

## **«ТВОРИТЬ ИСКУССТВО ДЛЯ ЛЮДЕЙ»: ГЕРОИ «ХУДОЖНИКИ» ДЖОНА ГАРДНЕРА**

В произведениях Джона Гарднера не раз возникали герои, чье существование можно было бы истолковать как искусство бескорыстного служения людям. Это и Эстер, слепая жена полицейского Кламбли, из романа «Диалоги с Солнечным», сам Фред Кламбли, Генри Сомс, «хранитель Кэтсхиллов» и владелец придорожного кафе из романа «Никелевая гора», множество героев в рассказах писателя. Среди них почти не было художников в смысле принадлежности к профессии. Однако, и философ-полицейский Фред Кламбли, и его оппонент, Тэггард Ходж (Солнечный), и Генри Сомс, могут считаться художниками по части наличия воображения, которое помогает им осуществлять гарднеровский принцип «творить, значит жить», пусть даже предметом твоего ежедневного «творения» становятся незамысловатые «философские» разговоры с посетителями кафе или скрытые беседы с беглым преступником. Особенно это касается героев романа «Диалоги с Солнечным» Сомса Кламбли и Тэггарда Ходжа (Солнечный). Их начальное противостояние, а затем шаги навстречу друг другу словно символизируют конечную цель искусства по Гарднеру, которое должно создавать связи между людьми. Магом и волшебником («художником» условно) тут выступает, конечно, Солнечный, который пробуждает в застывшем, запрограммированном сознании полицейского дух свободы, чтобы последний начал «творить», хотя бы что-то со своей собственной жизнью. По Гарднеру Ходж обладает беспорядочной хаотичной силой художественного воображения, но нуждается в методе для «интенсивного наведения порядка», которое настоящее искусство должно иметь, чтобы развиваться, поэтому герои в структуре романа дополняют друг друга.

С самого начал автор представляет своего героя Тэггарта Ходжа (Солнечного) наделенным физическими признаками пророка, человека, способного «вещать», чудака, вознамерившегося изменить мир и людей: «Его лоб был высоким и куполообразным, покрытый рубцами, морщинистый, очерченный

справа вверху линией волос, и выше арки его лысины волосы вспыхивали, как хаотичные солнечные лучи вокруг Восточной могилы. Время от времени у него проскальзывала усмешка – одна маска среди многих, жесткого, словно обгоревшего в огне лица – непроницаемая, как у эльфа усмешка, которая предполагала безумие, и действительно, этот человек был определенно душевнобольным...» [3, с. 59-60]. Солнечный по описанию Гарднера был символом огня и смерти, он был явно отмечен природой как единственно подходящий, чтобы «вещать». Уже с первых страниц романа Солнечный начинает поражать читателя риторикой Христа: «Я – Судьба», «Я есть Истина», «Смотрите, я есть дверь!» [3, с.122.]. Его уловки в тюрьме Батавии заставляют индейцев, заключенных вместе с ним, воскликнуть: «Иисус Бог!»! Вскоре Солнечный заявляет: «О, Отец, прости им! Они не знают, что творят!» [3, с.109]. Когда герой сам себя ранит и у него течет кровь, он говорит: «Идите сюда... попробуйте ее. Помяните меня» [3, с.110]. Эти уловки не следует воспринимать всерьез, они являются скорее богохульством и входят в программу мистификаций и различных трюков, которые «представляет» Солнечный во время своего заключения.

Настоящее мастерство «художника-пророка» Солнечный достигает в тайных беседах-диалогах с полицейским Кламли. Доказывая принципы свободы, он начинает с древности: «любая попытка навязать единый абсолютный порядок в мире и единое абсолютное видение – абсурд» [3, с.181]. Своими философскими рассуждениями Солнечный заставляет во многом усомниться Кламли, в первую очередь, в благодушном принятии непогрешимости закона и порядка и в вере, что его жизнь – неудача. Каждое из представлений Солнечного является своего рода искусством, сочетающим мастерство драматурга, волшебство мага и талант оратора. В этом «театре» Солнечного мало зрителей, всего один – шеф полиции Кламли, отличный представитель «бюргерского самодовольства», на которого традиционно нацелено искусство. Многие художники просто высмеивают бюргерскую мораль, отступая затем в сферы «высокого чистого искусства», так ничего и не доказав. Другие же, напротив, осуждая, утверждают принципы нравственности и гуманности. Встаёт вопрос, чем же является «искусство»

