одного, один за всех» — очень нравится Голсуорси. Это проявление того самого дворянского «коллективизма», которое писатель противопоставляет буржуазному индивидуализму, разрывающему общество, а сплошь и рядом и семьи на враждебные «единицы», которые способны думать лишь о собственном благополучии.

Поэтично, с тонким психологическим проникновением в поступки людей, их помыслы, самые затаенные желания рисует Голсуорси развитие отношений Динни с Халлорсеном и с Тасборо. Сначала профессор кажется Динни врагом. Но ум, душевная широта, способность критически относиться к себе, демократизм, столь свойственные Халлорсену, заставляют ее переменить мнение о профессоре, не похожем на высокомерного, черствого Хьюберта. Она не может стать женой Халлорсена, она не любит его и совсем еще не подготовлена к тому, чтобы покинуть любимый ее сердцу Кондафорд, но с уходом Халлорсена из ее жизни Динни недолго, но все же ощущает горечь и пустоту.

Есть еще одна намеченная писателем, словно пунктиром, подспудная причина, почему Динни не может выйти замуж за Халлорсена. Он — американец. Он «напрочь» оторвался от «корней», а Динни ощущает себя слишком англичанкой, чтобы покинуть страну. Она инстинктивно сопротивляется тому процессу американизации быта Англии, который явственно проявлялся уже при жизни Голсуорси.

Второй претендент на руку и сердце Динни — моряк Алан Тасборо, жизнерадостный, напористый, не блещущий интеллектом молодой человек, тоже отвергнут. «Оставь все и иди за мной», — нет, Динни не может этого сделать ни для Халлорсена, ни для Тасборо. Высший долг привязывает ее к Кондафорду. Она озабочена прежде всего тем, чтобы спасти поместье от окончательного разорения. «Умение подавлять в угоду долгу природные склонности» (9, 293) — качество, олицетворением которого был Касберт Черрел, — фамильная доблесть, и Динни обладает ею в значительной мере.

В первом романе трилогии читатель опять встречается с Флер и Майклом. Лицо Флер кажется Динни «немножко злым, но неглупым и весьма деловитым» (2, 356).

Флер нелестно отзывается о парламенте: «В наши дни никто с ним не считается» (2, 357), высказывает убеждение, что в политике «деньги — это всё», а Майкл по-прежнему занят перестройкой трущоб, хотя дело подвигается плохо.

Жестокий мир бедности присутствует и в «Последней главе». Это рабочий люд лондонской окраины, прихожане Хилери, которые, по словам этого вольнодумца-пастора, «проводят в аду всю жизнь» (9, 533); это девушка Миллисент Поул, которую голод гонит на панель; это старая батрачка Бетти, умирающая от рака, и ее муж, обреченный на нищету после смерти жены, так как единственный источник существования для них — ее мизерная пенсия. В последней трилогии Голсуорси старается лучше понять неимущих, делает новый шаг в своей оценке народа. По отношению к его отдельным представителям это уже не снисходительная жалость, как прежде (например, к Бикету), а совершенно явное уважение. Динни смиренно черпает запас бодрости у Бетти, у неунывающего, все умеющего превозмочь труженика и мастера на все руки Камерона. Если бы у народа был еще тот «инстинкт служения» родине, которым обладает дворянство и прежде всего оно!

Вот как, например, Голсуорси характеризует Хилери Черрела, а заодно и его братьев: «... привычка «служить» вошла в его плоть и кровь... Хилери — потомок тех, кто целыми поколениями командовал в армии и на флоте, — впитал с молоком матери потребность целиком отдаваться своему делу, вести, управлять и помогать окружающим... В наш век, когда люди ни во что не верят и не могут удержаться от насмешек над сословиями и традициями, он принадлежал к некоему «ордену» — его рыцари исполняют свою миссию не для того, чтобы кого-то облагодетельствовать или стяжать выгоду, а потому, что бросить дело для них равносильно дезертирству. Хилери и в голову не приходило оправдывать свой «орден» или размышлять о яре, которое несли, каждый по-своему, его отец — дипломат, его братья — солдат, хранитель музея и судья... «Мы просто тянем каждый свою лямку», — думал он о них и о себе самом» (9, 435).

Однако жажда перемен к лучшему заставляет Голсуорси опять и опять критически оценивать социальное «напластование», на которое он теперь возлагает на-

дежды. Динни (пожалуй, ее можно назвать любимой героиней Голсуорси) является выразительницей не только его общественных идеалов, но и его скептического отношения к современности. Писатель по-прежнему обнажает перед всем миром социальные язвы буржуазной империалистической Англии.

... Динни запомнился отрывок из книги, некогда прочитанной, — о тех, кто «вершит историю». Эти люди «сидят в крупных концернах, в банках, в правительстве; тащут людские массы, нимало не заботясь ни о ком, кроме себя... приказывая мелкой сошке: — «А ну-ка, выполняй, черт тебя побери, и выполняй как следует»... Человеческие чувства и человеческая жизнь им нипочем» (9, 363).

Сравнивая американского профессора Халлорсена с английским лордом Саксенденом, Динни делает вывод не в пользу последнего. Единственное, на что способен лорд «зазнайка», как его зовут даже в своем кругу, «отсиживаться дома... помыкая своими ближними» (9, 363), он косен и высокомерен и нет у него «достоинства и энергии, веры и возможностей» (9, 369). А Майкл Монт (тут явно сказывается преемственность «Последней главы» с «Современной комедией») говорит Динни: «Ты не знаешь наших государственных мужей. Они... делают только то, что им выгодно, под видом самых высоких побуждений» (9, 571).

Второй роман трилогии «Пустыня в цвету» (1932) — самая ее интересная, динамичная часть. Ее центральный конфликт — схватка между «старой», традиционной Англией и ее молодым «потерянным» поколением. Конфликт выписан с предельной четкостью и воплощен в драматической истории любви Динни Черрели Уилфрида Дезерта. Эпизодическое лицо в «Современной комедии», он выдвигается во втором романе «Последней главы» на первый план.

... Англия 1930 года. Памятник маршалу Фошу. Три человека у памятника. Джек Маскем — «чистопородный» аристократ, прямолинейный, высокомерный, словно выдавший себе и своему классу патент на непогрешимость суждений и поступков. Второй — поэт Дезерт, «современный Байрон», как зовут его окружающие. Дезерту отвратительны высокомерие и консерватизм тех его соотечественников, которые по-прежнему, словно ничего не

изменилось с середины прошлого века, считают Англию «солью земли» (10, 11). Он отвергает все традиционные представления о чести, приличиях, традициях, патриотизме, религии.

Между Маскемом и Дезертом словно яблоко раздора брошена Динни. Маскем не случайно питает к ней слабость. В Динни лошадинок-«джентльмен» чувствует «породу». Она — «своя», «кровная». А Дезерт, сменивший религию под дулом револьвера, предавший престиж англичанина в колониях, — «ренегат», воплощение всего того, что грозит Англии окончательным упадком, заставляет навсегда расстаться с «серебряной ложкой».

