

УДК 82.09

Н.Г.Владимирова

А.П.ЧЕХОВ С «РУССКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ» ВИРДЖИНИИ ВУЛФ*Гуманитарный институт НовГУ, Nataliya.Vladimirova@novsu.ru*

A process of formation of poetological features of the new prose of the 20th century is examined. It is shown, that the desire of V.Wolf to invent «an absolutely new form» and her creative experiments determined the peculiarity of the «the Russian viewpoint» of the writer and her perception of literary discoveries of A.P.Chekhov.

Ключевые слова: проза XX века, Вирджиния Вулф, творческие эксперименты, А.П.Чехов, «Русская точка зрения»

Выбор, восприятие и оценки Вирджинией Вулф русских писателей определены задачей — «изобрести совершенно новую форму»[1]. Известно, что Вулф изучала русский язык, печатала русских классиков в своем издательстве «Хогард Пресс», посвящала им литературно-критические эссе («Романы Тургенева», «Второстепенный Достоевский», «Чеховский вопрос» и др.). Эссе «Русская точка зрения», в котором обобщается значение прозы Толстого, Достоевского и Чехова, признается равнозначным таким ее программным статьям, как «Современная литература», «Мистер Беннет и миссис Браун», «Что поражает современника». Впоследствии В.Вулф включит размышления о творчестве этих писателей в состав двух сборников, содержание которых складывалось на протяжении ее творческого пути. Они получили общее название «Обычный читатель» (The Common Reader, 1925; The Second Common Reader, 1932). Одиннадцатую главу автор планировала посвятить

русским писателям, назвав ее «The Russians» [2]. Замысел и процесс его кристаллизации хорошо виден в дневниковых записях, вносящих дополнительные нюансы в размышления В.Вулф. В этих заметках значительное место также занимают русские писатели.

Размышляя в «The Common Reader» о наиболее общих особенностях рассказов А.П.Чехова, она характеризует его прозу, на первый взгляд, не особенно лестно: «небрежность, незавершенность, интерес к пустякам», «рассказики ни о чем». Но в конечном итоге, в результате вдумчивого прочтения чеховский метод «представляется результатом изощренно-самобытного и утонченного вкуса» [3]. Оригинальность русского писателя ей видится в раннем использовании техники потока сознания, который детально разрабатывает и сама В.Вулф, — «сознание интересует его», «самый тонкий и дотошный исследователь человеческих взаимоотношений». «Душа больна; душа излечилась; душа не излечилась. Такова сущность

его рассказов» [4]. Обобщая, она замечает, что эта проблема волнует не только Чехова: «...Именно душа — одно из главных действующих лиц русской литературы» — «...она гораздо большей глубины и размаха у Достоевского», здесь «открывается новая панорама человеческого сознания» [5].

Отход Чехова от традиционного сюжетостроения В.Вулф связывает с отказом автора от моралистического вывода в конце произведения, оставляющего читателю вопросы, не нашедшие ответа. Роль художника — ставить вопросы, а не отвечать на них. Как и романы Тургенева [6], рассказ Чехова, чаще всего, «кончается на вопросительной ноте или на сообщении, что герои продолжают разговор» [7].

Не только малая художественная проза русского писателя стала предметом внимания В.Вулф. В ее новеллистике присутствуют вполне очевидные, но непрямые, аллюзии на его известные пьесы. Мотивами «Вишневого сада» проникнута миниатюра В.Вулф «In the Orchard» («В саду», более точно — «Во фруктовом саду»), к пьесе Чехова «Дядя Ваня» отсылает аналогичное название ее новеллы «Uncle Vanya». Перу Чехова и Вулф принадлежат и два одноименных малых прозаических произведения «Счастье».

