

УДК 821.111-31«19»

А. В. Левченко

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

## МОДЕРНИСТСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖАНРА АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО РАССКАЗА В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. ВУЛФ

Йдеться про трансформацію жанрів біографії та анімалістичної фантазії в літературі модернізму. Пропонуються аналіз та інтерпретація творів В. Вулф (*"Flush: A Biography"*, *"Lappin and Lapinova"*) у зіставленні із загальним семантичним контекстом її лірико-психологічної прози.

*Ключові слова:* В. Вулф, модернізм, жанр, анімалістична фантазія, біографія, літературна пародія, ліризм, лірична повість, психологізм.

Рассматривается вопрос трансформации жанров биографии и анімалістической фантазии в литературе модернизма. Предлагаются анализ и интерпретация произведений В. Вулф (*"Flush: A Biography"*, *"Lappin and Lapinova"*) в сопоставлении с общим семантическим контекстом её лирико-психологической прозы.

*Ключевые слова:* В. Вулф, модернизм, жанр, анімалістическая фантазія, біографія, літературная пародія, ліризм, лірическая повесть, психологізм.

The paper tackles the issue of transformation in the patterns of biographical and animalistic fantasy genres in modernist literature. It brings forward the analysis and interpretation of a novelette and a short story by V. Woolf (*"Flush: A Biography"* and *"Lappin and Lapinova"*) as regarding to the comprehensive semantic context of the writer's lyrical-psychological prose.

*Key words:* V. Woolf, modernism, genre, animalistic fantasy, biography, literary parody, lyricism, lyrical novelette, psychologism.

Анімалістика в англоязычній літературі, от народних сказок, середньовікових фавлю і анонімних романов до класики «детской взрослой» літератури ХІХ в. (Ч. Кінгслі, Енн Сьюелл, Сетон-Томпсон, Джек Лондон, Кіплінг), – устоявшася традиція, котра підхватывається і розвивається в ХХ в., в том числі і в літературі модернізму («Леді, котра стала лисой» Д. Гарнетта, цикл книг о Нарнії К. С. Льюїса). При всій різності цих авторів єсть загальне: бажання і спосібність увидіти людське в животному і (ілі) тоньше: описати людину, в котром «живе» звір (і далеко не завжди це делалось так, як вїдєли і писали это натуралісти, – Золя в єго «Человеке-звере», где людське і звіринє дано в протівопоставленні і борьбі); звір, котрий проявляється в характері і психології поведіння ілі вообщє полностью мєняє зовнішній облік людини. Таке сопоставленнє і совмещеннє двох мїров – не только свободная фантазія художника, но і часто попытка показати реальность, изображенную через её «остраненнє» (єсли употребити термін В. Шкловського).

На этом фоне анімалістическая фантазія В. Вулф «Флаш: Біографія» (*Flush: A Biography*, 1933), жїзнеописаннє кокер-спанїєля, принадлежавшего Елізабет Барретт-Браунінг, кажется заметно отличной. Начатая в 1932 г., она была задумана Вулф прежде всего как «шутка», пародія: «Я так устала после „Волн“, что лежала в саду, читая любовную переписку Браунингов, и образ их собаки меня веселил, так что я не могла удержаться, чтобы не создать ему Биографию» (*"I couldn't resist making him a Life"*) [14, р. 35]. Как позже писала сама Вулф, сколько-нибудь ясного представления о том, что из этого выйдет, у неё не было (*"it all*

*a matter of hints and shades*" [14, p. 36]), как не было и достаточного фактического материала для «серьёзной биографии»: только письма Элизабет Барретт, впоследствии Элизабет Браунинг, с эпизодическими упоминаниями о Флаше, и два ее стихотворения (*To Flush, My Dog u Flush, or Faun*), давшие Вулф едва ли не больше материала, чем сами письма.

