

Э. Ю. Вечканова

Таврический национальный университет имени В. Вернадского

**«ИСКУССТВО РАССКАЗА» С. МОЭМА:
«НЕСКАЗАННЫЕ ПОДРАЗУМЕВАНИЯ»**

Розглянуто есеїстичні роздуми С. Моєма про мистецтво оповідання з узагальненням творчого досвіду відомих майстрів жанру: Г. Джеймса, Мопассана, Е. По, Р. Кіплінга, А. Чехова, К. Менсфілд зі спробами співвіднесеності з власними пошуками. Виокремлено в якості проблематики есе зосередженість на специфіці реалізму, зіткненні понять «правда життя» і «ефект реальності», в основі якого формалістичний підхід, до якого був схильний Моєм. Акцентовано взаємодію читача і письменника у формуванні реалістичної поетики. Особистості письменників А. Чехова і К. Менсфілд подано в аспекті «персональної історії».

Ключові слова: письменник-реаліст, реалістична уява, правда життя, ефект реальності, формалістичний підхід, правдоподібність, читач, «персональна історія», оповідь, традиція.

Рассмотрены эссеистические размышления С. Моэма об искусстве рассказа с обобщением творческого опыта известных мастеров жанра: Г. Джеймса, Мопассана, Э. По, Р. Кипплинга, А. Чехова, К. Мэнсфилд с попытками соотносённости со своими поисками. Выделена в качестве проблематики эссе сосредоточенность на осмыслении специфики реализма, столкновении понятий «правда жизни» и «эффект реальности», в основе которого формалистический подход, который предпочитал Моэм. Акцентируется взаимодействие читателя и писателя в формировании реалистической поэтики. Личности писателей А. Чехова и К. Мэнсфилд представлены в аспекте «персональной истории».

Ключевые слова: писатель-реалист, реалистическое воображение, правда жизни, эффект реальности, формалистический подход, правдоподобие, читатель, «персональная история», рассказывание, традиция.

S. Maugham's essayistic thoughts of storytelling art with generalization of the artistic experience of the famous genre masters like H. James, Maupassant, E. Poe, R. Kipling, A. Chekhov, K. Mansfield, and attempts to relate it to his own search are under review. The interpretation of the specifics of realism, collision of terms "true life" and "reality effect" with formalistic approach in their basis being preferred by Maugham come into focus as problematic of an essay.

Interrelation between a reader and writer in the formation of realistic poetics, the role of story publication in a weekly newspaper as one of the most significant stages in mass literature formation, writing as a special institution, reader interest in a story are emphasized

Personalities of writers A. Chekhov and K. Mansfield are represented in the aspect of «personal history» with specification / storytelling of social aspects of a writer's biography, commercial accents, special type of life temporality, continuity, interrelation of traditions.

Keywords: realist writer, realistic imagination, true life, reality effect, formalistic approach, plausibility, reader, «personal history», storytelling, tradition.

«Искусство рассказа» (1934) С. Моэм завершил следующей фразой: «...литературному произведению придает особый интерес именно личность автора. И не важно, пусть он напыщен, как Генри Джеймс, или чуточку вульгарен, как Мопассан, или назойлив и невоспитан, как Киплинг, – раз автор сумел выразить себя, свою особость и неповторимость, значит работа его живет» [4, с. 508]. Тем самым знаменитый автор не только романов и драм, но и рассказов в малоизвестном для отечественного читателя эссе уходит от академической точности и глубины размышлений о малой прозе. Имея в этом жанре собственный колоссальный опыт, на котором еще при жизни писателя выстраивались авторитетные концепции, С. Моэм тем не менее предпочитал избегать научной субъективности суждений. Более притягательной для него была личность художника с проекцией на себя со всеми недоговоренностями, хитросплетениями, полутонами. В известных автобиографических заметках «Подводя итоги», в размышлениях о литературе, искусстве, жизни и судьбе писателя С. Моэм подчеркнул: «Нет того, что бы ему не годилось, – от лица, мельком увиденного на улице, до войны, сотрясающей весь цивилизованный мир, от аромата розы до смерти друга. Все недоброе, что с ним может случиться, он властен изжить, переплавив в строфу, в песню или повесть. Из всех людей только художнику дана свобода» [6, с. 374]. Именно этим обусловлено и собственное признание: «Я мечтал о свободе прозаика и с удовольствием думал о читателе, который согласен в одиночестве выслушивать все, что я хочу ему сказать, и с которым может быть достигнута близость» [6, с. 354]. Само собой, к этому примыкает и свобода эссеистической мысли, не ограничивающей канонами раскованность и энергию. Свое эссе С. Моэм начал не с теоретизирования или размышлений о судьбах рассказа как жанра, а с непринужденного объяснения своего давнего отказа написать такую статью для энциклопедии, поскольку «как писатель, сам работающий в этом жанре, я опасался оказаться недостаточно беспристрастным. Ведь пишущий, естественно, считает, что пишет именно так, как надо, а то бы он стал писать иначе. Способов сочинять рассказы существует несколько, каждый автор выбирает себе такой, который соответствует его личным склонностям. Поэтому статью о рассказе лучше всего писать тому, кто сам никогда не пробовал себя в новеллистике. Ему ничто не мешает выступить в роли непредубежденного судьи» [4, с. 508]. В этой ситуации С. Моэм как бы бросает вызов самому себе, поскольку осмысливает творчество Генри Джеймса, будучи именитым автором многих сборников рассказов («Ориентиры», 1899; «Казуарина», 1926; «Эшенден, или Британский агент», 1928; «Джентльмены в гостиной», 1930; «Шесть рассказов, написанных от первого лица», 1931; «Космополиты: Очень короткие рассказы», 1936; «Рассказчики историй. 100 новелл», 1939; «Игрушки судьбы», 1947; «Полное собрание рассказов», 1952). Но начало творческой деятельности связывал с созданием романа «Лиза из Ламбе-