В зарубежной литературе XX века немного столь резко и характерно очерченных представителей «потерянного поколения», каким является Уилффрид Дезерт у Голсуорси. «Враг самому себе» (10, 12), — думает о нем Динни, тонко подметившая в нем борьбу «исконно» английского с тем новым, что привнесла война в сознание человека, обожженного разочарованием в окопах; «больно в нем всё вразброд» (10, 21), — говорит Флер, теперь успокоившаяся и солидная, но еще в недавнем прошлом такая же мятущаяся и неудовлетворенная, как и Уилффрид, для которого по-прежнему все на свете «так зыбко и относительно».

В Динни, с ее любовью к прошлому, с ее «корнями», Дезерт неминуемо должен увидеть кусочек той Англии, которую он отвергает. Чем ближе и дороже ему становится Динни, чем больше он ее узнает, тем неотвратимее их разрыв, хотя Динни никогда так близко не подходит к отказу от своего «я», от поклонения традициям, как во время ее несчастной любви к Дезерту. Именно сейчас она видит Хьюберта в ином, более резко и реалистическом свете. Она с тревогой ожидает так и не состоявшейся встречи между братом и Дезертом и чувствует, что все симпатии ее на стороне Уилффрида. Хьюберт с его косным умом — один из тех, думает Динни, кто «всю жизнь идут по проторенной дорожке и не задают себе мучительных вопросов» (10, 39). Любовь к Дезерту ведет к тому, что Динни, эта опора семьи, близка к бунту против нее. Она ощущает, что у ее родных слишком узкий, «остановившийся» взгляд на жизнь. И когда сэр Лоренс назидательно ей говорит: «Твоя родня, Динни, типичные мандарины. На них зиждется империя» (10,

41) и что «служение церкви и государству» (10, 42) они почитают своим священным долгом, Динни отвечает, как «бунтовщица»: «Особенно, если благодаря этому они могут держаться на верхней ступеньке лестницы!» (10, 42).

Линия борьбы, однако, пролегает не только между Дезертом и Динни, между Динни и ее семьей, она проходит через душу самой девушки. Человеческое и женское (а ей оно присуще в большой степени) сталкивается с ее фамильным самосознанием, с традиционным представлением о дворянской чести. И все-таки Динни готова пойти наперекор сложившимся убеждениям и впитанным с молоком матери традициям, только бы сохранить любовь Уилфрида, быть с ним. И когда Уилфрид, не устояв перед объединенными усилиями Черрелов и Маскема, отказывается от Динни, она воспринимает крушение любви трагически.

Закономерное завершение встречи у памятника — драка Дезерта и Маскема. Дело не только в их соперничестве из-за Динни. Истинный повод к драке — в обоюдной ненависти и непримиримости этих двух англичан. Ни один из них не может победить в единоборстве. Ни тот, ни другой не правы, по мнению Голсуорси. В Маскеме Голсуорси вновь отвергает столь ненавистное ему черствое высокомерие аристократа, «джентльмена»-спортмена, для которого «всякий бунт... — нож острый. Ему нравится образ мыслей аккуратно подстриженный, чтобы грива была заплетена в косички, чтобы он ступал осторожно и не закусывал удила» (10, 103). В Уилфриде Дезерте для Голсуорси неприемлемо отрицание всего английского, тех традиций, устоев, которые, по мнению писателя, достойны того, чтобы их сохранить. Уже сама фамилия Дезерт многозначительна. Desert — это пустыня, прозрачный намек на опустошенную войной душу Уилфрида. Английский глагол to desert означает «дезертировать», а Дезерт «дезертировал» с поля «чести», с поля жизненной «борьбы», где сражаются Черрелы. Наконец desert значит «заслуга». Дезерт, погибнув трагической смертью вдали от родины (он утонул во время переправы через реку), получил в какой-то мере «по заслугам». Правда на стороне Динни, ее будущего мужа Дорнфорда, ее дяди Хилери, которые не мыслят жизни вне связи с родной страной, которые озабочены ее положением и делают все, чтобы ей помочь.

И все-таки нельзя не почувствовать, что Голсуорси симпатизирует своему «падшему ангелу». Дезерт ярк, талантлив, оригинален, свободомыслящ. Писатель надеяет его отращением к религиозному фанатизму. Дезерт отказывается от христианства прежде всего потому, что считает нелепостью жертвовать жизнью во имя того, во что он не верит:

Любая догма — в пропасть шаг!
Будь проклят суеверий мрак,
Разросшийся в мозгу сорняк!
От бреда средство есть одно —
Неверья терпкое вино.
Пей — отрезвляет мысль оно!

(пер. А. Эфрон)

— пишет Уилффрид в своей поэме «Леопард» (10, 146). Но ведь так думает и сам Голсуорси. Мы вправе говорить о том, что писатель-гуманист отрицал и отрицает теперь, в «Последней главе», нерассуждающую приверженность к обветшавшей догме, слепой, фанатичной вере. Если он и сожалеет о «неверии» Уилффрида, то лишь о неверии в «дело» Англии. Именно оно, это неверие, и предопределяет разрыв Динни и Уилффрида.

В последнем романе трилогии «Через реку» (1933) Динни обретает спокойствие. Она «спасена», она благополучно «переплыла» через реку, «реку» сомнений, борьбы за счастье. На покинутом берегу осталась лучшая пора ее жизни, ее любовь. Впереди, на новом берегу, замужество с преданным, чутким Дорнфордом и, может быть, новый Кондафорд, хозяйкой которого она станет.

В последнем романе Динни серьезно обдумывает один утопический план за другим, чтобы спасти усадьбу и одновременно помочь обнищавшей деревне. «Я всегда чувствовала, что мы с деревней — одно, — говорит Динни сестре. — Или вместе потонем или выплывем, но так или иначе — плыть нужно» (10, 267).

Голсуорси любит патриархальность, добросердечие Черрелов по отношению к сельским жителям. Динни в деревне все знают и любят. Без нее и ее семьи никто и представить себе не может Кондафорд. Голсуорси настойчиво пытается утвердить принцип общности интересов

тех, кто «служит» стране, и тех, кто «служит» земле. «Крестьяне хотят устойчивости и спокойной жизни» (10, 283), но этого же хотят и те, на ком «зиждется империя».

Сначала Динни думает устроить пекарню и выпекать свой, более дешевый и лучший хлеб, затем вместе с отцом начинает осуществлять проект натурального хозяйства, которое бы удовлетворяло все потребности семьи.

Но если Динни думает прежде всего о спасении Кондафорда, то писатель искренне верит в эту панацею от бед и тягот экономического кризиса для всей страны. Вера эта, лелеемая еще со времен «Фрилендов», была сильна, когда он приступал к работе над трилогией. В феврале 1929 года он писал в газету «Санди экспресс»: «К сожалению, наш остров перенаселен. Английская промышленность уже достигла такого уровня развития, что мы задыхаемся от перепроизводства. Англия чересчур индустриальная страна. Мы должны вернуться к земле и, вместо того чтобы строить все новые и новые фабрики, больше заниматься сельским хозяйством и интенсивной культивацией почвы...»³.