Вышедший через год «Флаш» стал бестселлером [9, p. 71], принесшим Вулф самую большую читательскую популярность при жизни. При этом реакция критиков была более чем сдержанна: «...самая скучная из книг, которые написала миссис Вулф», и даже – «конец миссис Вулф как художника» (“the end of Mrs Woolf as a life force”) [8, p. 75]; единственная, но много значившая для Вулф похвала – опубликованная в «Таймз» рецензия на повесть, написанная Д. Гарнеттом. Он прочитывает «Флаша» прежде всего как изящную литературную шутку, пародию на популярный тогда жанр «психологической биографии», открытый Литтоном Стрейчи в его «Выдающихся викторианцах» (*Eminent Victorians*, 1918), и Флаш “becomes the first animal to become an Eminent Victorian” [4, p. 186]. Действительно, такова была задумка Вулф («Я хотела сыграть шутку с Литтоном – это задумывалось как пародия на него» [11, p. 162]), но стоит ли сводить смысл художественного целого к его «плану», возможно ли ограничить художественную семантику очерченной границей «главной темы» и «проблематики»?

Современные литературоведы прочитывают «Флаша» несколько шире: это социальная критика и политическая сатира, где нелогичность классового устройства и тем более классового подхода к человеку отображены в иерархии «собачьей аристократии» [8, p. 77], детально и тщательно описанной; и правила «Клуба спаниелей», оказывается, основаны на куда более однозначных критериях, чем законы «Клуба аристократов». Как представляется, это не только социально-политическая сатира, но и, отчасти, легкая пародия на устоявшуюся в литературной анималистике того времени практику «социального дарвинизма»; она оказывается снята Вулф мягкой иронией и юмором и попыткой показать, что ни в жизни собаки, ни в жизни человека нет никаких объективных жестких иерархий, а если они и существуют, то могут и должны быть подвластны движениям души (и не только человеческой; животные, а часто и вся природа, увиденная человеком, у Вулф «субъективируется», лиризируется, с разной степенью «очеловечивания»). Так, Флаш оказывается способным, путём постоянных и мучительных душевных усилий, отречься от своей природы (от охотничьего азарта, от криков «Спан!», от древних инстинктов, которые велют быть свободным и единым с Природой) ради любви к своей хозяйке, нездоровой и поэтому постоянно находящейся в полутёмной комнате, с зашторенными окнами, тусклым светом, лежащей на кровати и вечно закутанной в индийские шали. И Флаш начинает любить этот, с его точки зрения анти-природный, мир, выписанный Вулф с почти уайлдовским любованием неживой красотой. Критики видят здесь пародию на тщательно обставленный мир викторианского романа [6; 8; 9], но вспомним: эстетизация художественного пространства – это не только часть традиции английской литературы, но и постоянная практика самой Вулф в больших её вещах; подробное художественное описание предметов мебели и даже рисунка тканевых занавесей – “<...> *not a simple muslin blind; it was a painted fabric with a design of castles and gateways and groves of trees, and there were several peasants taking a walk*” [12, p. 34] – не только легко-ироническое описание прошлого, но и любовное восприятие настоящего.

Флаш, постигающий этот мир с трепетом, сравнимым разве что с чувствами исследователя, который “*has descended step by step into a mausoleum and there finds himself in a crypt*” [12, p. 34], любит этот искусственно-человеческий мир не только из-за его таинственности и инаковости (“*Nothing in the room was itself; every-*

*thing was something else*" [12, p. 35]) – изменяется природа его эстетического чувства: всё это красиво не само по себе, а лишь потому, что несёт отпечаток личности любимой им хозяйки. Отринув часть своей «природы», Флаш обретает иное, воспринятое им как счастье и новая свобода: быть частью жизни любимого им человека, ощущать себя с ним единым целым.

Вулф постоянно подчёркивает внешнее сходство хозяйки и её собаки; схожесть Элизабет Браунинг и Флаша она отмечает и в письмах и усиливает в читательском восприятии, поместив в издании повести не только знаменитый портрет поэтессы, но и четыре иллюстрации, выполненные по ее указаниям Ванессой Белл, где портретная схожесть спаниеля и хозяйки усилены до предела [9, p. 72]. Вот появление Флаша в спальне мисс Барретт и их знакомство: "Each was surprised. Heavy curls hung down on either side of Miss Barrett's face; large bright eyes shone out; a large mouth smiled. Heavy ears hung down on either side of Flush's eyes; his eyes, too, were large and bright: his mouth was wide. There was a likeness between them. As they gazed at each other each felt: Here am I" [12, p. 85]. И всё же схожесть и «единение», которое описывает в своей фантазии Вулф, это не только схожесть внешняя. Каждый из героев в решительную минуту оказывается способным превозмочь свою «внешнюю оболочку», будь то законы природы для Флаша или законы классовой иерархии для Элизабет Барретт, – и для этого каждый из них совершает самое трудное усилие – нравственное. Так, мисс Барретт, преодолев сопротивление всей семьи и «поддерживающих партий», решается одна отправиться к м-ру Тэйлору, шантажисту и мошеннику, чтобы выкупить похищенного Флаша. Поступок вдвойне отважный, не только потому, что поездка в Уайтчепел могла дорого обойтись молодой девушке, но и потому, что довольно крупный выкуп оплачивается из денег крайне необходимых, отложенных на свадьбу и «бегство» с будущим мужем, поэтом Робертом Браунингом, на свободу: из Лондона и Англии – в Италию.