та», а расставание с медициной оставило весьма важный след в судьбе: «Эти годы научили меня почти всему, что я знаю о человеке – ведь в больнице человеческая природа видна в самом неприкрытом виде. Люди, терзаемые болью и страхом смерти, ничего не скрывают от своего врача, а если и пытаются что-то скрыть, то безуспешно» [5, с. 664]. Эта фраза имеет непосредственное отношение к тому, как истолковывалось мастерство Джеймса-реалиста Моэмом – писателем модернистской эпохи, что свидетельствует о стремлении представить искусство рассказа как развивающуюся картину, в которой реализм занимал ведущее место. Моэм оценил Джеймса: «Он писал много, и культурная публика, чьим мнением нельзя пренебрегать, очень высоко его ценит. Тот, кто лично знал Генри Джеймса, не может читать его рассказы равнодушно. В каждой написанной им строке звучит его живая интонация, и безропотно принимаешь извилистый стиль большинства его вещей, многословие и странные ужимки, потому что все это неотделимо от его обаятельной и самодовольной незабываемой личности» [4, с. 472]. И тем не менее: «...при всем том меня его рассказы совершенно не устраивают. Я им не верю» [4, с. 472]. Это неверие основано на том, что, по мнению Моэма, «Генри Джеймс не имел понятия, как ведут себя обыкновенные люди. У его персонажей нет пищеварительных и половых органов»; «...скажи кто-нибудь Генри Джеймсу, что в его рассказах изображается не то, что происходит в реальной жизни, он бы, наверное, ответил: “Это не жизнь, а рассказ”» [4, с. 473], (перефразируя известное высказывание Анри Матисса о своей картине). Но в нем очевидна позиция С. Моэма, о которой целесообразно сказать почти афористичными словами Т. Венедиктовой: «Искусство реализма утверждает себя в акте великолепного самоотрицания» [2, с. 193]. Вместе с тем это сведено к попытке разрыва «пакта о взаимопонимании» между писателем и читателем, где Моэм занимает изначально позицию читателя. Он нивелирует «натурализацию» Джеймса, в результате чего происходит «непризнание вымышленности вымысла». С. Моэм полемизирует с «Уроками мастера» Г. Джеймса, написанными, по его мнению, «очень сложно», поэтому несколько уничижительно замечает: «Вовсе не уверен, что все понял» [4, с. 473]. Скрытая ирония Моэма направлена на ограниченность реалистического воображения: «Сталкиваясь с “непреодолимой бессмысленностью и жестокостью жизни”, писатель, естественно, ищет примеры “отважного неприятия, протеста или бегства от действительности” и, не находя их вокруг себя, вынужден сам создавать их из внутреннего материала своего сознания» [4, с. 473]. Тем самым С. Моэм возвращается к ключевой для реализма проблеме – правды жизни и подобия жизни. По его мнению, «трудность тут... в том, что автору все же приходится наделять эти вымышленные существа кое-какими настоящими человеческими чертами, а они не вяжутся с теми, какие он приписал им по своему произволу и в результате получается нечто неубедительное» [4, с. 473]. Как читатель, С. Моэм подводит черту под своими размышлениями, но вступает в силу Моэм-писатель, который «убивает» в Джеймсе медиума правды жизни, но не доводами или размышлениями, а созданием рассказа-клише или, как он сам заявил, «сочинил, не сходя с места, типичный, на мой взгляд, джеймсовский рассказ» [4, с. 474]. Содержание его передается якобы по воспоминаниям Моэма, того, что некогда было предложено Десмонду Мак-Карти – известному литературному критику, «суждения» которого, «как правило, здравы, ибо его эрудиция сочеталась с глубоким знанием жизни» [4, с. 473]. Сюжетом маленького рассказа была история полковника Блимпа и его супруги. Во время отдыха на Ривьере они познакомились с семьей богатых американцев Фишер, которые проводили с ними время, «всегда сами за все платили» [4, с. 474]. Уезжая в Англию, Блимпы договорились о будущей встрече в Лондоне. Однажды из газет они узнали, что Фишеры уже в Лондоне, остановились в отеле. «Элементарная порядочность требует, чтобы