Недаром сэр Лоренс составляет «простой план» сбалансирования «торговли», который заключается в том, чтобы Англия сама производила три основных продукта питания: «свиней, птицу, картофель». На этих трех «китах» начинает строить свое натуральное хозяйство и Динни. В романе «Через реку» Голсуорси в какой-то мере пытается показать реальность этой утопии — спасение Англии путем возврата к земле, — сделав ее носителями Динни Черрел и ее будущего мужа. Дорнфорд — это, так сказать, своеобразный английский Костанжогло. Однако мы прощаемся с героями Голсуорси в тот момент, когда они только приступают к осуществлению своих планов. Писатель устал и был уже очень болен и, очевидно, не верил в свою социальную утопию столь безоговорочно, как может показаться, он не «примеривает» ее к действительности, хотя бы в той степени, что творец «Мертвых душ».

Роман «Через реку» почти целиком посвящен истории бракоразводного процесса сестры Динни, Клер Корвен, покинувшей мужа-садиста. Голсуорси вновь (теперь уже в последний раз) возвращается к одной из «вечных» проблем своего творчества, проблеме буржуазного брака как формы собственности, он опять касается старой знакомой темы — права личности на счастье, на свободное

проявление чувств, изобличает фарисейство буржуазного брака. Клер уходит от мужа и влюбляется в молодого человека, не имеющего средств к существованию, Тони Крума. Перед нею выбор: грязь бракоразводного процесса, оскорбительное вмешательство закона в ее интимную жизнь — обвинение в «прелюбодеянии» с человеком, которого она любит и уважает; или же — благопристойная оболочка брака с человеком, унижающим ее женское и человеческое достоинство. Интересно отметить, как изменился характер угнетенной в браке стороны. Это уже не расплывчатый, значительно идеализированный образ страдающей красоты — Ирэн «Собственника» или героини пьесы «Беглая» (1913) Клер Дедмонд, которая нашла в себе силы покинуть мужа, но не сумела воспользоваться свободой, устроить новую, независимую жизнь и кончила самоубийством. Характером, отношением к людям, даже внешностью Клер Корвен напоминает Флер Монт. Ей свойствен цинизм, равнодушие к бедам и затруднениям других, она способна иногда и на компромисс.

Динни героически, самоотверженно поддерживает сестру в самые тяжелые для нее минуты, забывая о себе, об устройстве личной жизни. Динни по существу наделена тем самым «донкихотством», который сопутствует лучшим героям Голсуорси. Она ополчается против несчастий других, полна сочувствия к обездоленным, на нее всегда можно положиться, она стоит как скала в прихотливом изменчивом потоке современной жизни, не поступаясь своими принципами и человеческим достоинством. И в то же время, что очень важно для понимания «донкихотства», она реально смотрит на жизнь, во всяком случае «не одним глазом», как Грегори Виджил, она способна критически взглянуть и на тех, кого любит, и заняться практическим делом.

В одном из писем к сестре Мейбл Голсуорси, между прочим, замечал: «Я рад, что тебе нравится Динни... Я все более утверждаюсь в чувстве, что всякий роман хорош постольку, поскольку в нем есть характер, который остается»⁴.

Голсуорси был прав. Динни «осталась» в ряду самых лучших, колоритных образов, созданных писателем.

В последней трилогии много страниц, овеянных грустью, вызванных невозможностью удержать жизнь, болью от неминуемого с ней расставания. Может быть, поэтому

чуть ли не на каждой странице последнего романа трилогии (который оказался и последним произведением писателя) лежит тонкий налет печали, которая не растворяется до конца даже в ощущении красоты столь дорогой писателю природы. Любовь к Англии становится преданной и благоговейной до боли. В этом сказывается и тоска по уходящей жизни, и гнетущее противоречие между сияющей «вечной красотой» природы родной страны и неустроенностью ее социального положения. А оно, будучи тяжелым и противоречивым, заставляет писателя переходить от недолгой надежды к разочарованию, скепсису и опять к надежде. Он, как и его герои, не знает, где выход, но, с другой стороны, люди так жаждут перемен, так надеются на лучшее, что оно должно наступить. Эта жажда перемен к лучшему снова и снова заставляет Голсуорси критически отнестись к тем, на кого он возлагает надежды. Вот семейство Черрел напряженно прислушивается к передаваемым по радио итогам выборов: «Все пятеро были глубоко убеждены, что сейчас поставлено на карту все будущее Англии и что в этой их убежденности ни класс, ни партия не играют никакой роли. Им казалось, что ими руководит только чувство патриотизма, совершенно лишенное личных интересов... Правда, в сознании Динни мелькала мысль: «А знает ли кто-нибудь, в чем спасение Англии?» Но и Динни не понимала, каковы те исторические силы, которые изменяют и формируют жизнь нации» (10, 286).

Борьба консервативной партии за «сидячее» место в государственном «автобусе» увенчивается успехом. Черрелы радуются, но Голсуорси иронически отзывается об этой «блестящей» победе, якобы сулящей народу благоденствие и изобилие. И разительно контрастирует с изображением беспринципной сумятицы избирательной кампании картина природы родной страны: «Англия — посеребренная луной и равнодушная к своей судьбе, не верящая радостной вести, и все та же неизменная и прекрасная, даже несмотря на то, что фунт упал» (10, 289).

В романе «Через реку» наиболее ощутим разрыв между «утверждающим» и «отрицательным» идейными компонентами трилогии. Иногда утверждающая интонация очень неуверенна, довольно часто ее сменяет отрицание; порой это лишь фраза, намек, и, однако, на глазах разрушается стройное здание утопической мечты, и чувствуешь, какой

тяжелый душевный разлад мучил писателя в последние годы жизни. Есть в романе и умный Дорнфорд, предпочитающий «живого осла мертвому льву» (10, 446), и Динни, верящая в эпоху, потому что она «сбросила все лишние одежды» (10, 453), и все будет хорошо, надо только исполнять свой долг. И та же Динни мучительно размышляет о том, что «многие всю жизнь заняты очень тяжелой работой и получают гроши» (10, 350).

Наивный Тони Крум, возвращающийся из театра, думает о разрывающих сердце контрастах: «Огни рекламы — и помойки! Люди, уносящиеся домой в собственных машинах, — и бесприютные бродяги!» «Величие, достоинство, мир,» — вспоминает он последние слова пьесы. «Какая чертовская ирония!» — думает Тони (10, 295).

Пьеса, о которой идет речь в романе, — драма «Кавалькада» Ноэла Кауэрда, которую так жестоко осмеял Шон О'Кейси, назвав «бесценным пэаном патриотизма»⁵.

Пьеса охватывает события на протяжении тридцати лет: тут и англо-бурская война, и гибель «Титаника», и первая мировая война, и послевоенная Англия. Шон О'Кейси язвительно высмеял характерные для пьесы настроения ура-патриотизма и джингоизма: «С самого начала, когда колокола вызванивали конец старого года и приход нового, до „Боже, храни короля!“, пропетого толпой под заключительное падение занавеса, — все это объявлялось Англией или, во всяком случае, тем, что в ней наиболее важно. Смотрите на нее, ребята, вставайте, вопите „ура!“ Действительно ли эта пьеса, представление или зрелище верно выражает Англию последних тридцати пяти лет? Нет, черт возьми! Ибо Англия не исчерпывается войной и сексом. „Кавалькада“ — это всего лишь марш-парад задних частей Англии, ее крупа, задрапированного государственным флагом, демонстрируемых под бой барабана, гром фанфар и шелест знамен»⁶.