Выбор, который совершает Элизабет, осложнен ещё и тем, что единственный союзник, возлюбленный Роберт Браунинг, оказывается на стороне её отца: он недоумевает, как можно попустительствовать преступникам; ведь, заплатив выкуп, Элизабет тем самым «разрешает» совершение таких поступков, поддерживая их. «Пародия на биографию», «социально-политическая сатира» и «литературная шутка» здесь как бы забыты, и перед читателем возникает серьёзная моральная дилемма: спасение любимого существа (а для Элизабет Флаш долгое время, до появления Роберта Браунинга, – единственный друг, если считать другом создание, чувствующее и понимающее тебя лучше всех остальных, тех, которым требуются слова для объяснения) ценой «непротivления злу» – это поступок во благо? И может ли спасённая здесь и сейчас жизнь быть причиной многих чужих бед в будущем? Конечно, читатель может не замечать этих разбросанных по тексту «отступлений» и читать повесть как простую историю жизни собаки, но может и прислушаться к этому «голосу» (не принадлежащему ни «биографу Флаша», ни Элизабет Барретт-Браунинг), и тогда вся повесть обретёт иную окраску.

История похищения и спасения Флаша – это и попытка Вулф описать реальный Лондон конца XIX века: Лондон автомобилей, шума, пёстрой толпы, роскошных особняков и бедняцких трущоб. Вообще, настойчивое и тщательное, детально выверенное (Вулф специально изучала те места Лондона, которые она описывает [9, p. 73]), описание предметной реальности как попытка воссоздать реальность историческую и «жизненную» во «Флаше» настолько сильна, что может показаться: Вулф показывает жизнь личности так, будто это не она написала эссе «Мистер Беннетт и миссис Браун». Действительно, каждое движение, физическое ли, душевное ли, уточняется и «датируется»: описанием здания, улицы, на кото-

рой это происходило, подробным описанием одежды, обуви людей, которые при этом присутствовали, тем, что они ели, на каких экипажах ездили, какие собаки их окружали и т. д. Некоторые критики усматривают здесь чуть ли не уход от принципов модернистского изображения действительности [7; 9]; многие продолжают искать в этом признаки пародии на биографический жанр: ведь у писателей-викторианцев воссоздание жизни человека обязательно включало воссоздание предметного мира, в который этот человек был включен [4; 7; 8]. При этом, как представляется, от взгляда ряда исследователей исчезает важное: весь этот предметный ряд, будь это мир английской деревни, урбанистический Лондон или «свободные» города и природа Италии, куда сбегают из «лондонской тюрьмы» (хотя и очень изысканной и комфортной: “*acushionedandfire-litcave*”, как мягко иронизирует Вулф [12, р. 37]) чета Браунингов и Флаш, описывает не рассказчик и не Элизабет Барретт – их открывает для себя Флаш; открывает для себя не интеллектуально, а чувственно: мир познаётся им через запахи.

И этот способ познания оказывается много надежнее, чем попытка объяснить реальность словесно. Лондон, Вимпол-стрит, дом Барреттов, Италия открыты Флашем, воссозданы Вулф через «каталоги», градации запахов (“*Mixing with the smell of food were further smells – smells of cedarwood and sandalwood and mahogany; scents of male bodies and female bodies; of men servants and maid servants; of coats and trousers; of crinolines and mantles; of curtains of tapestry, of curtains of plush; of coal dust and fog; of wine and cigars. Each room as he passed it – dining-room, drawing-room, library, bedroom – wafted out its own contribution to the general stew*” [12, р. 34]); открытие Италии для Флаша – “*nose to the ground, drinking the essence*” [12, р. 85]. Материальный мир, воспринятый субъективированно, через запах, оказывается реальнее, чем мир, восстанавливаемый исторически. Это открытие Вулф – запах как способ «чистого» познания мира (открытие даже для традиции художественной анималистики) – возможно, предвосхищает открытия «нового историзма». Этим свойством – чувствовать настоящую реальность, а не только её видимость, которая доступна остальным, будет одарен герой более позднего эксперимента с жанром биографии, Жан Батист Гренуй, трагическую историю которого описывает Зюскинд в романе «Запах» (который, к сожалению, продолжает восприниматься в переводческой интерпретации «Парфюмер», интерпретации, чудовищно искажающей авторскую идею).

