

Э. П. Гончаренко
*Днепропетровский национальный
университет им. О. Т. Гончара (Украина)*

ЧЕХОВ И ДЖОЙС **(ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ НОВЕЛЛЫ КОНЦА XIX ВЕКА)**

Цель данной работы – сопоставительный анализ основных черт поэтики новеллы у Чехова и Джойса, устремлённый не к описательности и констатации, а к выявлению этапных черт новеллы этих авторов и её места в исторической динамике жанра.

Актуальность работы определяется недостаточной изученностью, недостаточной развёрнутостью и конкретностью наблюдений, в особенности же тем, что творчество Джойса в большой мере остаётся «белым пятном» в научном пространстве и Украины, и России.

Говоря о новациях модернистов, и в особенности Джойса, такие теоретики модернистской новеллы, как Д. Хед, С. Хенсон, В. Педен и другие (9), часто упоминают Чехова. Но сопоставление Чехова и Джойса не развёрнуто, Чехов фигурирует как создатель новеллы типа «кусочек жизни» (slice-of-life type) и в этом качестве «the slice-of-life Chekovian tradition» противопоставляется Джойсу (9 : 16, 22).

Все теоретики согласны, что можно говорить о чеховском этапе развития новеллы и что этот этап ближе всего к джойсовскому. Черты нового, изменённого Чеховым типа новеллы можно суммировать следующим образом:

- «бессобытийность»;
- воссоздание жизненного потока в его полноте, включающей случайные, как бы «неотобранные» элементы (6 : 3); здесь мы прибавили бы – *через* эти элементы, иначе «поток в его полноте» превратил бы рассказ в роман, как и случилось с «Улиссом» Джойса (первый замысел – рассказ о «подробностях» одного дня);
- объективность, понимаемая как сокрытие авторской личности (4 : 1);
- парадоксальное сочетание «поэтики анекдота» с отказом «от всяких традиционных мотивов» и от «привычных повествовательных приёмов» (3);
- уменьшение масштабов новеллистического события, сближение его с будничной жизнью, снятие его исключительности, «неслыханности» (6);
- ослабление причинно-следственных связей и характерного для новеллы динамизма (6);
- интериоризация сюжетных поворотов, т. е. выражение их в неожиданных переменах чувств, поступков, импульсов персонажей (6);
- переакцентировка события: серьёзные причины порождают внешне «слабые» события, и наоборот, или внимание концентрируется на периферийных сторонах события: «Смерть сына не является событием» в новелле Чехова «Тоска», «она вынесена за рамки...», а «неслыханное» событие – это именно разговор [извозчика] с лошадыю» (6 : 243; 5);
- введение в новеллу структурных приёмов «лирического или даже музыкального произведения»: это семантические и иные параллелизмы, лейтмотивы,

вкус к «микрособытию», мгновению, к сценичности, «но... сильно интериоризированной, психологизированной» (6 : 244);

– всё это составляет «поэтику подтекста» (6 : 244);

– и, наконец, позволяет заключить, что, «восстановив в правах новеллу, Чехов как бы трансформирует её в “антиновеллу”» (6 : 242).

Многое в сказанном позволяет увидеть родство рассказов Чехова и Джойса; подчеркнём, речь идёт не о прямом влиянии, которого, по утверждению Джойса, не было, но именно о складывающемся в их творчестве новом типе новеллы.

Этот обзор позволяет увидеть и тот шаг в преобразовании жанра, который Джойс делает самостоятельно и впервые:

– Если новелла Чехова ещё складывалась вокруг ядра – «события» (при всех оговорках; потому что, на наш взгляд, к таким новеллам, как «Тоска», теория «события» притянута несколько насильственно), то у Джойса в центре оказывается именно «не-событие». Ведь событие – это внезапный слом повседневности, нечто одномоментное, взрывоподобное, это – происшествие на фоне отсутствия происшествий; недаром синонимом «события» у немецких авторов выступает «точка», «пункт» (Wendepunkt у Тика). У Джойса же в центре – не «точка», а процесс; то, что оказывается значительным и судьбоносным («Сёстры», «Несчастный случай», «Мёртвые»), готовится исподволь и наступает постепенно, либо не наступает вовсе («Эвелина»), либо речь идёт не о значительном событии, а о моменте в череде других таких же моментов («Два галантных кавалера», «Пансион», «День плюща в комитете по выборам», «Милость Божья»). Скорее уж основная парадигма джойсовской новеллы – не «событие», а «встреча», вырисовывающаяся не как потрясение или «поворотный пункт», а как перекрёсток двух текущих во времени путей, пересечение судеб-процессов («Встреча», «Земля», «Мёртвые») (2 : 10).