Герои Голсуорси иначе относятся к пьесе, она их волнует, но Динни не может не спрашивать при этом у своего будущего мужа: «У Англии когда-нибудь были величие, достоинство и мир?» Это сомнение, неуверенность в будущем, сознание недостижимости гармонии общественной жизни явственно звучат в романе «Через реку». Следует заметить, что Дорнфорд отвечает на вопрос Динни отрицательно.

И все ж роман в какой-то мере — завещание потомкам.

«Все меняется и, бесспорно, должно меняться, но как уберечь от перемен то, что этого заслуживает в домах, обычаях, установлениях или человеческих характерах?.. На старом порядке вещей немало уродливых наростов, и далеко не все в нем было хорошо и прочно, но теперь, когда рабочие, так сказать, уже приступили к сносу дома, ясно видно, что можно за час сломать то, что воздвигалось веками» (10, 548).

Так пишет своей жене Адриан, добрый, гуманный Адриан Черрел, хранитель музея ископаемых. И вряд ли можно сомневаться, что он в данном случае высказывает мысли самого писателя. Голсуорси и накануне смерти — противник революций, хотя достаточно ясно видит «уродливые наросты» на теле современности. Но писатель-реалист еще раз высказывает как непреложную истину, правится ли ему это или нет, что ход исторических событий необратим и «рабочие... уже приступили к сносу дома», и дом здесь уже ассоциируется со всем зданием буржуазной государственности, обреченным историей на слом.

Не веря в жизнеспособность современной капиталистической формации, Голсуорси все время знал, что жизнь не кончена, не кончен благородный труд человека-гуманиста на земле. Недаром Хилери Черрел говорит: «Разве человеческая жизнь, — а она ведь такая хрупкая, — сохранилась бы вопреки всем нашим бедам и тяготам, если бы жить на свете не стоило?» (9, 590).

Голсуорси — постоянный враг милитаризма и шовинизма, непреклонный противник войны. В последней трилогии, как и в письмах и статьях конца 20-х годов, его антивоенные высказывания становятся особенно актуальны. Негодование писателя вызывает стремление романтизировать грязные кровавые будни войны с помощью искусства. В 1928 году в статье «Военные фильмы и суровая действительность» он непримиримо осуждал насаждение милитаристского духа в фашизирующейся Европе: «В течение нескольких лет после окончания войны ее расценивали как бедствие. Несколько миллионов людей потеряли в этой войне жизнь, зрение, разум, сыновей, отцов, друзей, достояние, надежду — все, или почти все, ради чего стоит жить... А теперь при поддержке правительств стран, участниц войны, у нас демонстрируются военные фильмы. Я не видел ни одного из них, но, по слухам, эти фильмы сняты и поставлены так, словно не хотят затро-

нуть чувств публики, показать кровь, грязь, смрад, зияющие раны, мучительную боль и ужасные душевные страдания, чем и является война... Неужели этим самым хотят заставить забыть, что такое война? Неужели те, кто знает о войне всю правду, хотят внушить молодежи представление о войне, как о славном героическом деле? Или, может быть, они думают, что борьба за мир и разоружение, укрепление добрых отношений между народами, о которых нам твердят так часто, выиграют от пославления войны в соответствующих фильмах?»⁷.

Та же тревога, те же мысли и чувства выражены в «Последней главе». Голсуорси снова и снова обвиняет «кабинетных стратегов» своей страны в прямом пособничестве войне. «Если во главе страны стоит «соль нации», войны не избежать» (10, 69), — откровенно заявляет Майкл Монт. «Соль нации» — это верхушка буржуазно-империалистической Англии, те, на ком, по мнению сэра Лоренса, «зидается империя», — маскиемы, саксендены и хьюберты, спасающие «prestиж» Англии за ее рубежами.

Вот почему «Последняя глава», задуманная как программное произведение, как утопия, воспринимается как напутствие Голсуорси человечеству. Оно перекликается с патетическим финалом его лекции 1930 года «Литература и жизнь». Тогда, обращаясь к студенчеству, Голсуорси говорил: «Если мы научимся помогать ближнему, хранить мужество и, отдаваясь всем сердцем, забывая о себе, хорошо делать свое дело, если мы научимся приносить в жизнь немного красоты, хотя бы тем только, что будем наслаждаться ею, если мы научимся без страха смотреть в лицо Тайне и в то же время ощущать вечное движение Духа в подлунном мире, тогда наша жизнь будет прожита не даром. Да, тогда поистине наша жизнь будет прожита не даром» (16, 456). Таким же напутствием является и письмо Адриана Черрела, которым заканчивается последний роман последней трилогии. Слова «мы должны постараться сохранить красоту, достоинство и дух служения людям» (10, 548) — завет писателя гуманиста.

В 1926 году Джон и Ада Голсуорси поселились в усадьбе Бери-Хауз, где вместе с ними до самой смерти писателя живут его племянник Рудольф Саутер с женой Виолой. Они — постоянные спутники супругов Голсуорси в их путешествиях по Италии, Северной и Южной Африке, Латинской Америке, Соединенным Штатам. Распорядок

дня в Бери-Хауз был строго регламентирован. Писатель, словно предчувствуя, что жить ему остается уже недолго, верен привычкам деревенской жизни: езда верхом до завтрака, за завтраком чтение корреспонденции, затем работа. Много времени, как и прежде, Голсуорси отдает заботам о жителях ближайших деревень, фермерах, арендаторах.

Во время путешествия по Америке Голсуорси выступает с лекциями о литературе, в частности с лекцией «Шесть любимых писателей». Чтение лекций продолжается в Англии: в 1931 году состоялось знаменитое выступление Голсуорси в Оксфорде, он говорил о «создании характера в литературе». Лекции, прочитанные Голсуорси, публиковались затем как статьи.

Так, в статье «Силуэты шести писателей» он пишет о любимых мастерах слова и прежде всего «набрасывает силуэт» Чарлза Диккенса. Особенно ценит Голсуорси то, что «замечательный мастер веселых нелепостей... был противником всякой фальши, страстно ненавидел жестокость, нетерпимость и самодовольную тупость и на протяжении всей своей литературной деятельности непрерывно атаковал социальное зло, которое встречал в жизни» (16, 394—395). В Тургеневе Голсуорси отмечает как главное достоинство «глубокое понимание человеческой природы, глубокий интерес к жизни» и опять же «глубокую ненависть к жестокости и фальши» (16, 398). Для каждого из любимых писателей Голсуорси находит емкую и меткую характеристику. Мопассан — «художник дисциплинированный», мастер «краткой и четкой формы», «прозрачной прозы», которая раскрывает «загадочные глубины и отдели человеческой души» (16, 400). Толстой — «художник и реформатор», он «как никто другой в своем повествовании создает непосредственное ощущение действительной жизни» (16, 402). Конрад — несравненный «колорист и рассказчик», глубокий психолог, ведущий читателя к «нравственному открытию» (16, 404). В великолепном афоризме Голсуорси определяет сущность еще одной творческой индивидуальности: «Разум — вот тот стержень, вокруг которого вращается порядок вещей у Джеймса» (16, 405). Голсуорси с точностью и проникновенностью характеризует писательскую манеру А. Франса, говоря: «Бич его сатиры был удивительно изящен».