Конечно, открытие и познание мира через чувства, ощущения, а не только вербально – открытие модернизма (от Пруста, Джойса, Вулф до Фолкнера, Хемингуэя и Беккетта); многие образы не просто строятся на чувственной познаваемости мира, они часто синэстетичны, и «вся сфера сознания <...> здесь не будет сведена только к слову» [1, с. 146]. В анималистической фантазии Вулф мир открывается всеми доступными живому существу чувствами: Флаш не просто “*posetheworld*” и различает звуки, не доступные человеку; мрамор итальянской архитектуры так же ощущается им отличным от привычного лондонского камня и кирпича, как неясный свет лондонского лета от ослепительного и «жестокоего» средиземноморского солнца; сухая и твёрдая итальянская почва – абсолютная противоположность «зелёной Англии» его детства, где влажная болотистая земля пружинила под ногами и, казалось, сама подбрасывала его, ускоряя бег [12, р. 93]. Синэстетика, к которой прибегает Вулф, не ограничивается отдельными чувствами, а предлагает их сочетание: запах – тактильность – движение (“*He nosed his way from smell to smell; the rough, the smooth; the dark; the golden*”). Запах не просто раскрывает мир, а оживляет его, придавая цвет и форму. Италия открывается Флашу так, как, возможно, она не знакома даже археологам и художникам: “*upon the infinitely sensitive pads of his feet he took the clear stamp of proud Latin inscriptions*” [12, р. 85]; не читается ли здесь, в этой ясности, отчётливости (“*clearness*”) надпи-

сей не только визуальное впечатление от строгой геометричности латинских литер, по сравнению, например, с греческой, да и средневековой английской, скорописью, но и удовольствие от смысловой ясности и грамматической отчётливости этих латинских надписей, доступной и Браунингам и самой Вулф?

Действительно, Флаш изучил Италию так, как не знали её «ни Раскин, ни Джордж Элиот» [12, р. 85]. Вулф наделяет Флаша не только способностью открывать мир через запахи; он видит мир во всей яркости и насыщенности цветов, доступной только художнику и эстету: Англия его детства с яркими «зелёными лугами» и «голубыми озёрами»; тончайшие пастельные оттенки убранства комнаты мисс Барретт; хризантемы и розы, собранные Элизабет в букет, где каждый цвет оттеняет другой, – такое восприятие богатства мира через цвет, постоянно подчёркиваемое Вулф, тем более неожиданно и замечательно, что собака (биологический факт, известный с конца XIX в.) не различает оттенков и, скорее всего, видит мир только в двух цветах одновременно. Эти художественные детали – не просто уточнение ландшафта, и уж тем более не дань «анималистическому жанру»: открытие Италии, её духа через осязание древнего мрамора или через ощущение дискомфорта, но одновременно и счастья от средиземноморского солнца, яркого, жестокого, но «демократичного» в своём свойстве освещать весь мир без пропусков и исключений (не лондонский свет, выхватывающий благополучные особняки Вимпол-стрит и укрывающий в тени ужасы Уайтчепел) – все это вряд ли можно объяснить животными качествами. И при этом оказывается, что способность так воспринимать многомерность предметного мира не всегда равна эстетическому чувству: природа без человека, не наполненная живым общением и головами, пуста и безжизненна; Флаша, как и маленького ребёнка Браунингов, интересуют люди (“*it was human scene that stirred him*” [12, р. 87]) и окружающий мир лишь как часть их душевного пространства. Перед нами не просто очеловечивание животных (естественный и древнейший способ попытки их изображения, а значит, и понимания). Историки литературы отмечают, что это необходимое условие существования художественной анималистики как жанра в случае с литературной анималистической фантазией необходимо соединяется с одухотворением животного – «единственной возможностью показать изнутри мир героя» [2, с. 120]. Даруя Флашу жизнь (желание Вулф во время чтения переписки Браунингов), она не просто одушевляет его, а наделяет его всей полнотой художественной характерологии, рисуя не жизнь одушевленного животного и не жизнь поэтессы Элизабет Барретт-Браунинг, увиденную глазами её пса, – не только это – но историю личности во всей её сложности. Биограф Вулф Квентин Белл заметил, что «„Флаш“ – это не столько книга, написанная любителем собак, сколько книга, написанная тем, кто хотел бы быть собакой» [5, р. 175].