Блимы как-то отплатили Фишерам за их радушие и щедрость» [4, с. 474]. На протяжении нескольких недель длилось обсуждение того, в какой форме должна была выразиться эта благодарность. Привлечен был к консультациям и советам «бывший американец» Говард, «из тех..., которые, прожив в Англии двадцать лет, становятся больше англичанами, чем сами англичане» [4, с. 474]. Вместе с ним обсуждение вопроса затянулось: «Проходила неделя за неделей, а он и миссис Блимп все обсуждали разные pro et contra. Рассматривали вопрос со всех точек и под всеми углами зрения. Перебирали и анализировали все тонкости» [4, с. 475]. В конечном итоге именно полковник предложил приехать в гостиницу и оставить для Фишеров визитные карточки Блимпов. Но когда они приехали в отель «Браунс», то узнали, что «Фишеры не далее как сегодня утром съехали и отправились в Ливерпуль, чтобы сесть на пароход и вернуться в Нью-Йорк» [4, с. 475]. И хотя Десмонд «выслушал мою пародию с довольно кислым видом» [4, с. 475], тем не менее она «сделана» мастерски.. Усвоив джеймсовские приемы, Моэм нивелировал правду жизни, создавая «эффект реальности», базирующийся на формалистическом подходе. Важен здесь еще один аспект, семиотический, адресованный, как отметила Т. Венедиктова, «партнеру по семиотическому процессу» [2, с. 189]. В данном случае это был критик Десмонд, который внес завершающие штрихи, чтобы состоялся «эффект реальности»: «...У Генри Джеймса этот рассказ имел бы классическое величие собора святого Павла, гулкую мрачность вокзала Сент-Пэнкрас и ... роскошь и запустение Вубернского аббатства» [4, с. 475]. Пожалуй, это наиболее общие и выразительные места в джеймсовской традиции, которые оставили историко-культурный след. Игра Моэма с текстом-клише «под Джеймса» состоялась.

Лишь продемонстрировав взлет и в определенной степени «закатность» джеймсовского рассказа, Моэм обращается к освещению наиболее значимых историко-литературных аспектов рассказа. Они представлены как воспоминания о ранее написанном, «лет двадцать, если не больше, тому назад...», предисловии к антологии рассказов XIX века, «спустя лет десять» повторенном в виде лекции, перечитанном с выводом, что «по некоторым вопросам мнение мое с тех пор изменилось, а кое-какие сделанные мною предсказания не оправдались» [4, с. 476]. Новые размышления представляют собой палимпсест о рассказе на основе собственных разысканий, с признанием, что в этом жанре «и сам в свое время довольно усердно подвизался» [4, с. 476]. Предметом осмысления Моэма является «рассказывание» как то, что «свойственно человеку от природы» [4, с. 476]. Его происхождение виделось Моэму в древности, «когда охотник, сидя в пещере у костра, развлекал своих ... товарищей фантастическими историями» [4, с. 476]. На Востоке «традиционные рассказчики» сохранились. «Но только в XIX веке рассказ приобрел широкое распространение и сделался характерной чертой литературного процесса» [4, с. 476]. Окинув как бы беглым взглядом историю рассказа, отметив в ней сказки «Тысячи и одной ночи», «Декамерон» Боккаччо и «Назидательные новеллы» Сервантеса как «несокрушимые памятники», Моэм подчеркнул, что «с развитием романа, мода эта пошла на убыль» [4, с. 476]. При этом высказал весьма спорную мысль, что на протяжении длительного времени рассказы писались в том случае, если «возникал замысел, который не поддавался воплощению в пространной романной форме», но «случалось, писали рассказ, но потом как-то не могли взять в толк, что с ним делать, и, чтобы не пропадал даром материал, вставляли, иной раз довольно неловко, в корпус своих романов» [4, с. 476–477].