Воздавая должное «шестерке», Голсуорси по-прежнему предстает как реалист и поборник реализма, социальный

критик и тонко чувствующий художник. Литература — учебник жизни, реалистическое мастерство неразрывно должно быть связано с «силою природного воображения и художественной выразительностью» (16, 396). Решая вопрос о соотношении правдивого и прекрасного в произведении искусства, Голсуорси утверждает: «...художник, который создает правдивое, живущее своей жизнью произведение, тоже достигает высот прекрасного», — этим он как бы подводит итоги давней переписке с Гарнетом по поводу романа «Патриций». Голсуорси целиком тут на позиции материалистического понимания прекрасного как служения литературы и искусства правде жизни. Он по-прежнему неодобрительно относится к современному модернистскому искусству, к «словесным узорам, не имеющим ничего общего с истинной ценностью мысли». Пожалуй, некоторые его оценки слишком категоричны и негибки, но он прав, заявляя, что индивидуальность писателя, его оригинальность, его страсть к эксперименту тогда «жизненны», тогда имеют смысл, когда он может сказать о себе: «человеческое мне дороже всех богатств мира». В статье «Литература и жизнь» писатель вновь возвращался к вопросу о праве художника на эксперимент. Эксперимент, по его мнению, оправдан тогда, когда его «требует сама тема» (16, 448).

Поражает прозорливость Голсуорси во всем, что касается характера буржуазного псевдоискусства. С тревогой замечает он наступление средств «массовых коммуникаций» на человека, на книгу, на истинное знание. Кинематограф и радио, пишет он, «не могут и не должны заменить чтение... Опасность нашего века не в том, что мы останемся невежественными, а в том, что мы утрачиваем способность думать сами... Чтение — лучшее средство от стандартизации и упрощения, свойственных нашему высокомашинизированному веку» (16, 451). Голсуорси видит суть настоящего искусства в гуманистической борьбе с обособленностью и эгоцентризмом, равнодушием к человеку. И самое большое счастье для писателя и художника, по мысли Голсуорси, вывести человека за пределы его «я», заставить полюбить характеры, созданные в литературе и служащие читателю средством самопознания и познания окружающего мира, а для этого писателю нужно всегда руководствоваться неизменным правилом, — «воссоздавая, придерживаться правды» (16, 462).

В ноябре 1932 года состоялось публичное авторское чтение «Цветущей пустыни». В том же месяце ему присуждается Нобелевская премия, но Голсуорси был уже смертельно болен, и английское общество писателей могло поздравить его с наградой только заочно. Писатель Джеймс Барри писал, что «братья и сестры Голсуорси по ремеслу» не только гордятся им как нобелевским лауреатом, «нет, он внушает нам всем чувство гордости, чувство, которое разделяют с нами множество людей, ибо он столь же служит делу человечности вообще, как и литературе в частности»⁸.

Голсуорси умер 31 января 1933 года. Его племянник писал в своем дневнике:

«Утром третьего февраля его тело было сожжено в Уокинге, на похоронах присутствовали только члены семьи, очень немногие друзья, его издатели, врач и несколько слуг... За гробом на пути в Уокинг следовали только две машины, из них одна его собственная, так что похоронная процессия привлекла очень мало внимания. Лишь немногие останавливались, обнажали голову. Так, в незаметности, которую он всегда предпочитал славе, навязываемой ему обществом...» процессия «двигалась к месту последнего назначения, по лесистому английскому ландшафту, под бледным, специфически английским солнцем туманного февральского утра»⁹.

Общество английских писателей ходатайствовало о погребении праха Голсуорси в уголке поэтов Вестминстерского аббатства. Настоятель аббатства не считал возможным поддержать это ходатайство — так, напоследок, церковь свела счеты с писателем, непримиримым противником религиозной догмы. И тогда было исполнено пожелание Джона Голсуорси, высказанное им в стихотворении «Развейте мой прах!»

На вершине Бери-Хилла, вдали от проезжей дороги, «под четырьмя ветрами», был развеян прах одного из достойнейших писателей-гуманистов нашего времени — Джона Голсуорси.

«ВЕРНЫЙ СЕБЕ И СВОЕМУ ИСКУССТВУ»

(вместо заключения)

Незадолго до смерти Голсуорси со свойственной ему честностью и беспощадностью к самому себе писал о сомнениях, мучивших его в последние годы жизни: «Своим пером я создал некий мир, но напоминает ли он тот мир, в котором мы живем?»¹.

Современное литературное окружение, особенно представители «психологической школы» английского романа, отвечали на этот вопрос отрицательно. «Все эти писатели пишут о маловажных вещах...они расходуют огромное мастерство и огромные усилия, выдавая банальное и проходящее за истинное и вечное», — писала Вирджиния Вульф об английском реалистическом романе Уэллса, Беннета и Голсуорси².

Несмотря на официальные знаки внимания, славу «мэтра», признание за рубежом, последние годы жизни писателя были, несомненно, омрачены душевным разладом, угнетенностью, сомнениями, выполнил ли он, давший клятву быть верным себе и своему искусству, писательский долг перед современностью. Не могло его не огорчать и отчуждение, питаемое к нему английскими собратьями по «ремеслу», один из которых талантливый, блестящий Лоуренс задал тон пренебрежению к «устаревшему» Голсуорси.

Карел Чапек, с которым супруги Голсуорси встречались во время поездок в Европу, вспоминал:

«Последние годы казалось, что след печали все резче обозначается на лице Голсуорси. На международных писательских конгрессах, признанным главой которых он был, ему воздавались почести, но в то же время он становился все более одиноким и явно сознавал это. С терпением и снисходительностью присматривался он к суете более напористых и шумных поколений, будучи, собственно, осужден восседать на почетном троне одиночества... Деликатному и мудрому джентльмену все это должно было напо-

минать стадо обезьян, крикливо глумящихся над дорогами его сердцу проблемами семьи, любви, человеческого достоинства. Все, что он хотел озарить золотым солнцем своей зрелости, пошло прямой дорогой к черту. В то время, когда у нас его начинали читать, он представлял собой, с точки зрения молодой Англии, антикварную литературную ветошь, чтиво для старых дев, нечто совершенно отжившее. Не забуду, как в последний раз я видел его в Гааге. Он был совершенно один среди группок щебечущих гостей, от которых его отделяла пропасть. Было просто мучительно видеть на его примере, что слава — страшное одиночество.