Биография не как «психологизированная история» (так отзываются о жанре, созданном Литтоном Стрейчи [4; 7]), а как история личности, взятой в её изменчивости и непознаваемости, – общая семантика для трёх произведений Вулф, объединённых подзаголовком «биография». Кроме «Флаша», это роман-фантазия «Орлан до» (*Orlando: A Biography*, 1928) и биография её друга, художника и искусствоведа Роджера Фрайя (*Roger Fry: A Biography*, 1940). Серьёзность последних двух часто заслоняет собой «легкость» «Флаша», размещая его в ряду литературных пародий; при этом остаётся незамеченным то важное, что, как представляется, объединяет эти вещи со всем тем, что было написано Вулф. Во всех трёх биографиях, как и в других её вещах, есть желание и постоянная попытка показать «то, что стоит за фактом»; процитированные слова – это комментарий самой Вулф к «Флашу»: она объясняет необходимость подобных биографий. Это попытка воссоздать «недостающую» реальность, не замечаемую из-за «малозначительности» персонажа, как в случае с Флашем, или из-за отсутствия фактов,

как в случае с Лили Вилсон, служанкой Элизабет Браунинг, которой повезло меньше, ведь «мисс Барретт никогда не писала о ней стихов» [12, р. 96]. (Заметим, что брошенное вскользь замечание Вулф не пропало: в 1990 г. вышел роман Маргарет Фостер *Lady's Maid*, в котором речь идёт о Лили Вилсон и истории жизни Элизабет и Роберта Браунингов [7, р. 54]). Историки литературы могут возразить, что подобное уже было: исторические романы Вальтера Скотта – это тоже попытка воссоздания того, что стоит за фактом; и главными героями его романов становятся вовсе не короли, а рыцари, йомены и простой люд (достаточно вспомнить «Айвенго», где в центре – не король Ричард, а рыцарь Уилфред, саксонский тан Седрик, норманн Бриан де Буагильбер и еврейка Ревекка). И все же разница есть: Скотт был уверен, что именно такие личности и «народ» скорее, чем короли, создавали и двигали историю, и доказывал это в своих романах. Уверенность – то, чего Вулф избегает более всего; скорее наоборот: сомнение в том, что всё было именно так; но именно эта познавательная неуверенность толкает к попытке воссоздания того, что стоит за фактом. В дневниковой записи Вулф замечает, что биографии она пишет для того, чтобы *«использовать свою способность воссоздавать точность реальности, романы – просто для того, чтобы выразить всеобщее, поэтическое (representation reality accuracy <...> to express the general, the poetic)»* [11, р. 273].

Думается, что в случае с «Флашем», как и в случае с «Орландо», способность к выражению всеобщего как поэтического есть необходимая составляющая «воссоздаваемой точности реальности». При этом «поэтическое» и фантазийное не означает неточности реального, ведь реальность понимается модернистами не как объективно существующая данность, но как многоликое субъективированное восприятие мира, как “moments of being”, когда по-настоящему реальны лишь «здесь» и «сейчас». Точность факта – теперь не единственное, что есть в руках биографа; есть другая точность и другая реальность – личность как жизнь «внутреннего человека», аргіогі непознаваема и необъяснима, но самим фактом своего существования указывающая на полноту и «внутреннее измерение» истории.