Начало XIX века отмечено появлением новой формы публикации, которая «приобрела огромную популярность» [4, с. 477]. Так Моэм писал о ежегодниках. Возникшие в Германии, «сборники прозы и поэзии... снабжали читателей

солидной духовной пищей» [4, с. 477]. Английские издатели стремились «последовать примеру немцев», но «надежды возлагались главным образом на короткий рассказ» [4, с. 477], одним из наиболее выдающихся мастеров которого был и С. Моэм. Упоминание о коротком английском рассказе словно подталкивает к раскрытию его жанровой специфики на основе и собственного опыта. Бросив упрек критикам, которые «пренебрегли своими прямыми обязанностями», Моэм истолковывает процесс творчества, созидания, акцентируя сдвиг эстетического опыта от *как это сделано (в случае с Джеймсом)* до *что происходит, когда вещь создается*. К тому же, развивается вопрос о взаимодействии писателя и читателя. Тем самым подтверждается его приверженность формалистической концепции, приумноженной массовыми запросами, в том числе и «экономической идеологии» (по Т. Венедиктовой): «Писатель движим внутренней потребностью творить, но помимо этого он еще хочет, чтобы плоды его творчества дошли до читателя, и кроме того, у него есть желание (безвредное и не имеющее отношения к читателю) заработать на кусок хлеба с маслом... Рискую оскорбить чувства читателя, исповедующего недоступность писательского вдохновения практическим расчетам, должен сказать, что писатели, естественно, предпочитают писать то, на что имеется спрос. И это не удивительно, ведь они не только пишут, но и читают и подвержены настроениям читающей публики, разделяют ее вкусы» [4, с. 477]. Очевидно то, что в этой части эссе Моэм затронул вопросы «формирования литературы как социального института, того, что не освоено литературоведами и сегодня», как справедливо отметила Т. Венедиктова [1, с. 7]. Проблема рассказа изначально вписана Моэмом в «литературную историю как историю отношений» [1, с. 7], сопряженности актов литературного творчества и чтения, а «средство передвижения, на котором автор подъезжает к публике, зависит от внешних условий, и, как правило, он принимает эти условности без насилиями над своими творческими устремлениями» [4, с. 478].

Далее Моэм развернул картину становления рассказа в начале XIX века, преимущественно в Америке, «благодаря журналам и альманахам». Эти рассказы, как оказалось, «способны на большее, чем просто оживлять читательский интерес, притупившийся за чтением длинного романа» [4, с. 478]. По сути, Моэм подчеркнул факт развития рассказа как явления массовой литературы и роль прессы в этом вопросе. Весьма важным представляется вывод писателя как критика: «... ни в одной европейской стране этот вид литературного произведения не получил такого развития, как в Соединенных Штатах, и нигде его техника, особенности и возможности так тщательно не изучались» [4, с. 478]. Моэм подчеркнуто уходит от того, чтобы назвать имена исследователей, комплекс поднятых ими проблем. Более всего он заинтересован возрастающим статусом автора: «... что писатель преподносит публике? Себя самого... Человек, разумеется, должен учиться видеть две стороны вопроса; но писатель лицом к лицу со своим искусством (а взгляд на жизнь входит составной частью в его искусство), только умом способен подняться до такого беспристрастия, а в глубине души обязательно чувствует, что вся правота – на его стороне и никаких двух мнений тут быть не может... Каждый сообщает что-то свое, а читатель волен выбирать из этих сообщений то, что ему по душе» [4, с. 479]. Тут же Моэм уточнил, что «все вышесказанное понадобилось мне для ясности» и что больше всего ему нравятся рассказы, «похожие на те, что пишу я» [4, с. 479]. Подчеркнув, что в такой манере писал Мопассан, Моэм принимает решение «продемонстрировать ее своеобразие», разбирая один из наиболее известных рассказов классика «Ожерелье». В нем ему видится массовая специфика, то, что «его можно пересказать где-нибудь в гостях или в курительной комнате на пароходе при неослабевающем внимании слушателей» [4, с. 480]. Моэм создает иллюзию своего пребывания в такой среде, для которой он ведет пересказ

«Ожерелья», кратко, в своей излюбленной манере маленьких рассказов «через минимально необходимое количество деталей». Минимализируя мопассановский текст, Моэм сосредоточен на изложении истории о потере ожерелья, непомерных материальных затратах, как оказалось, за искусственные бриллианты. Тут Моэм вступает в диалог с придиричивым критиком по поводу несовершенства рассказа, его незавершенности, принимая позицию читателя, который «может задуматься: а что же дальше?» [4, с. 480]. Писатель как читатель проигрывает эти возможные ситуации, но они не вызывают интереса – «такова сила искусства Мопассана, что он захватывает читателей и мало кто из них задается этими вопросами. Такие писатели, как Мопассан, не копируют жизнь, они перестраивают жизненный материал, чтобы заинтересовать, взволновать и удивить. Их цель – не воспроизведение жизни, а драматизация. Они готовы жертвовать правдоподобием ради эффекта» [4, с. 480–481]. То есть у Мопассана Моэм видит «эффект реальности», создаваемый определенными приемами, в особенности драматизацией. Реализм им воспринимается лишь как мода, иногда востребованная читателем.