Без сомнения, новеллистическая теория «неслыханного события» неприменима к «Дублинцам», и неприменима потому, что вся концепция действительности и средств её отражения здесь изменилась. Смысловую сторону этого отказа от конвенций случайного, исключительного, потрясающего, неожиданного и всего прочего, что входит в понятие «неслыханное событие», можно определить словами В. Шкловского: «Приближается понимание реальности и повседневности несчастий» (7 : 127).

– Далее, единство всего цикла здесь обеспечивается не «рамой», не повествователем, не общей темой искусства или художника («Серрапионовы братья» Гофмана), даже не местом действия (как в «Миргороде» или «Петербургских повестях» Гоголя), а образом-парадигмой, соединяющим конкретные реальные черты Дублина (тщательно выписанная топография) и обобщение – это Город вообще, символ и современности в целом, и ирландской общественно-политической специфики, и соотношения маленького человека и не зависящей от него «большой» действительности. Этот новый тип новеллистического единства воспримут от Джойса другие классики XX века: так возникнут «Уайнсбург, Огайо» Ш. Андерсона (1919), «В наше время» Хемингуэя (1925), где такой парадигмой станет образ Европы времён Первой мировой войны и до- и послевоенной Америки; а в более отдалённой перспективе – Буэнос-Айрес новеллистических циклов Борхеса и Кортасара.

– Кроме того, у Джойса развёртывается и приобретает новые черты эффект объективности. Здесь уже следует говорить не просто о том, что автор не участвует в сюжете, не прибегает к объяснениям происходящего и уничтожает даже «незаметный» комментарий, выражающийся в прямых эмоционально-оценочных деталях и эпитетах. Здесь совершенно иная поэтика объективности.

– В поэтику объективности здесь входят: «стенографичность» диалогов, напоминающих запись случайно услышанных разговоров: начинающихся и кончающихся фразами, как бы выхваченными «из середины», сначала непонятными («Два галантных кавалера»), сохраняющими все особенности чужой речи и чужой мысли, вплоть до ошибок незнания, не исправляемых автором, или пафоса общих мест, им не разделяемых («Милость Божья», «День плюща в комитете по выборам», «Облачко», «Сёстры»¹ (2 : 10)); замена городских пейзажей топографически точным маршрутом героев; там, где пейзаж появляется, он интериоризируется, и это оправдывает его метафоричность («Аравия» – восприятие мальчика в рассказе от первого лица, «Мёртвые», где заснеженная Ирландия – это образ в сознании героя), либо это метафоричность скрытая, «дешифрируемая» лишь внимательным читателем (сценка с арфистом, где «пленённая» арфа – метафора Ирландии в «Двух галантных кавалерах»); создание «сверхструктуры» – переключки деталей, слов-лейтмотивов, слов-образов как бы поверх структуры сюжета и тоже без всякого подчёркивания: вообще поэтика Джойса – это поэтика не сразу заметного. Сюда же относится как бы случайное появление слова-дефиниции, которое в этом своём качестве раскрывается не сразу, а только в соотношении во всем тексте рассказа или, шире, всего сборника: таковы «паралич», «гномон» и «симония» в «Сёстрах».

– Наконец, главная новация Джойса – не просто введение отдельных эпифаний, скажем, в концовке рассказов как «прозрения» героя, заканчивающие повествование «в основном традиционное» (8 : 167): против такой трактовки возможно множество возражений, т. к. эпифания из внезапного, одномоментного озарения превращается здесь критиками в обычное «запланированное» разъяснение-развязку в концовке, чего Джойс никогда не делает. Нет, речь идёт об «эпифанической» организации всего текста, когда каждый момент рассказа в соотношении с другим рождает искры новых смыслов. Эпифания, мерцание множественных внутренних смыслов точного, внешне объективного и «фактографического» рисунка, совершается за счёт «сверхструктуры» соотношений словообразов, повторения лейтмотивов, – соотношений, «дешифровка» которых читателем является открытым процессом, не ограниченным концовкой рассказа.

Приведём лишь один из многих возможных примеров. Рассказ «Сёстры» (2 : 10), поставленный первым, начинается с мысли мальчика об умирающем священнике, его учителе и друге: это очень важный абзац – начало не только рассказа, но и сборника, так сказать, начало начал. И начинается он так, как мы обсуждали выше:

¹ Мы не нарушаем авторскую последовательность рассказов, упоминая «Сёстры» последними: ведь этот рассказ, написанный первым, был Джойсом основательно переработан уже после создания «Мёртвых» и в новом виде был поставлен в сборнике на первое место.

с фразы, как бы взятой «из середины» речи мальчика, с первого прочтения непонятной: «На этот раз не было никакой надежды»; в перспективе целого сборника оказывается, что это – фраза-дефиниция, фраза-приговор, и в ней важно не только дантовское, «адское» «никакой надежды», но оставляющее маленький просвет, обещание иных возможностей – «на этот раз». Абзац содержит размышления мальчика о словах, по-детски непонятных ему: «паралич», «гномон» и «симония»: слово «паралич» для него такое же странное, «как слово гномон в Евклиде и слово симония в катехизисе».