Удивительно, каким странным образом распоряжается мир духовными ценностями. У природы, несмотря на все ее изобилие, хватает места для белого лебедя и для черной вороны, для бабочки-однодневки и для столетней улитки. Но для Голсуорси уже не было места, как только получили признание Лоуренс, Джойс или другие божьи твари. Он стал, как принято говорить, пройденным этапом. Никто не проявил особой радости по поводу того, что человеческий дух способен быть беспокойным и вульгарным, как Джойс, и вместе с тем тактичным и утонченно воспитанным, как Голсуорси; люди не сумели оценить прекрасное богатство жизни, включающей в себя крик страсти и молчаливую сдержанность любви, мятежные порывы духа и безупречную самодисциплину замкнутого сердца. Подбритые брови снобов безжалостно ползли вверх, когда произносилось имя Голсуорси; на его долю еще при жизни выпала горькая честь, которой удостаиваются мертвые: молчание и отчуждение»³.

Это свидетельство Чапека об одиночестве Голсуорси-писателя нельзя читать без волнения. При этом, однако, нельзя не заметить, что и сам Чапек, как ни парадоксально, поддался этому «общему» нигилистическому настроению. Возражение вызывает прежде всего его трактовка «Саги о Форсайтах» (под этим названием Чапек объединяет обе трилогии) как произведения устаревшего, с грустью повествующего «о каком-то давнем, ином мире»⁴, и характеристика самого писателя, как «безмятежного и задумчивого наблюдателя», исполненного какой-то постной элегичности и смирения⁵.

Современная английская критика также склонна преуменьшать значение творчества Голсуорси. Среди литера-

турных знаменитостей века ему подчас отводится не слишком почетное место, как оно и подобает, по мнению иных зарубежных критиков, писателю «старомодному», «отжившему». Так, например, Уолтер Аллен в своей книге об английском и американском романе «Традиция и мечта» полупрезрительно отзывается о Голсуорси, «пылившем в самом конце шеренги»⁶ реалистов XX века.

Но, действительно, не «устарел ли» Голсуорси? Чтобы ответить на этот вопрос, окинем еще раз беглым взглядом пройденный им путь.

Он учился писать, по его собственному признанию, десять лет, и литературный подвиг всегда оставался для него тяжким. Голсуорси не обладал феноменальной способностью Свифта и Теккерея, у которых, по свидетельству историков литературы, точно найденные слова как бы сами складывались в совершенные по звучанию фразы, не нуждавшиеся в дополнительной правке.

Нет, Голсуорси, несовременно вооруженному простой ученической ручкой и чернильницей, творчество давалось нелегко. Сколько раз он, по его собственным словам, «кусал прах» на дороге, ведущей к мастерству. Он не был что называется «прирожденным писателем». Труд и неутомимое, упорное стремление к совершенству разбудило и сформировало его талант. Он сам создал себя, стал писателем-мастером, понимающим людей, умеющим воплощать их в незабываемых литературных образах.

Любовь к красоте, справедливости и добру — вот то, с чего начиналось и на чем прочно зиждется его творчество, с ними он вступил, вместе с Ричардом Шелтоном, на трудный путь самопознания и познания мира, в котором многое возмущало его чуткую совесть. Он отрицал эгоизм и кастовую обособленность, бесчеловечную привилегию меньшинства держать в бедности и духовной тьме большинство, буржуазный государственный «институт» подавления, на службе которого находятся полиция и тюрьма. Можно ли утверждать, что это отрицание устарело? В одном из лучших своих романов Голсуорси подверг суровому обличению разъединяющий людей «дух собственничества». Эта тема актуальна и поныне. С театральных подмостков Голсуорси заявил о непримиримости интересов богатых бартвиков и бедных джоунзов, о невозможности компромисса между трудом и капиталом (хотя для него, буржуазного писателя, такой компромисс

был социальным идеалом). Он обрушивался на тех, кто и сейчас правит Англией, показывая всю иллюзорность и безосновательность их претензий на власть, и восхищался рыцарем социальных битв, защитником угнетенных и поборником мира. Критический пафос его рассказов был направлен против буржуазной государственной машины, коверкающей человеческую личность и ее достоинство. В середине второго десятилетия нашего века, века социальных войн и революций, в творчестве Голсуорси прозвучал призыв к свободе — «торжественному празднику», на который в будущем соберутся все народы. Он же утверждает, что закон развития мира — борьба старого и нового, крушение прежних верований, мешающих сделать «достойной» жизнь каждого человека на земле. Наконец, грандиозная эпопея Голсуорси проникнута ощущением краха всего «здания» буржуазного общества, к «слому» которого приступила история. И в то же время уверенный в конечном торжестве добра и справедливости писатель-гуманист завещает нам служение людям и красоте.

Даже беглый обзор творчества Голсуорси убеждает в том, что его волновали социальные и этические проблемы, остро актуальные и сегодня.

Сейчас, когда по признанию буржуазных социологов, западное общество слишком занято освоением материальной природы мира, чтобы думать о природе человека и его счастье, когда подчинение личности обезличенным процессам на Западе все усугубляется, нельзя не вспомнить, что Голсуорси был противником бесчеловечной «машинной» буржуазной цивилизации. Его идеал человека предполагал полное развитие духовных сил личности. Он знал на собственном опыте, что человек ощущает постоянную потребность в самопознании и в освоении окружающего мира и видел в искусстве главнейшее средство познания и достижения взаимопонимания с себе подобными. Искусство должно питать наши сердце и ум, извлекать из постоянно обновляющегося бытия новые истины, новые ценности и отражать их в формах, которые надолго способны пережить породившие их события.

Отсюда его неприятие искусства бездумного и лживого, — такое псевдоискусство служило сокрытию правды о человеке и обществе и вызывало его страстный протест. Он выступал против «инфляции» прекрасного, против

«массового» развлекательного искусства своего времени, ясно сознавая его социальную роль отвлечения народа от острых общественно-политических проблем века.

Искусство Голсуорси было жизнеутверждающим и доступным; поэтому оно не нравилось «литературным снобам». Отсутствие жизненно важных идеалов, отрицание формы и композиции, превознесение случайности и бесформенности — этого не мог принять Голсуорси, веривший в конечное торжество разума и красоты как достоинства всех.

Искусство для Голсуорси — великая, благотворная сила, оно должно научить человека не только как лучше жить, но и как быть лучше. Все творчество писателя — своеобразная школа «воспитания чувств» человека в духе бескорыстия и «любви», противостоящей индивидуалистической разобщенности людей в современном буржуазном обществе. Голсуорси не однажды повторял:

Жизнь — как пена на воде,
Но одно лишь твердо в ней:
Добрым будь в чужой беде,
Мужественным будь в своей.

Сам Голсуорси был и добрым, и мужественным. Той «самодисциплине» сердца, которой он обладал в значительной мере, «учились» потом многие, но часто, говоря, например, о мужестве и стоицизме героев Хемингуэя, мы забываем о не менее человеческом мужестве Голсуорси.

Еще в 20-е годы писатель предупреждал об опасности, которую в условиях современного буржуазного общества может представить научно-техническая революция. В его время не было еще атомных котлов и ядерного оружия, но он понимал, какой катастрофой для человечества чревато совершенствование средств вооружения и истребления.

Нет, творчество Джона Голсуорси не устарело, так как он относится к числу тех художников-реалистов, которые видят высокое назначение искусства в утверждении чести и достоинства человеческой личности, ее права на любовь и свободу. Мир его образов и красок, страстей и гуманных идеалов, любви и ненависти близок нашему. Писатель, драматург, общественный деятель, неподкупно честный и верный своим убеждениям, он желал человечеству счастья, добра, справедливости, мира. Поэтому он и сейчас остается с нами.