Солнечного? Точнее, нравственно или аморально пытаться философски обосновывать безграничность свободы? Без сомнения, реставрация полной анархической свободы с нравственной точки зрения порочна. Хотя бы потому, что, вселяя фатализм, Солнечный в своих тирадах утверждает бессмысленность окружающей реальности, одновременно обнаруживая бессмысленность своих же слов; именно поэтому, в конце концов, его превосходит человек с менее богатым воображением. Но нравственное прозрение Кламли происходит, по крайней мере, из позитивных аспектов «художественных монологов» Солнечного, в чем проявляется двойственность природы Тэггарта Ходжа – как бывшего законодателя и как преступного мага. В этом же – двойственность Солнечного как образа. Нарушитель закона, сумасшедший, убийца, в конце концов (Клайва Пэкстона, виновник убийств Микки Сальвадора, миссис Палаццо, мистера Хардести), он остается и частично нравственным героем, так как его личная нравственность имеет мало общего с нравственностью проповедуемой им философии. Солнечного можно считать нравственным в той степени, что он приводит Кламли к новому состоянию и подлинной гуманности. Шеф полиции входит в мир иллюзий Солнечного так же, как читатель входит в мир Гарднера, и выходит из него эмоционально оттаявшим, свидетелем той истины, что настоящее искусство должно быть «колом», разбивающим замерзшее море внутри нас. Если взглядеться пристальнее, можно понять, что «подлинной целью, казалось бы, бессмысленных буйств Солнечного было великое стремление заставить людей мыслить, чувствовать» [4, с.190]. Не случайно Гарднер использует и характерный поэтический прием в описании портретов своих «буйных» персонажей: нимб над головой террориста из рассказа «Долг пастыря», солнечные блики в волосах Тэггарта Ходжа свидетельствуют, видимо, о задуманном автором предназначении героев «озарять светом» серость, монотонность и обыденность привычной «добропорядочной жизни».

В одном из своих интервью Гарднер заметил, что «способность сотворить грандиозные образы и увлечь читателя – прекрасный талант, но если она не включает любовь, то это ничто – не более чем звонкий медяк»[4, с.188]. Если

воображение является ключом к пониманию и принятию себя и других, принятию целого, тогда два характера, которые имеют лучшее воображение в романе – это Кламли и миссис Кламли, потому что они могут видеть то, что творится в душе другого. Будучи образован не более чем крот, Кламли изумленно таращит глаза на Солнечного и пытается понять его. Он действительно пытается понять принцип зла, сочувствуя ему. Когда Кламли приходит к пониманию порока, который существует во всех нас, он способен простить не только себя, но и Солнечного, и всех жителей Батавии. Во время этого открытия он также осознает, что реальная основа его спасения – это его многострадальная жена Эстер, так как именно она утверждает важность любви. Как Солнечный стал жертвой для общества, так Эстер жертвует своей жизнью ради Кламли.

Мир Эстер Кламли так же, как и ее мужа, очень ограничен. Лишенная возможности видеть мир, она живет одним воображением. Когда она узнала, что операция по восстановлению зрения прошла неудачно, то подумала о самоубийстве: «у нее было, по крайней мере, чувство собственного достоинства. Она могла сохранить это чувство, если бы закончила свою жизнь много лет назад. Она хотела жертвовать и мучиться, так как одна половина ее была невинной, искренней, как ребенок, чистой, но другая половина смеялась над этим. Конечно же, никто в мире не был более болен жалостью к себе» [3, с.290]. Слепота разрушила ее «художественную жизнь», которая была обещана: «Я была талантливым человеком, – говорила себе Эстер Кламли. – Я могла держать тон. Я была способной ученицей. Я могла писать стихи» [3, с.294]. Но хуже всего то, что слепота лишила ее возможности любить и быть любимой: «Глаза – это окна души, что-то в этом роде... так что женщина без глаз не может быть любимой. Ее душа опечатана, как злой пес в подвале привязан на цепь, мало-помалу душа сходит с ума, теряет дух и, наконец, умирает. Моя единственная надежда – отдавать любовь другим» [3, с.295]. Эстер прощает мужа за неискренность, потому что большего от него не ждет, и любит его «дорисовывая» те чувства, которых она не видит, постепенно создавая иллюзорный мир, в котором он, муж Фред, становится смыслом её существования.