Фантазия и «поэтическое» часто несут в себе большую правду, чем фактологическая канва; и тем более эта фантазия правдива, если читатель понимает, что автор не претендует на знание факта, а лишь пытается разгадать, что стоит за ним. Эта мысль Вулф будет подхвачена и блестяще интерпретирована М. Каннингемом в «Часах», романе, говорящем также и о том, что стоит за фактами ее биографии. Где заканчивается факт? Где начинается фантазия? И что из этого соотносится с правдой? Это те «серьёзные» вопросы, которыми задаётся Флаш в повести Вулф; мотив «отражения реальности» звучит несколько раз: вначале с мягкой иронией (Флаш, как булгаковский Шарик, рассматривает себя в зеркале, «утверждаясь» в мысли, что он настоящий аристократ [12, р. 37]) и позже – с почти кэрролловскими размышлениями о том, что реально, а что нет. Кто он: тот, кто есть на самом деле? или тот, который отражается в зеркале? и того ли, кто сейчас отражается в зеркале и видим ему, видят все окружающие? И, испугавшись собственных мыслей, словно они грозят потерей «я», Флаш бросается к ногам Элизабет, целует их, убеждаясь: вот единственная живая реальность (“<...> unable to solve the problem of reality, pressed closer to Miss Barrett and kissed her ‘expressively’. That was real at any rate” [12, р. 41]).

Существование любимого человека как «реальность здесь и сейчас» – единственная опора в необъяснимом и ужасающем мире, где беды подстерегают на каждом углу. Отсюда «взросление Флаша» – постижение истины любви: растворение себя в любимом человеке, а не частная собственность на него (здесь невольно вспоминается Мердок, для которой это прогивопоставление, любовь как соб-

ственність и любовь как свобода другого, – постоянный мотив романов). И другое: ощущение любимого человека как единственного союзника против ужасов окружающего мира; не в борьбе против окружающего мира, а в существовании не-с-ним, отдельно от него, когда, кажется, нет сил более выносить соприкосновения с “these terrible monsters” [12, p. 49], населяющими его. Этот мотив – существование человека в мире «доминаторов» (и как с этим жить дальше?) – часть той общей семантики, которая присуща литературе модернизма: не только у Вулф в других её романах (Септимус Смит в «Миссис Делловэй»), но и у Беккетта, и Дж. К. Повиса (и позже А. Мердок). Но если у Беккетта выход из этого – смерть, то у Вулф возможно иное: бегство в фантазию, в ту реальность, которая, говоря её словами, есть «всеобщее, поэтическое».

Фантазирование как способ переживания данности – вот, возможно, то, что пытается показать в своих анималистических фантазиях Вулф, и не только во «Флаше». Привычка к анимализации, к использованию животных метафор и сравнений по отношению к знакомым и близким, анималистическая метафоризация отношений в семье, отношений с Леонардом, Ванессой и Витой Саквилл-Вест – личная черта самой Вирджинии Вулф, которую отмечают биографы [5, p. 75–176; 6, p. 170; 10, p. 111–118]. Она не только ассоциировала других с животными (Фрейд – с обезьяньими глазами, Марджери, сестра Роджера Фрайя, – як, Оден – маленький короткошерстный терьер, Хаксли – гигантский кузнечик [7]), но и «во всех своих личных отношениях она рисовала себя в образе животного; с Ванессой она была козочкой или... обезьянкой, с Витой она была Потто, кокер-спаниелем» [5, p. 176] (некоторые литературоведы даже предполагают, что «Флаш» – это история отношений самой Вирджинии Вулф с Витой Саквилл-Вест, подарившей писательнице щенка, кокер-спаниеля Пинкера, фотографию которого Вулф поместила на обложке первого издания «Флаша») [9, p. 74]; в их с Леонардом фантазии она была мадрилом (обезьянкой), а он – мангустом [5, p. 176].

В письме, адресованном Гарнетту, в ответ на его добрый отзыв о «Флаше» Вулф подписалась: «*Ваша нежно любящая Вирджиния, старый английский спринджер-спаниель*» [14, p. 271]. И здесь дело не просто в детской игре, в которую продолжают играть взрослые, как можно было бы объяснить. Повторим: фантазия как способ переживания данности – для Вулф это не только художественное фантазирование, но и её “private fantasy” (если употребить выражение Мердок, сказанное по другому поводу). Как представляется, эта существенная черта – часть литературного анималистического фантазирования у Вулф; и это не только «Флаш», но и рассказ “Lappin and Lapinova” (впервые опубликован в 1938 г.): там, напомним, фантазия – не просто увлекательная игра, выдуманная молодой женой во время медового месяца (он и она – животные, хозяева волшебной лесной страны: король Лаппен и королева Лапинова; Лаппен возникает «анималистически»: привычка мужа морщить нос умиляет жену и рисует его в её воображении похожим на кролика; Лапинова – придуманное Вулф слово, от того же “lapin”, но, кажется, на итальянский лад; латинский корень “ovus” указывает на возможное значение: «новая королева lapin»; к сожалению, русский перевод Л. Беспаловой «Лапин и Лапина» снимает все эти намёки напрочь). Эта фантазия – то, что помогает Розалинде выжить, сохранить себя; нереальный, выдуманный мир «приватной мечты», где привычные облики изменены, оказывается болем надёжным вместилищем человеческой личности, чем окружающая «теле-сная» реальность.