Свои размышления Моэм закрепляет, ссылаясь на Эдгара По, его понимание «хорошего рассказа» как произведения, «излагающего изолированный эпизод, реальный или спиритуальный, и поддающегося прочтению за один присест; оригинальное, яркое, оно должно волновать и впечатлять и, главное, двигаться по прямой линии, от экспозиции до концовки» [4, с. 481–482]. Такие рассказы, по его мнению, в Англии писал Редьярд Киплинг. Моэм ставил его в один ряд с мастерами Франции и России, отметив, что «в самых дальних уголках Британской империи жили люди, помеченные печатью его воздействия. Он не только создавал своих персонажей, но и формировал живых людей» [4, с. 483], предсказав ему «почетное место» в английской литературе. В создаваемых зарисовках к портрету писателя, даже тех, что «шли от среды, в которой он вырос, и от полученного воспитания, от свойств характера и от собственной эпохи» [4, с. 482], есть восхищение от того, какое влияние Киплинг оказал и на «собратьев по перу», читающих людей, и на самого Моэма. Через «склонность симпатизировать другим людям» [9, с. 54] Моэм смотрит и на себя, вписываясь в мировое писательское сообщество, плотнее ощущая свой эстетический опыт мастера рассказа.

Одним из наиболее интересных аспектов в размышлениях С. Моэма представляется видение специфики переходности от эпохи к эпохе с интермедийным смыслом: от георгианской, с ее архитектурным совершенством, красотой и удобствами. Но такое удовольствие кратковременное, поскольку наступает эпоха романтизма: «Люди требуют странного, причудливого, картинного; и архитекторы охотно идут навстречу их желаниям» [4, с. 483]. Тут С. Моэм переходит к литературе и лаконично, но емко прописывает сложившуюся ситуацию: стремительное формирование низовой массовой литературы, возрастающий на нее спрос, обусловленный овладением стиля Эдгара По и востребованностью их ежемесячными журналами. Но в результате такой массовости рассказы «утратили правдоподобие, так что читатели взбунтовались. Им надоели рассказы, написанные по одной и той же давно набившей оскомину схеме... Читатели требовали больше реализма. Вообще говоря, задачей художника никогда не было копирование действительности» [4, с. 483–484]. Как отметила критика: «по своим философским взглядам он был агностик, по натуре – скептик, в литературе же тяготел к реалистическому письму» [8, с. 8], отстаивая его принципы, грани соприкосновения с «измами». Для убедительности Моэм обращается к искусствоведческой работе Кеннета Кларка «Обнаженная натура», акцентируя внимание на том, как в работе демонстрировалось то, что «великие ваятели Древней Греции вовсе не стремились с исчерпывающей точностью изображать свою модель, они использовали ее как орудие достижения собственного идеала красоты. При внимательном взгляде

на картины и статуи старых мастеров нельзя не удивляться, как мало они заботились о точном воспроизведении того, что видят» [4, с. 484]. С. Моэм особенно выделяет, что такие «искажения» привычно воспринимаются «как буквальное следование природе», тогда как «от начала западного изобразительного искусства художники всегда жертвовали правдоподобием ради идеи» [4, с. 484]. Таким образом, он настаивает на происходящей методологической трансформации внутри реализма, на своем ниспровержении правдоподобия и предпочтении реалистической сделанности. Моэм видит эту особенность у Э. По, когда неестественность диалогов создавалась «для достижения задуманного эффекта» [4, с. 484]. Возникновение натурализма в новеллистике XIX века автор эссе объясняет негативной реакцией на романтизм, но весьма четко прописывая его специфику: «Писатели этого направления смотрели на жизнь не столь предубежденными глазами, как их предшественники; были менее слащавы и менее оптимистичны, писали жестче и прямолинейнее; владели более естественным диалогом и действующих лиц брали из того мира, который литература после Дефо обходила своим вниманием. Однако в технику рассказа они ничего нового не внесли» [4, с. 484–485]. Здесь С. Моэм заговорил о формульности этой литературы (задолго до Кавелти).