Детскость этой речи подчеркнута характерным для школьников употреблении имени вместо названия учебника, т. е. имени собственного как нарицательного: «in the Euclid», «в Евклиде» вместо «у Евклида». И поэтому кажется, что «гномон» и «симония» употреблены тоже только как указатели возраста, как характеристика детскости героя, т. е. безотносительно к содержанию рассказа. Видимо, такова была мысль комментатора русского издания «Дублинцев», пояснившего, что гномон – «древнейший вид астрономического инструмента, вертикальный столбик для определения полуденной линии» (2 : 10). (Е. Ю. Гениева же вовсе не поясняет это слово (10 : 458).) Но какое отношение «астрономический инструмента» имеет к содержанию «Сестёр» или даже к Евклиду-геометру, а не астроному? На самом деле, и к тому, и к другому имеет отношение другое, евклидовское значение слова «гномон»: геометрический термин, обозначающий часть параллелограмма, остающуюся, если вырезать из него подобный ему параллелограмм, вписанный в один из его углов. Эта как бы ущербная, символизирующая изъятие, недостаточность, отсутствие чего-то фигура уже ощутимо связана с происходящим в «Сёстрах», это как бы графический символ неполноты, неполноценности бытия, утраты чего-то, т. е. того, что смутно ощущает или только начинает понимать мальчик. Один из английских исследователей распространяет этот термин вообще на весь стиль и поэтику «Дублинцев» (11), и можно согласиться с этим: ведь само выражение «гномонический стиль» совпадает с джойсовским определением своего стиля «скрупулёзная бедность» – это почти синонимы.

Читатель, который потрудился бы заглянуть в Евклида (или в словарь), получил бы наталкивающее на определённый строй восприятия указание. Как и тот, кто задумается о «симонии». Грех Симона Волхва, о котором так много будет думать Стивен Дедал в «Портрете художника в юности» – это желание купить святыню за деньги. Оба эти слова – ключи, обеспечивающие «эпифанию», открытие смысла и рассказа, и сборника, но смысла далеко не единственного. Д. Хед по поводу эпифаний у Джойса и других модернистов вступает в неожиданную полемику с остальными джойсоведами: он вводит термин «нон-эпифания» (непроясненные, оставленные нарочито тёмными, дву- или многосмысленными места, пропуски) и утверждает, что они не менее важны. При этом он признаёт, что эпифании «действительно плодотворны для понимания “Дублинцев”» (9 : 37). На наш взгляд, это – лишь вопрос терминологического обозначения критиками реальных особенностей джойсовского текста, и предложенный нами термин «эпифаническая организация текста» и оппозиции, которые предлагает Хед (нон-эпифании – эпифании, эллипсис – эпифания), говорят об одном и том же.

– Всё это даёт нам возможность предложить ещё одну отличительную формулу для поэтики, стиля, жанровых особенностей новеллы Джойса: это «поэтика отсутствия». Постоянное нарушение жанровых ожиданий – ожидания сюжетной остроты, интриги, события, приключения; нарушение ожидания привычной повествовательности, рассказывания, – ибо проза Джойса не рассказывает, а показывает, как отметил ещё С. Беккетт; «минус-приёмы» (заметное и значимое отсутствие традиционного приёма – так можно объяснить этот термин Ю. Лотмана), встречающиеся на каждом шагу: отсутствие характеристик, описаний; вообще отсутствие прояснения, помогающего читателю авторского освещения, – вот черты этой поэтики.

– Казалось бы, слова о нарушении привычной повествовательности противоречат слабому, но всё-таки возникающему ощущению, что здесь присутствует если не повествователь, то наблюдатель, и кто-то это всё если не рассказывает, то «показывает» читателю. Но это лишь минимальный эффект, неизбежный для словесного искусства, в котором, даже при полной скрытости «образа автора», всегда слышен голос, несущий слово. Можно возразить: ведь в первых трёх рассказах, написанных от первого лица, явно есть рассказчик.

Но как раз это «я» и подчёркивает нарушение повествовательности. Ведь это не рассказывающее, а изображённое «я», не взрослый, передающий опыт прошлого, а мальчик и его мальчишеское «я», показанное «изнутри». Такой замене повествовательности на изображение и служит «внутренняя речь», или «внутренний монолог», или «поток сознания», раскрывающий сознание героя, а не повествующий о нём извне. В «Дублинцах» поток сознания ещё не бросается в глаза (в отличие от «Улисса»), и не только потому, что он осторожно дозирован, когда «субъектом речи» является герой, но, на наш взгляд, потому, что он принадлежит невидимому персонажу-наблюдателю. Да, замена «авторского повествования» на «поток сознания наблюдателя» – вот, на наш взгляд, едва ли не главная перемена в жанровом облике новеллы у Джойса.