Так написана Вулф сцена торжественного обеда, устроенного семейством Эрнеста по случаю золотой свадьбы его родителей, где показное юбилейное золото, как в античном мифе, заполняет собою весь мир (золоченые пригласительные открытки и золотые блюда и бокалы, наполненные золотыми яствами и напитка-

ми) [13] – и Розалинда, в белоснежном платье, с ясными глазами, словно хрупкая, но неразрушимая льдинка (сосулька – “*icicle*”) в море расплавленного золота. Ещё миг – и теснота ненужных и пугающих в своей золотой интенсивности предметов, равно как и плотность пустых слов, окружающих Розалинду, погубит её: «Она чувствовала, что её льдинка превращалась в воду. Она таяла; рассеивалась; растворялась в ничто *dissolved into nothingness*» [13]. Но дальше: выхваченное взглядом лицо Эрнеста; «*мистическое превращение*» и «*катастрофа*» дома Торбурнов, ведь все присутствующие, миг назад пугавшие Розалинду своей смертельной важностью и серьёзностью, – всего лишь лесные жители, подданные их королевства («Ведь ты в безопасности», – сказал король Лаппен, пожимая её лапку. – «Конечно», – ответила она); спасение: “*And they drove back through the Park, King and Queen of the marsh, of the mist, and of the gorse-scented moor*” [13]. Финал рассказа трагичен: Розалинда не видит ни сказочного леса, ни королевы Лапиновой (“*She’s gone, Ernest. I’ve lost her!*”) – Эрнест устал от её фантазий, они непонятны и не нужны ему: “*Caught in a trap,*” he said, “*killed,*” and sat down and read the newspaper. So that was the end of that marriage” [13]. Одномерный мир исключительно человеческой внешней реальности оказывается неспособным вместить и сохранить ни привязанности, ни любви, ни надежды на них.

Фантазия для Вулф – не способ бегства от жизни, а попытка увидеть и выразить её истинную сущность; показать самое личное, сняв привычный облик. Стоит услышать Квентина Белла: «*Флаш по сути был одним из путей, который Вирджиния использовала, или по крайней мере испытывала, чтобы убежать от своей собственной человеческой телесной сущности*» [5, р. 176]. Фантазийная реальность, созданная Вулф, подарившей Флашу жизнь (сделавшей ему биографию), несёт отпечаток её самой, той, которая, сочиняя книгу, повторит слова Белла, «хотела бы быть собакой» [5, р. 175]; иначе откуда Флаш-философ, Флаш – эстетствующий модернист? Чей голос звучит, восхищаясь Флашем-художником, который не ограничен человеческой телесностью и способен вдыхать мир во всей его полноте – “*drinking the essence*”? Чей голос говорит об идеальном художнике, ни одно из миллиарда чувств которого никогда не было обезображено словесным его выражением (“*not <...> submitted itself to the deformity of words*” [12, р. 86]), и сразу же отказывает ему в возможности пребывать в таком раю, ведь он «заражен» [12, р. 86] голосами и человеческой речью?

Перед нами модернистский опыт и обновление жанра литературной анималистики: привычная «аллегория» (понимаемая в самом широком смысле), сопоставляющая два мира – человеческий и животный – и объясняющая один через другой, попытка очеловечить образ животного, наделив его характером, – всё это не снято. Но есть и другое: попытка выразить внутреннее «я», попытка показать возможную жизнь человека, свободного от условностей его природы. Факты реальности – существование Флаша, отражение этого в стихах Элизабет Барретт-Браунинг – снова воплощены в повести Вулф так, что несут на себе отпечаток того лиризма, который отличает большую поэзию; лиризм, понимаемый не как традиционно «автобиографичный», а увиденный как «личностность, изображение чувства и отношения к чувству» [3, с. 55]. Так приметы лирико-психологического повествования, которые складываются в анималистической фантазии Вулф, выросшей из «пародии на биографию», позволяют увидеть в ней то, что является предметом лучших её романов, то, что сама она обозначает как «всеобщее» и «поэтическое».