Особенное место в эссе С. Моэма о рассказе отведено А. Чехову. Английский писатель довольно часто акцентировал внимание на том, что испытывает глубокие чувства уважения по отношению к русской литературе – И. Тургеневу, Ф. Достоевскому, Л. Толстому, к России [3]. В предисловии к пятитомному собранию сочинений С. Моэма В. Скороденко поднимает вопрос о «корнях» творчества писателя, как французских, так и русских, но весьма осторожно, с замечанием: «Если его в свое время не произвели в “английские Чеховы”, то, вероятно, лишь потому, что Кэтрин Мэнсфилд успела удостоиться этого титула раньше, чем Моэм прославился своими рассказами» [8, с. 11]. Тем не менее в размышлениях об искусстве рассказа С. Моэм счел необходимым создать «personal history» Антона Чехова, задачей которой являлось «раскрытие конкретного содержания процесса индивидуализации сознания и поведения человека, выражающегося в усилении личностных ориентаций за счет ослабления групповых» [7, с. 66]. «Историю Чехова» как бы предваряет изложение лаконичных фактов на тему «Чехов в Англии» о том, как постепенно русский классик завоевал английского читателя, в особенности после выхода его 13-томного наследия. При этом Моэм отмечает: «Изменилась под новым влиянием и сама английская новеллистика, и критические оценки. Ценители отворачиваются от рассказов, хорошо скомпонованных по прежним канонам, и те авторы, которые все еще усердствуют в их написании на потребу широкой публике, теперь не ставятся ни во что» [4, с. 485–486]. Именно эта значимость была мощным импульсом для развития английской ветви чеховедения, в котором С. Моэму принадлежит одно из ведущих мест. Как интеллектуал, как знаток русской литературы, С. Моэм, безусловно, был знаком со многими изданиями о творчестве Чехова. Но его «эстетизированная эмоция» содержала в себе не только интерес к творчеству писателя, но и к тому, как формировался его писательский статус в контексте социальных проблем времени, как созрел он как «самоуправляющийся, самодвижущийся атом-индивид» (по Т. Венедиктовой). С этой целью он использует излюбленный прием – пересказ чужого текста, в данном случае биографии Чехова, написанной Дэвидом Магаршаком, представляющей собой, по определению Моэма, «хронику блистательных побед вопреки огромным трудностям – вопреки бедности, обременительным обязанностям, мрачной среде и слабому здоровью» [4, с. 486]. Это та сторона социологии писательской биографии, которая советским литературоведением не рассматривалась по причине ложного чувства неудобства, словно забывая о том, что реалистическое чеховское слово, которое приводило всех в восторг, входит в мир искус-

ства из живого опыта конкретной действительности (по А. Михайлову). Поэтому С. Моэм, отталкиваясь от эстетизированной биографии А. Чехова, создает его «персональную историю» с привлечением своего художественного опыта и себя, но не как писателя, а рассказчика, т. е. субъекта речи и носителя точки зрения, воссоздающего социокультурную чеховскую среду и ее оценку. Он подчеркнуто дистанцируется от автора биографии, погружаясь в реальность «personal history», вводя в свой мир и читателя, завлекая его занимательностью истории о таганрогском мальчишке, испытывавшем с детства непосильный труд, ежедневные побои отца, в конечном итоге выброшенном из семьи для ранней самостоятельной жизни. Ни единым словом рассказчик не называет своих слушателей, но сам рассказ к ним обращен. В этом смысл его приема. Как «языковое лицо» (по М. Бахтину), С. Моэм через биографию как бы снимает с себя ответственность за все сказанное и не сказанное: в подтексте ощущается сопряженность детских судеб чеховских и диккенсовских героев.

Становление Чехова-писателя у С. Моэма плотно связано со всевозможными поисками заработка, чтобы содержать проживание огромной семьи в Москве. Этим обусловлена была настроенность иметь профессию врача. А поскольку «Антон был мастер рассказывать смешные истории... он решает попробовать писать рассказы, чтобы облегчить тяжелое положение семьи... Они писались для заработка. Такая работа в искусстве презрительно именуется халтурой» [4, с. 487]. Но в связи с Чеховым эта ситуация выглядела парадоксально: заработки копеечные при огромном интересе к нему читателей. Более того, «приехав в Петербург, он, к удивлению своему, обнаружил, что он – знаменитость. Казалось бы, рассказы его были так несерьезны, однако тонкие ценители в Петербурге, бывшем тогда центром культурной жизни в России, разглядели в них свежесть, живость и оригинальный подход. Чехову был оказан радушный прием. Он увидел, что к нему относятся как к одному из талантливейших писателей современности» [4, с. 489]. Тем не менее Чехов отводит творческой деятельности второе место в своей судьбе. С. Моэм продемонстрировал этот жизненный перекресток Чехова – социальный и коммерческий – в его проблемном пространстве. Это была уже не биография, а персональная история с вечной заботой о семье, требующей от него денег, и его эмоциональное отношение к ним, его болезнь как результат нищенского существования, о неизлечимости которой он знал, как и своей обреченности. Отсюда особенный тип темпоральности: четкое понимание скоротечности биологического времени, поздняя любовь, словно «цветы запоздалые», стадии жизненного цикла – мелеховского, ялтинского, немецкого и вечная мысль о заработке: «Бог его знает, куда уходят мои деньги» [4, с. 489]. Ключевыми фразами С. Моэма о Чехове являются «здоровье», «стесненные финансовые обстоятельства» и устный рассказ Чехова, «смешная история» об англичанах и американцах, рассказанная Ольге Книппер незадолго до смерти. И все же, свою «personal history» о Чехове Моэм завершил словами Куприна: «Думается, он никому не раскрывал своего сердца вполне. Но ко всем относился благодушно, безразлично в смысле дружбы и в то же время с большим, может быть бессознательным интересом» [4, с. 492]. Моэм согласился с этим «удивительно глубоким замечанием».