Новелла «В саду» начинается с живописного описания сада, который содержит все признаки райского: он окружен оградой — стеной (wall), что неоднократно подчеркнуто в произведении, красочно описываются деревья, фрукты и птицы. Сад — выделенное пространство, напоминающее остров. Миранда, спящая в саду, в грезах представляет себя лежащей на скале и слышит крики чайки, что создает, согласно сложившейся символике, настроения «визионерского ожидания» и «безбрежности» [8]. В отличие от чеховского, этот сад — преимущественно яблоневый (в новелле говорится: «В саду было 24 яблони»), что корреспондирует с признаком иномирного сада, имеющего разветвленную семиотику. «Яблоко — древний символ жизни, вечной молодости и бессмертия» [9]. Сад в новелле В.Вулф подтекстово напоминает одновременно и о кельтской яблочной стране Авалон, стране молодости и беззаботности. Посланицей была, как правило, женщина, вручавшая земному человеку яблоко. Яблоко — знак иномирности, но в кельтских религиях оно одновременно и символ передаваемых знаний [10], что соотносимо с описанием Миранды, заснувшей во время чтения книги. «...Сад же — это микромир, подобно тому, как микромиром являлись и многие книги», — пишет Д.С.Лихачев и утверждает: «Сад следует читать как книгу...» [11]. Этим и занята «ничегонеделающая» героиня Миранда, наделенная аллюзивно значимым именем. Она спит или грезит («Miranda slept in the orchard — or perhaps she was not asleep...») [12]. В сознании, воспринимающем звуки внешнего мира, возникает поток впечатлений реальной жизни, перемешанный с мечтаниями. В таком контексте сад ассоциирован как продолжение выпавшей из рук книги, указывающей на особенность пространства сада как микромира — страны и одновременно острова в большом земном пространстве. Не случаен и жест, привлекающий внимание к строке, особо выделенной

благодаря французскому написанию, и дважды повторенной:

«Her book had fallen into the grass, and her finger still seemed to point at the sentence 'Ce pays est vraiment un des coins du monde ou le rire des filles eclate le mieux...' as if she had fallen asleep just there» (149). («Ее книга упала в траву, и палец, казалось, все еще указывал на предложение: "Эта страна, действительно, один из тех уголков мира, где лучше всего звучит девичий смех", словно она заснула именно на этом месте»).

Семиотически насыщенный концепт сада с чертами иномирности перекликается и с восприятием его чеховской героиней. Текст коротенькой новеллы В.Вулф содержит скрытую реминисцентную переключку с мотивами чеховского «Вишневого сада».

Любовь Андреевна Раневская видит цветущий сад, и в ее восторженных словах также звучит мотив вечной молодости и иномирности: «Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...». «Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! Это она» [13]. В восклицании «вечного» студента Трофимова образ сада получает символическое значение: «Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест. Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...» [14]. Сад воспринимается как символ страны и одновременно как своеобразная книга истории связанных с ним поколений.

В сознании Миранды сад, демонстрируя тенденцию к символическому пространственному расширению, аналогичным образом соотносится с пространством огромной земли («...she smiled and let her body sink all its weight on to the enormous earth which rises...» (150)). Небольшой по объему текст новеллы отличает смысловая насыщенность и многоаспектность концепта «сад». В данном фрагменте согласно сложившейся семиотике, отмеченной А.Хансен-Леве, «сфера сада» выполняет (наряду с отмеченными выше) «посредническую функцию между миром природы и миром культуры, космосом и символикой жизни» [15]. В конце произведения акцентирована замкнутость не только сада, но и огромного пространства земли. Она существует в тесном ограниченном единстве целого. Мечта и реальность, сад и огромное целое Земли — два символических, пронизанных полетом птиц и проникающим движением ветра пространства. Яблоневая ветвь, простертая через стену сада, связывает иномирное и земное в сознании и жизни персонажа.

Упоминание о мальчике-пастухе в рассматриваемой миниатюре Вулф, как и в новелле Чехова «Счастье», вводит неиспорченного рефлексией внешнего свидетеля, «приземляя» повествование, изображающее панораму, открывшуюся с высоты полета птиц (дроздов-рябинников), испуганных звуком церковного органа. «Миранда спала внизу, в тридцати футах, между двух яблоневых деревьев». Сад огорожен стеной, внутри нее — тесный изолированный

мир. Упомянутая выше ветвь яблони соединяет этот особый мир мечты, идиллии, полусна-полуяви (в сознании героини возникает картина желанного, но пока не реализованного венчания) с материальным миром действительности, напоминающим чеховские сельские сцены: пасущиеся коровы, школьники, хором учащие таблицу умножения, звуки церковного органа, с мелодией древней и новой, крики пьяницы: Миранда «слышала саму жизнь, кричавшую грубым языком алого рта пьяницы, в звуках ветра, колокола, в закручивающихся листьях зеленой капусты» (150).

Такова приземленная реальность за стенами этого сада. Как в чеховской пьесе «Вишневый сад» (и в новелле «Счастье»), картины мечты и будничной жизни перемешаны в сознании персонажей. У Чехова — в сознании разных действующих лиц, у Вирджинии Вулф — в едином потоке сознания Миранды. Оно — своеобразное зеркало, в котором преломились, пересекаясь, и впечатления реальности, и внутренние переживания.