1. Пробуждение

- ¹ Н. V. Marrot. *The Life and Letters of John Galsworthy*. London, Toronto, William Heinemann, LTD, 1935, p. 57—58. (В дальнейшем ссылки на это издание: Marrot).
- ² Там же, стр. 34.
- ³ Там же, стр. 37.
- ⁴ Там же, стр. 42—43.
- ⁵ Там же, стр. 65.
- ⁶ «Books and Bookmen», 1967, March.
- ⁷ Marrot, p. 64—65.
- ⁸ Сеньор де Ваярд, Пьер Террайль (1473—1524), полководец, прославившийся при осаде Генуи, Падуи, Равенны (1512—1521), в битве при Мариньяне. Его бескорыстие, героизм, великодушие и благородство списали ему славу «рыцаря без страха и упрека».
- ⁹ Marrot, p. 65.
- ¹⁰ Там же, стр. 81.
- ¹¹ Конрад, Джозеф (1857—1924), английский писатель. Дружба Голсуорси и Конрада запечатлена в оживленной переписке, а также в воспоминаниях обоих писателей.
- ¹² R. H. Mottram. *For some We Loved. An Intimate Portrait of Ada and John Galsworthy*. London, Hutchinson, 1956, p. 14.
- ¹³ Marrot, p. 97.
- ¹⁴ Там же, стр. 95.
- ¹⁵ Там же, стр. 101.
- ¹⁶ Форд, Мэдокс Форд (1873—1939), английский писатель. В соавторстве с Д. Конрадом написал несколько романов. Главное произведение М. Ф. Форда — так называемый цикл о Тайтженсе, тетралогия, повествующая об английском офицере времен первой мировой войны («Не всякому по силам», «Конец парадам», «Человек мог подняться». «Последний пост», 1924—1928).
- ¹⁷ Marrot, p. 110—111.
- ¹⁸ Там же, стр. 110.
- ¹⁹ Гарнет, Эдвард (1868—1937), известный английский литературный критик, драматург, знаток и популяризатор русской литературы. Гарнету принадлежат исследования о И. С. Тургеневе, Л. Н. Толстом и А. П. Чехове.
- ²⁰ Marrot, p. 115—116.
- ²¹ Там же, стр. 114.
- ²² Там же, стр. 135.
- ²³ D. Barker. *The Man of Principle. A View of John Galsworthy*. Heinemann, London-Melbourn-Toronto, 1963, p. 75.
- ²⁴ Гайндман, Генри (1842—1921), английский политический деятель, социалист-шовинист, организовал и возглавил социал-демократическую федерацию (1884). Энгельс характеризовал Гайндмана как политического авантюриста за проводимую им беспринципную тактику компромиссов с консерваторами. Враждебно встретил Октябрьскую революцию.
- ²⁵ Моррис, Уильям (1834—1896), английский писатель, поэт, художник, социалист. Автор утопического романа «Вести ниоткуда» (1891), где утверждается закономерность и необходимость социалистической революции.
- ²⁶ Рескин, Джон (1819—1900), английский писатель, философ, историк, публицист. Основатель эстетической программы общества художников, критиков, писателей-«прерафаэлитов», заявлявших, что своих вершин европейское образительное искусство достигло до эпохи Возрождения (до Рафаэля). Будучи социалистом, Рескин писал о враждебности капиталистического общества, мира буржуазной пошлости — свободе, искусству, красоте.

- ²⁷ А.-Л. Мортон. От Мэлори до Элиота. М., «Прогресс», 1969, стр. 202.
- ²⁸ Вот что писал Д. Рескин о героях Парижской коммуны «Ouvrier et pétroleuse»: «Они прошли свой путь, их уже нет. Но святая дева, покровительница Франции, еще склонит хоругвь над их могилами и белыми лилиями увенчает их оскверненный прах. Да! И в отместку за них великий Карл еще поднимет ото сна своего Роланда и велит ему трубить в рог, возглашая начало войны; и закованная в латы Орлеанская дева откликнется на призыв, заслышав его под Волшебным Деревом Домреми» (А.-Л. Мортон. От Мэлори до Элиота, стр. 207).
- ²⁹ Чосер, Джеффри (1478—1535), великий английский поэт, «отец» литературного языка. В замечательном произведении — сборнике стихотворных новелл «Кентерберийские рассказы» Чосер выступает как один из зачинателей гуманистической и реалистической литературы эпохи Возрождения.
- ³⁰ Мор, Томас (1478—1535), английский философ, писатель, государственный деятель (лорд-канцлер в правление короля Генриха VIII). Главное произведение — «Золотая книжечка о наилучшем устройстве государства, или О новом острове Утопия» (1516). Мор изображает общество, где нет частной собственности на средства производства. Трагическая судьба Т. Мора, отказавшегося пойти на компромисс с королем и оставшегося верным своим убеждениям, неоднократно привлекала к нему внимание писателей. У. Шекспиру приписывается анонимная пьеса «Томас Мор». В 1964 г. современный английский драматург Р. Болт написал пьесу «Человек на все времена», героем которой является Томас Мор.
- ³¹ Граб-стрип — улица в Лондоне, где издавна селились газетчики, журналисты, писатели. В настоящее время не существует.
- ³² И. Майский. Б. Шоу и другие. Воспоминания. М., «Искусство», 1957, стр. 94.
- ³³ Бернард Шоу. Избранные статьи. М., «Прогресс», стр. 53.
- ³⁴ Barker, p. 82.
- ³⁵ Marrot, p. 120.
- ³⁶ Там же, стр. 120—121.
- ³⁷ Там же, стр. 123.
- ³⁸ Там же, стр. 126.
- ³⁹ Там же, стр. 129.
- ⁴⁰ Там же, стр. 13
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² Там же, стр. 154.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Mottram, p. 34—35.
- ⁴⁶ Там же, стр. 73.
- ⁴⁷ Ford, Maxon Ford. Portraits from Life. Memoirs and Criticisms. Boston, Houghton Mifflin Company, N.Y., 1937, p. 137.
- ⁴⁸ Mottram, p. 94.

2. Победитель

- ¹ Marrot, p. 149.
- ² Там же, стр. 183.
- ³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии. Избранные произведения в двух томах, т. 1. М., 1955, стр. 11.
- ⁴ Marrot, p. 180.
- ⁵ Там же, стр. 167.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же, стр. 166.
Там же, стр. 168.
- ⁸ Там же, стр. 169.
- ⁹ Там же, стр. 173.
- ¹⁰ Там же, стр. 175.
- ¹¹ Там же, стр. 174.
- ¹² Там же, стр. 174.
- ¹³ Там же, стр. 185.
- ¹⁴ Там же, стр. 182.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Barker, p. 116.
- ¹⁷ Производное от фамилии французского драматурга Сарду, мастера так называемой хорошо сделанной пьесы, и английского слова «скука».
- ¹⁸ Marrot, p. 201—202.
- ¹⁹ У. Шекспир. Сочинения, т. VII. М., «Искусство», 1960, стр. 93—94.