Следует отметить, что биографическая слагаемая «персональной истории» Чехова у Моэма воспринимается интеллектуально насыщенной в сравнении с непосредственным анализом рассказов, но ощущение протяженности истории не исчезает. Писатель/критик увидел, что «Чехов научился мастерски строить рассказы. “Мужики”, например, сделаны так же элегантно, как флюберовская “Госпожа Бовари”. Чехов стремился писать просто, ясно и емко, и, говорят, стиль, которым он писал, прекрасен» [4, с. 493]. Моэм высказал сожаление, что Чехова вынуждены читать в переводе, когда «из текста уходит живой аромат, авторское чувство и гармония слов» [4, с. 493].

Обратил внимание С. Моэм и на «технику короткого рассказа» Чехова, но не во всем был согласен относительно его возражений против антропоморфизма, ссылаясь на фразу «море смеялось» (начало рассказа «Мальва» М. Горького). Но сравнительная характеристика мастерства Мопассана и Чехова заслуживает внимания. По мнению Моэма, при совершенном различии целей – Мопассан всегда «драматизировал повествование», готов был «пожертвовать правдоподобием», а Чехов «избегал всякого драматизма», описывал «обыкновенных людей» [4, с. 494], для русского писателя рассказы французского классика были образцом.

В связи с анализом мастерства Чехова, Моэм затронул вопрос: почему люди читают художественную литературу? Ответ весьма прост: «Английскому читателю рассказы Чехова сообщают много нового и необычного, порой ужасного и горького, но своей правдивостью они производят сильное, чарующее и даже романтическое впечатление» [4, с. 497].

Моэм совершенно справедливо заметил, что его эссе о рассказе не будет иметь завершенности без «упоминания», как сказал он, о Кэтрин Мэнсфилд. Но назвать «упоминанием» то, что написал Моэм, будет неполным и неточным, поскольку речь идет о еще одной «персональной истории», гендерной, с весьма интересной попыткой реконструкции судьбы представительницы респектабельного новозеландского семейства, которая отправилась в Англию с намерением устроить свою судьбу. Гендерная история Мэнсфилд выглядит, казалось бы, несколько иначе, в сравнении с чеховской. И не только потому, что Моэм не ссылается ни на документы, ни на архивы, лишь изредка – на автобиографию Мидлтона Марри «Меж двух миров», одного из мужей Мэнсфилд, основателя литературного журнала «Ритм», да и то с оговоркой «если верить...». Моэм словно подчеркивает устное происхождение своей гендерной истории, в которой есть ощущение пересказанной молвы, пересудов о сексуальной и матримониальной жизни писательницы с меняющимися любовниками и мужьями, то, что детерминировало ее девиантное поведение среди викторианской нормативности. Английский нормативный код так и не был ею воспринят: она не была целомудренной, строгой, не стремилась к созданию семьи с ее ценностями. Моэм рассказал, что Мэнсфилд была нетерпима к «принуждению культурой». Она ценила индивидуализированный жизненный опыт. Поэтому так тосковала по оставленной ею Новой Зеландии, поэтому оставалась наедине со своей бедой – туберкулезом. Моэм обронил фразу о том, что если бы о Мэнсфилд позаботились и определили в клинику в Шотландии, они могли там встретиться, а поскольку лечение там всегда было успешным, то она не умерла бы в 34 года. И вновь возникает образ «цветов запоздалых», связывая судьбы Чехова и Мэнсфилд.