Миранда — имя, реминисцентно восходящее к «Буре» Шекспира. Примечательна семантика этого значимого имени. Оно, как замечает О.Б.Вайнштейн, «восходит к латинскому глаголу «mirari» — «удивляться», отразившемуся, среди прочих, в корнях таких английских слов, как «admire» — восхищаться и «mirror» — зеркало» [16]. Семантика позволяет соотносить героиню с атмосферой чудесного, которая пронизывает отгороженное пространство сада и определяет тональность иллюзорного сознания Миранды, переживания юной души.

Чеховский рассказ «Счастье», одноименный с новеллой В.Вулф, был переведен и опубликован в Англии в 1918 г. и послужил, как отмечают зарубежные исследователи, художественным стимулом для английской писательницы [17]. В нем чеховский мальчик-пастух иронически развенчивает призрачность мечты старого «лет восьмидесяти, беззубого, с дрожащим лицом» [18] пастуха, для которого счастье — это клад, который он пытался искать в бескрайней степи раз десять в своей жизни. Он говорит: «Есть счастье, а что с него толку, если оно в земле зарыто? Так и пропадает добро задаром, без всякой пользы... А ведь счастья так много, так много, парень, что его на всю бы округу хватило, да не видит его ни одна душа!» (214). И сокрушается, глядя в бескрайнюю степь: «Да, так и умрешь, не повидавши счастья, какое оно такое есть...» (215). «Экая ширь, господи помилуй! Пойди-ка, найди счастье!» (216). Подчеркнуты сказочность, фантастичность мечты всей жизни старика и одновременно ее бессмысленность. Санька задает простой и естественный вопрос, на который старый пастух так и не сумел ответить: «Дед, а что ты станешь делать с кладом, когда найдешь его?» (217).

Иллюзорность клада-мечты усилена и последующим размышлением подростка: «В голове Саньки копошилось еще одно недоумение: почему клады ищут только старики и к чему сдалось земное счастье людям, которые каждый день могут умереть от старости?» (218). Рассказ завершается вопросом, что же есть счастье, оставшимся без ответа, что, с точки зрения В.Вулф, было особенной и важной чертой поэти-

ки малой прозы русского писателя. Старика «не отпустили мысли о счастье», а молодого пастуха Саньку интересовало «не самое счастье, которое было ему не нужно и не понятно, а фантастичность и сказочность человеческого счастья» (218). Здесь та же атмосфера погруженности в полусон, которая корреспондирует с состоянием погруженности каждого из персонажей в собственные сосредоточенные думы. Ирония, окрашивающая весь рассказ, усилена композиционно замыкающим повествование в границах начала и конца предложением: «Овцы тоже думали...».

Новелла В.Вулф с одноименным чеховскому названием «Счастье» датируется 16 марта 1925 г. Она соотносится с чеховским произведением, как тема с вариацией, продолжая художественное исследование непростой проблемы, вынесенной в заглавие.

В новелле-зарисовке английского автора сорокапятилетний Стюарт Элтон беседует с дамой среднего возраста миссис Саттон. Ей тридцать пять, она актриса, но сейчас у нее нет предложений. Менеджеры писали ей и даже назначали просмотры, но далее этого дело не шло. У нее нет связей в театральном мире, ее круг — деревенские жители. Преуспевающий Стюарт Элтон, как она говорит, — счастливейший человек из всех, кого она знает. Сам же он мысленно вспоминает свою жизнь, наполненную суетой, необходимостью приспособливаться. Она кажется ему стремительным нисхождением. Стюарт Элтон с грустью отмечает нарастающее ощущение ускользающего «прекрасного упорядоченного чувства жизни» («this beautiful orderly sense of life...») [19]. Его жизнь олицетворяет символический образ розы, теряющей свои лепестки, а вместе с ними и целостность: «That sense of the falling petal and the complete rose» (178). Он задается чеховским вопросом: можно ли назвать это счастьем? Подходит ли это «высокое слово»?

В.Вулф использует один из инновационных чеховских художественных приемов — своеобразие «особого характера театральной речи»: «люди говорят как бы не в унисон и отвечают не столько на реплики собеседников, сколько на внутренний ход собственных мыслей», что определяет наличие в чеховских пьесах «двух течений — внешнего и подводного» [20].