Итак, если в бестселлере Гарднера «Диалоги с Солнечным» можно говорить лишь о героях «художниках», полагаясь на потенциал их «воображения», то в последнем, вышедшем посмертно автобиографическом романе «Тишина», сразу два героя являются истинными представителями профессий из мира искусства.

Мартин Оррик – писатель, его жена Джоан – пианистка. Хотя Гарднер прекратил работу над романом задолго до того, как его брак с Джоан Петтерсон завершился разводом, «Тишина» является одной из удачных попыток Гарднера написать книгу о взаимоотношении и проблемах людей, посвятивших себя служению искусству, о герое, который, как и Гарднер, стремился создать искусство, способное изменить жизнь.

В «Тишине» Гарднер использует прием романа-вставки, как в «Октябрьском свете», но если в романе 1976 года представлен текст книги, которую читает героиня, то здесь – писательский труд самого героя. Проблемы, над которыми размышляет Мартин Оррик в своих сочинениях, конечно, основаны на том, что волновало самого Гарднера. Это извечные философские вопросы о соотношении естественного мира (Природы) из которого мы все произошли и интеллектуального мира (Разума), который мы создаем, чтобы придать смысл существованию, объяснить нашу «уникальность»; это вечные проблемы добра и зла, вопросы религии, культуры и искусства, раскрывающие нравственно-этическую проблематику всех предшествующих работ самого писателя. Однако Гарднер предупреждает читателей о том, что его история, сюжет его книги, в большей степени проливает свет на жизненные проблемы Мартина Оррика, чем цитаты о природе и метафизике из книг героя.

«Тишина» – не просто история Мартина, который, как и многие герои Гарднера, бежит от реальности в свой, в данном случае, литературный мир, но и история Джоан. Жена героя однажды навсегда отказалась от блестящей музыкальной карьеры ради детей и мужа, и ежедневно сталкивается с проблемой определения своей роли в жизни.

Посвятив почти половину своего романа подробному описанию жизни родителей, дедушек и бабушек, теток и дядюшек, Гарднер подчеркнул значение

общего прошлого Джоан и Мартина – ведь они двоюродные брат и сестра (*символическое единство музыки и слова!*). Оррики связаны прошлым и в этом источник их проблем. Чтобы представить основу отношений Орриков, Гарднер разрабатывает образ «двух долей головного мозга». Поскольку Мартин является «левой долей», или интеллектом, а Джоан – «правой долей», или интуицией, Оррики оказываются связанными физически, но воспринимают мир совершенно разными способами. И в том, что, казалось бы, должно объединять их, в творчестве, они ведут себя по-разному. Как художники Джоан и Мартин творят из разных источников вдохновения. У Джоан богатое воображение, хорошая интуиция, поэтому ее музыкальный талант произрастает из правой доли мозга, когда она ощущает в центре всего «тишину, которая задерживается на мгновение, приостанавливая скольжение мира в бездну»[2, с.121]. Как Генри Сомс и Фред Кламбли, она переполнена чувствами, которых не выразить словами, и они воплощаются в музыке. Мартин же – рационалист и недостаток воображения компенсирует исследованием идей, которые олицетворяет в героях и ситуациях своих романов. Его искусство рождается из безжалостного стремления проверить ряд идей, из попытки обнаружить некоторую стабильность и убедить себя в том, что жизнь – не более чем «случайное метание костей». Он пишет не для того, чтобы достигнуть «тишины», момента, который сдерживает изменение, но для того, чтобы показать красоту постоянного изменения.