- ²⁰ Nationalist, vol. 1, p. 18.
²¹ В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли. М., ИЛ, 1963, стр. 385.
²² Edward Bellamy. Equality, Chapter XI. N. Y., 1897, p. 74.
²³ Edward Bellamy. Looking Backward, Chapter XXVIII, p. 328—329.
²⁴ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 25.
²⁵ Marrot, p. 212.
²⁶ Там же, стр. 256—257.
²⁷ Там же, стр. 257.
²⁸ Там же, стр. 260.
²⁹ Там же, стр. 263.
³⁰ Там же, стр. 264.
³¹ Там же, стр. 265.
³² Desmond MacCarthy. The Court Theatre London. Bullen, 1907, p. 20.
³³ Marrot, p. 289.
³⁴ Там же, стр. 303.
³⁵ Там же, стр. 303.
³⁶ Там же, стр. 304.
³⁷ Там же, стр. 307.
³⁸ Там же, стр. 285.
³⁹ Там же, стр. 308.
⁴⁰ Там же, стр. 296.
⁴¹ Там же, стр. 341.
⁴² Там же, стр. 330—331.
⁴³ Margaret Morris. My Galsworthy Story. London, 1969.
⁴⁴ Там же, стр. 383.
⁴⁵ Там же.
⁴⁶ Там же, стр. 395.
⁴⁷ Там же, стр. 395—396.
⁴⁸ Там же, стр. 417.

3. Сказание о Форсайтах

- ¹ М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах, т. 25. М., 1963, стр. 163.
² Там же.
³ Д. Голсуорси. Собрание сочинений, т. 16, стр. 410.
⁴ «Вопросы литературы», 1958, № 1, стр. 158.
⁵ Marrot, p. 480.
⁶ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. М., 1954, стр. 42.
⁷⁻⁸ А. -Л. Мортон. История Англии. М., ИЛ, 1950, стр. 445.

- ⁹ Marrot, p. 709.
¹⁰ М. И. Воропанова. Джон Голсуорси. Красноярск, 1968.
¹¹ Marrot, p. 510.
¹² Там же, стр. 549.
¹³ «New York Times Book Review», 1.VI 67.
¹⁴ «Вопросы литературы», 1968, № 1, стр. 125—127.
¹⁵ Там же.
¹⁶ Там же.
¹⁷ Barker, p. 218.
¹⁸ Там же.
¹⁹ Marrot, p. 497.
²⁰ «Books and Bookmen», 1967, March.

4. Конец пути

- ¹ В своей монографии о Д. Голсуорси М. И. Воропанова убедительно объясняет это, сравнительно недавно принятое советским литературоведением, наименование. Вместо прежнего «Конец главы» трилогия называется «Последняя глава».
² Marrot, p. 629—630.
³ Д. Голсуорси. Конец главы. М., 1961, стр. 16.
⁴ Marrot, p. 630.
⁵ Шон О'Кейси. За театральным занавесом. М., «Прогресс», 1972, стр. 43.
⁶ Там же, стр. 41.
⁷ Д. Голсуорси. Конец главы, стр. 21.
⁸ Marrot, p. 642.
⁹ Там же, стр. 650.

«Верный себе и своему искусству» (вместо заключения)

- ¹ Barker, p. 229—230.
² V. Woolf. The Common Reader. First Series, 1948, p. 185.
³ Карел Чапек. Портреты и зарисовки. «Иностранная литература», 1965, № 1, стр. 174.
⁴ Там же, стр. 173.
⁵ Там же.
⁶ У. Аллен. Традиция и мечта, М., «Прогресс», 1970, стр. 38.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. Пробуждение	3
Глава 2. Победитель	42
Глава 3. Сказание о Форсайтах	110
Глава 4. Конец пути	148
«Верный себе и своему искусству» (вместо заключения)	168
Примечания	173

Майя Павловна Тугушева

Джон Голсуорси

Жизнь и творчество

*Утверждено к печати редколлегией серии
научно-популярных изданий Академии наук СССР*

Редактор издательства *Е. И. Володина*
Художественный редактор *В. Н. Тихунов*
Художник *В. Х. Бисенгалиев*
Технический редактор *В. Д. Прилепская*

Сдано в набор 18.XII 1972 г. Подписано к печати 23/III 1973 г. Формат 84×108^{1/32}. Печ. л. 5,5+0,25 вкл. Усл. печ. л. 9,66 Уч. изд. л. 10,2. Тираж 50.000 экз. Т-01279. Бум. № 1. Тип. зак. 1605.

Цена 63 коп.

Издательство «Наука» 103717 ГСП Москва, К-62, Подсосенский пер., д. 21
1-я типография издательства «Наука» 199034. Ленинград, 9-линия, д. 12

О П Е Ч А Т К И И И С П Р А В Л Е Н И Я

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
47	7 св.	1900	1901
Подпись под иллюстрацией		Джон Голсуорси в библиотеке Бери-Хауз	Джон Голсуорси в последние годы жизни
Подпись под иллюстрацией		Джон Голсуорси в последние годы жизни	Джон Голсуорси в библиотеке Бери-Хауз



**ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГОТОВИТСЯ К ПЕЧАТИ
КНИГА:**

63 н.

МЫЛЬНИКОВ А. С.
Йозеф Юнгман и его время.
10 л. 60 к.

В книге рассказывается о жизни и деятельности выдающегося чешского ученого, поэта, публициста и педагога Йозефа Юнгмана (1773—1847). Шаг за шагом прослеживается формирование мировоззрения И. Юнгмана, оценивается его вклад в укрепление чешско-русских связей. Он был искренним и верным другом русского народа. Юнгман переводил на чешский язык «Слово о полку Игореве», произведения Н. И. Новикова, Н. М. Карамзина. Он смело использовал русскую лексику для обогащения чешского литературного языка. Книга рассчитана на широкий круг читателей.

Для получения книг почтой заказы просим направлять по адресу: **МОСКВА, В-463, Мичуринский проспект, 12, магазин «Книга—почтой» Центральной конторы «Академкнига»;**

ЛЕНИНГРАД, П-110, Петрозаводская ул., 7, магазин «Книга—почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига» или в ближайшие магазины «Академкнига».

Адреса магазинов «Академкнига»: **Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97; Баку, ул. Джапаридзе, 13; Днепропетровск, проспект Гагарина, 24; Душанбе, проспект Ленина, 95; Иркутск, 33, ул. Лермонтова, 303; Киев, ул. Ленина, 42; Кишинев, ул. Пушкина, 31; Куйбышев, проспект Ленина, 3; Ленинград, Д-120, Литейный проспект, 57; Ленинград, Менделеевская линия, 1; Ленинград, 9 линия, 16; Москва, ул. Горького, 8; Москва, ул. Вавилова, 55/7; Новосибирск, Академгородок, Морской проспект, 22; Новосибирск, 91, Красный проспект, 51; Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137; Ташкент, Л-29, ул. Ленина, 73; Ташкент, ул. Шота Руставели, 43; Томск, наб. реки Ушайки, 18; Уфа, Коммунистическая ул., 49; Уфа, проспект Октября, 129; Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42; Харьков, Уфимский пер., 4/6.**