Моэм отметил, с произведениями русского классика Мэнсфилд познакомилась во время посещения Баварии, в немецких переводах, и «находилась под сильным влиянием» [4, с. 505]. И хотя Марри это отрицал, Моэм настаивал на том, «что он ошибался», «если бы не Чехов, рассказы ее оказались бы иными» [4, с. 505]. Далее Моэм излагает емкую характеристику произведений Кэтрин Мэнсфилд через ее личность, подчеркнув, что они «представляют собой душевные излияния одинокой, чувствительной, больной женщины, которой неуютно живется в Европе, хотя она сама избрала ее местом своего обитания. Это – их материя. А форму ей подсказало творчество Чехова» [4, с. 505]. И тут Моэм проанализировал те метаморфозы, которые произошли с рассказами под воздействием чеховской поэтики: «Из рассказов пришлось исключить все, что было несущественно для развития действия. Значение... обстановки состоит в том, чтобы создать у читателя соответствующее настроение, а также придать рассказу правдоподобие и т. д.» [4, с. 505]. Это схема чеховских рассказов. Но, как отметил Моэм, у Мэнсфилд «было мало выдумки»; «для правдоподобной выдумки нужен жизненный опыт» [4, с. 506], т. е. то, чего у Мэнсфилд не хватало. Ее «дар» Моэм увидел в другом:

«Она умела взять определенную ситуацию и выжать всю содержащуюся в ней иронию и горечь, всю душевную боль и сердечную неустроенность» [4, с. 506]. По мнению Моэма, «это Кэтрин Мэнсфилд умела делать искусно и очаровательно» [4, с. 507]. Отметив у нее «дар наблюдательности», тонкое описание явлений природы, умение передать подтекст ничего не значащего разговора, стиль ее «приятно разговорный», Моэм говорит и о себе как писателе, о чем свидетельствует замечание: «Это, видит Бог, задача не из легких», как и фраза, что не на все вопросы загадок творчества «берусь ответить» [4, с. 507].

Гендерную историю Мэнсфилд Моэм завершает грустно, но не своим приговором, а приемом якобы услышанного: «Говорят, что теперь рассказы Мэнсфилд расценивают не так высоко, как в 20-е годы. Жаль, если их забудут. Надеюсь, что этого не случится» [4, с. 508]. И далее идет его вывод о самом важном в эссе: «Ведь на самом деле литературному произведению придает особый интерес именно личность автора» [4, с. 508], которая виделась ему в контексте творческих обменов, взаимоотношений, в социальном поведении, с присущей Моэму «скрытой подразумеваемостью».

Библиографические ссылки

1. Венедиктова Т.Д. Радикал воображения. Социология писательской биографии / Т.Д. Венедиктова // Вопросы литературы. – 2009. – № 6. – С. 6–16.
2. Венедиктова Т. Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века / Т.Д. Венедиктова // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. – М. : Высшая школа, 2001. – С. 186–220.
3. Ливергант А.А. Сомерсет Моэм / А.А. Ливергант. – М. : Молодая гвардия, 2012. – 283 с.
4. Моэм У.С. Искусство рассказа / Уильям Сомерсет Моэм // Собр. соч. : в 5-ти т. – Т. 5. – М. : Худож. лит., 1994. – С. 472–508.
5. Моэм У.С. Оглядываясь на восемьдесят прошлых лет / Уильям Сомерсет Моэм // Собр. соч. : в 5-ти т. – Т. 1. – М. : Худож. лит., 1994. – С. 662–666.
6. Моэм У.С. Подводя итоги / Уильям Сомерсет Моэм // Собр. соч.: в 5-ти т. – Т. 5. – М. : Худож. лит., 1994. – С. 263–448.
7. Репина Л.П. От «истории одной жизни» к «персональной истории» / Л.П. Репина // История через личность. Историческая биография сегодня. – М. : Квадрига, 2010. – С. 55–76.
8. Скороденко В. Достигнутая гармония / В. Скороденко // Моэм У.С. Собр. соч : в 5-ти т. – Т. 1. – М. : Худож. лит., 1991. – С. 5–26.
9. Юм Д. Трактат о человеческой природе : в 2-х т. / Д. Юм. – Т. 2. – М. : Канон, 1995. – 416 с.

Надійшла до редколегії 20.03.2015 р.

УДК 821.111 (411:477.75)'06

В. П. Казарин, М. А. Новикова, Э. Р. Тулуп

Таврический национальный университет имени В. Вернадского

ЗАРУБЕЖЬЕ – УКРАИНА – КРЫМ: НЕОЖИДАННЫЕ РАКУРСЫ

(О некоторых кросскультурных реалиях и мотивах

у зарубежных писателей от Средневековья до XIX–XX вв.)

Розкрито зв'язки України, Причорномор'я, Криму та Шотландії, які є ще недостатньо вивченими. Поет та філолог Т. Скотт окреслив кордони присутності шот-

© В. П. Казарин, М. А. Новикова, Э. Р. Тулуп, 2015