Соответственно и новелла построена на пересечении внешнего диалога и диалога сознаний двух персонажей. Диалог нацелен не на поиски духовной общности, а скорее на выявление инаковости Другого. Стюарт Элтон воспринимает собеседницу — с ее неудержимыми эмоциями, страстью, талантом — как враждебную силу, способную разрушить внутренний мир и саму модель его скрытной, замкнутой, но спокойной, а потому — счастливо сложившейся жизни. К тому же он чувствует, что миссис Саттон словно подбирает к нему ключ или код, и всячески защищается от непрошенного вторжения — «как если бы тебя в лесу преследовала стая волков» («So if one were being pursued through a forest by wolves...»). Персонажи противопоставлены друг другу: «казалось бы, у него есть все, у нее — ничего. У него есть деньги, у нее — дети. Он же холостяк. Ей тридцать пять, ему — сорок пять. Она никогда не болела, он же — просто мученик» (178). Реальная встреча мужчины и женщины перево-

дится в условный план, приобретая своеобразную литературную и символическую оркестровку через сравнение со стаей волков. В дальнейших размышлениях персонажа, как и в продолжающемся диалоге, слово «один», «одинокый» оказывается ключевым: «совершенно один... счастлив, будучи совершенно одиноким» («Quite alone... being happy, quite alone») (180). И он хочет быть свободным от всего.

Если чеховские персонажи видели в счастье чудо — нечто сказочное, то для Стюарта Элтона — это дисгармоничное состояние чувств, исступленный восторг, нарушающий спокойное течение жизни: «В счастье всегда эта ужасная экзальтация»; «это мистическое состояние, транс, экстаз». («In happiness there is always this terrific exaltation»; «it is a mystic state, a trance, an ecstasy») (180). Он использует те же определители счастья — чудо, удивительная вещь («miracle»), сокровище («treasure»), но в отличие от чеховских героев — с иной, негативной семантически-образной окраской [21]. При внешней завершенности новеллы (главный герой принял для себя решение) произведение Вулф, как и чеховское, оказывается внутренне открытым и ироничным. Оно оставляет читателя в раздумье над вопросом, который задают себе персонажи этих писателей: что же есть подлинное счастье?

В своей новелле В.Вулф выразила то, о чем она неоднократно писала в литературно-критических эссе: русская литература, обращенная к душе и сознанию человека, требует конгениального читателя, обладающего «очень смелым и обостренным литературным чутьем, чтобы расслышать этот напев и особенно те последние ноты, которые завершают мелодию» [22] произведений.

1. Woolf Virginia. A Writer's Diary / Ed. by Leonard Woolf. San Diego, N.Y., L. A Harvest Book. Harcourt, Inc. P.58
2. Ibid.

3. Вулф В. Русская точка зрения // Писатели Англии о литературе. М.: Прогресс, 1981. С.285.
4. Там же. С.284, 285.
5. Там же. С.285, 286.
6. См.: Вулф Вирджиния. Романы Тургенева // Вулф Вирджиния. Избранное. М.: Худ. лит., 1989. С.592
7. Вулф В. Русская точка зрения. С.284.
8. Ханзен-Лебе А. Русский символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю.Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003. С.687.
9. Баяшко А.С., Гордиенко А.Н., Гордиенко А.Н. Энциклопедия символов / Под ред. О.В.Перзашкевича. М.: Эксмо, 2007. С.118.
10. Бидерманн Ганс. Энциклопедия символов / Пер. с нем. М.: Республика, 1996. С.306
11. Лихачев Д.С. О садах // Лихачев Д.С. Избр. работы в трех томах. Т.3. Л.: Худ. лит. 1987. С.478.
12. Woolf Virginia. In the Orchard // The Complete shorter fiction of Virginia Woolf. A Harvest Book. Harcourt, Inc.: San Diego, N.Y., L., 1989. P.150. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках (перевод на русский язык мой).
13. Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. ПСС в 30 т. Т.13. С.210.
14. Там же. С.227.
15. Хансен-Лебе А. Цит. соч. С.640.
16. Вайнштейн О.Б. Шекспировские вариации в английской прозе (В.Вулф, О.Хаксли, Дж.Фаулз) // Английская литература XX века и наследие Шекспира. М.: Наследие, 1997. С.110.
17. Scrbic N. Excurcion into the literature of a foreign county: Crossing Cultural Boundaries in Short Fiction // Trespassing boundaries: Virginia Woolf's short fiction: collected essays. N.Y.: Palgrave Macmilan, 2004. P.30.
18. Чехов А.П. Счастье // ПСС в 30 т. Т.6. С.210. Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках.
19. Woolf Virginia. Happiness // The Complete shorter fiction of Virginia Woolf. P.178. Далее ссылки на это издание даются в тексте.
20. Бялый Г.А. Антон Чехов // История русской литературы в 4 т. Т.4. С.226.
21. Аналогичный выбор в пользу обеспеченной жизни без бурь и потрясений делает, как мы помним, и героиня романа В.Вулф Кларисса Дэллоуэй, сравнивая чувства Ричарда и Питера Уолша и моделируя возможное счастье жизни с каждым из них.
22. Вулф В. Русская точка зрения. С.28.