Внутренний мир героев тоже имеет свои различия. Мартин, как описывает его мать Джоан – «темная сторона». Замкнутый, чувствительный, он является интеллектуальным героем Гарднера, который отстраняясь от жизни, теряет способность творить. Однако генетическая связь между Джоан и Марином должна содержать некоторую точку взаимодействия, так же, как левая и правая доли человеческого мозга соединены и взаимодействуют друг с другом.

Так, оказавшись в Сан-Франциско, Мартин постепенно утрачивает веру в себя и в свои творческие силы. Его отчаяние постепенно превращается в метафизическую проблему, разрешение которой он пытается найти в своих «мрачных» романах. Холодность Мартина, его равнодушие ужасают Джоан. Она

никогда не интересовалась его идеями, философией, теорией искусства, поэтому со временем стала ясно ощущать, что они с мужем не понимают друг друга, говорят как бы на разных языках. Джоан прячется за язвительный юмор и слезы, а Мартин замыкается в собственном мире искусства и все больше тянется к алкоголю. Неспособный и нежелающий действовать, Мартин становится равнодушным к себе и своей совместной жизни с Джоан. Обрести себя вновь, найти свое место среди других, герою помогают окружающие его люди, а также традиционный для гарднеровской прозы поворот сюжета, помогающий решить проблему героя – возвращение к корням, воскрешение стабильности через уход от привычной суеты. Герой романа с семьей уезжает из Сан-Франциско на Средний Запад. Там он пытается скрыться от вечных городских проблем, остаться наедине с природой, «в месте, где чувства, принципы, потребности забываются при виде красной земли, низких, сердитых гор, широких небистрых рек, циклонов, птиц и змей»[2, с.134]. Многие герои Гарднера для восстановления порядка и стабильности в своей жизни покидают привычный городской пейзаж, стремясь сблизиться с естественным миром. Средний Запад для Мартина представляется неким «пасторальным раем», как Кэтехиллы для Генри Сомса (роман «Никелевая гора»), горы Кроу и Проспект для Пейджа («Осенний свет»), ферма на окраине Пенсильвании для Микельсона («Призраки Микельсона»).

Когда у Мартина появляется любовница, и он сообщает об этом жене, на первый план выдвигается история Джоан, усиленно пытающейся спасти свой брак. Герои вновь переезжают на восток, в Вермонт. В Вермонте Джоан получает обеспеченную культурную жизнь востока Штатов, Мартин сохраняет «провинциальность», занимая скромную должность преподавателя колледжа. Хотя он продолжает иногда «сетовать» и «грустить», в его романах появляются светлые тона, вера и прославление жизни, которая раньше казалась ему такой мрачной и безнадежной. Меняется и Джоан. Она научилась даже понимать некоторые философские объяснения жизни и смерти, над которыми так часто грустно размышляет ее муж. Чтобы передать чувство, которое появилось в ней после решения измениться, она проводит аналогию между собой и своей семьей и

концертным пианистом с его аудиторией. Пианист всегда знает о своем артистическом превосходстве над аудиторией, но ему необходимо одобрение публики больше, чем личное удовлетворение. Его искусство требует их внимания, иначе оно бесцельно. Так и Джоан восстанавливает эту нить взаимопонимания между собой, своей семьей и окружающими ее людьми. Она осознает, что только так можно открыть в жизни чувство «тишины», которое существует для нее в музыке.

Как и в предыдущих романах, в «Тишине» Гарднера интересовала проблема взаимоотношений между людьми, их умение и неумение понимать друг друга, «быть художниками». С неукротимым желанием этому следовал сам автор, создавая «искусство, способное влиять на жизнь и людей, делая их лучше и добрее» [1,с.9].

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Gardner J. On Moral Fiction. - New York: Basic Books. - 1978.
2. Gardner J. Stillness and Shadows, ed. and introd. by N. Delbanco. - N.Y.: Knopf. – 1986
3. Gardner J.C. The Sunlight Dialogues. / J.C. Gardner. – N.Y.: Knopf, 1973.
4. Suplee C. John Gardner. Flat Out. // Washington Post. - July 25. - 1982.