### Библиографические ссылки

1. Скуратовская Л. И. Детская классика в литературном процессе Англии XIX–XX веков / Л. И. Скуратовская. – Д. : Изд-во ДГУ, 1992. – 176 с.



2. Скуратовская Л. И. «Книги Джунглей» Киплинга как жанровый эксперимент / Л. И. Скуратовская // Литературные традиции в зарубежной литературе XIX–XX веков : межвуз. сб. науч. тр. – Пермь : Перм. ун-т, 1983. – С. 113–121.
3. Скуратовская Л. И. Троя в стихах Осипа Мандельштама: проблема лиризма / Л. И. Скуратовская // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство / ред. кол.: Л. Г. Фрізман (відп. ред.), О. А. Андрущенко та ін. – Х. : ППВ «Нове слово», 2009. – Вип. 4 (60), ч. II. – С. 44–56.
4. *Backscheider Paula R.* Reflections on Biography / Paula R. Backscheider. – NY : Oxford Univ. Press, 2002. – 289 p.
5. *Bell Q.* Virginia Woolf: A Biography / Q. Bell. – Harcourt : A Harvest Book, 1974. – 314 p.
6. *Briggs J.* Virginia Woolf: An Inner Life / J. Briggs. – Harcourt : A Harvest Book, 2006. – 528 p.
7. *Caughie Pamela L.* Flush and the Literary Canon: Oh where oh where that little dog gone / Pamela L. Caughie // Tulsa Studies in Women's Literature. – 1991. – N 10. – P. 47–66.
8. *Goldman J.* The Cambridge Introduction to Virginia Woolf / J. Goldman. – NY : Cambridge Univ. Press, 2006. – 170 p.
9. *Humm M.* The 1930s and Flush / M. Humm // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / ed. by Susan Sellers. – NY : Cambridge Univ. Press, 2010. – P. 70–88.
10. *Lee H.* Virginia Woolf / H. Lee. – L. : Vintage, 1997. – 892 p.
11. *Woolf V.* A Writer's Diary / V. Woolf. – L. ; NY : Mariner Books, 2002. – 372 p.
12. *Woolf V.* Flush: A Biography / Virginia Woolf. – NY and Scarborough : New American library, 1982. – 126 p.
13. *Woolf V.* Lapin and Lapinova [Electronic resource] / Virginia Woolf // A Haunted House and other short stories. – L. ; N.Y. : Mariner Books, 2002. – 168 p. – Access mode: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91h/chapter9.html>.
14. *Woolf V.* The Letters / V. Woolf ; ed. by N. Nicolson and J. Trautmann. – L. : Hogarth Press, 1975–1984. – Vol. V. – 274 p.

Надійшли до редколегії 15.04.2012 р.

УДК 821.161.1-31.09

В. С. Холодков

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЗМА В РОМАНЕ Ф. ИСКАНДЕРА «САНДРО ИЗ ЧЕГЕМА»

Розглянуто концепцію історизму в романі Ф. Іскандера «Сандро з Чегема» та її відмінність від концепцій історизму О. Пушкіна та Л. Толстого.

*Ключові слова:* історизм, Іскандер, історія, міфи.

Рассмотрены концепция историзма в романе Ф. Искандера «Сандро из Чегема» и её отличие от концепций историзма А. Пушкина и Л. Толстого.

*Ключевые слова:* историзм, Искандер, история, мифы.

The historicism conception in F. Iskander's novel "Sandro from Chegem" and its difference from conceptions of a historicism of A. Pushkin and L. Tolstoy is examined.

*Key words:* historicism, Iskander, history, myths.

Историзм как принцип познания вещей и явлений в их становлении и развитии в той или иной степени свойственен любому значительному литературному произведению вне зависимости от его жанра и стиля. Осмысливая посредством художественных образов окружающую действительность, литература находит