Этот эффект достигается лексико-стилистическими вкраплениями, порою малозаметными. Вот начало «Пансиона»: «Mrs Mooney was a butcher's daughter. She was a woman who was quite able to keep things to herself: a determined woman. She had married her father's foreman and opened a butcher's shop near Spring Gardens. But as soon as his father-in-law was dead Mr Mooney began to go to the devil. He drank, plundered the till, ran headlong into debt» (10 : 66).

Приведём начало перевода Н. Волжиной, где удачно подчёркнуты разговорные лексика и интонация текста: «Миссис Муни была дочерью мясника. Эта женщина умела постоять за себя: она была женщина решительная. Она вышла замуж за старшего приказчика отца и открыла мясную лавку около Спринг-Гарденз. Но как только тесть умер, мистер Муни пустился во все тяжкие. Он пил, запускал руку в кассу, занимал направо и налево» (2 : 55).

Такие лексические вкрапления, как «to keep things to herself», «began to go to the devil» (ещё более грубовато-разговорное, чем в переводе Н. Волжиной: «пошёл в разнос», «стал опускаться, ко всем чертям»), «ran headlong into debt», такие интонации, как во второй фразе, выдают наблюдателя-дублинца, «своего» в любой городской среде, а не постороннего или «стоящего выше» профессионала-лите-

ратора. Конечно, это – специально созданный Джойсом эффект, а не просто биографическая подробность. Именно такая незаметная акцентировка и превращает литературную, условную «авторскую речь» в поток сознания «соучастника»-наблюдателя.

– Вместе с тем натуральность подробностей – вплоть до точных дублинских адресов, против чего возражали издатели, – способна у Джойса переосмысливаться или до-осмысливаться, становясь толчком к эпифаниям. Вспотримся в самой топографию: сёстры из одноимённого рассказа, как и их покойный брат, парализованный священник, обитали на Great Britain Street; мальчики из «Встречи» проходят по мосту через Royal Canal; главный протестантский город, оплот «англофилов», назывался Kingstown² (в честь визита Георга IV в 1821 году) – здесь нажил своё состояние богатый мясник, изменивший своему ирландскому патриотизму ради ориентации на Англию («После гонок») (2 : 10). Эти пышные, верноподданнические наименования то контрастируют с нищетой и убожеством жизни героев, то подчёркивают их мещанское соглашательство, их приобщённость к «имперскому мышлению», но в любом случае символизируют контраст Ирландии и Англии, страны-колонии и страны-владычицы и проливают свет на несчастья дублинцев: так герой «Облачка», маленький клерк и неудачный поэт, завидующий своему брату, движется на встречу с ним «на запад», с каждым шагом «приближаясь к Лондону». За этой фразой «наблюдателя» – общее убеждение персонажей, что их город способен только на застой. А название благотворительного базара, проведённого в пользу Jervis Street Hospital в мае 1894 года! Это название, Аравия, не только датирует действие рассказа, но и иронически комментирует ирландскую мечту об экзотике и романтике, противоположных «параличу» и застою, и в то же время вводит в лексику рассказа поздневикторианский романтический «восточный» штамп – первый в ряду штампов «чужого сознания», которые и воспроизводятся, и разоблачаются, и порою вызывают горькое сочувствие Джойса (рассказ «Аравия» (2 : 10)).

Всё это говорит о том, что Джойс разработал в «Дублинцах» разнообразные способы многократного усложнения внешне простого и короткого текста, создания его многослойности. Эта возможность длительного «эпифанического» смыслового развёртывания – одна из самых важных черт новаторства Джойса в области жанра новеллы.

Суммируя всё сказанное, мы приходим к выводу, что до сих пор основой определения жанровых отличий новеллы (рассказа) является гётевское «неслыханное событие», с вариациями относительно «поворотных пунктов», контрастных (по отношению к событию и к ходу повествования) развязок и объединения новелл и новеллистических событий в циклы и серии. Видоизменения, внесённые в структуру и семантику новеллы различными художественными направлениями и эпохами, тоже отсчитываются от этих отправных точек, чего явно недостаточно. Подытоживая уже сделанные учёными и предлагая свои наблюдения, мы стремились очертить контуры современной теории новеллы, учитывающей опыт модернизма.

² Современное название – другое.

Библиографический список

1. *Гречнёв В. Я.* Русский рассказ конца XIX – XX века. Л., 1979.
2. *Джойс Дж.* Дублинцы. Портрет художника в юности. М., 1993.
3. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
4. *Чепинога А.* Реалистическая основа развития жанра рассказа в русской литературе 30-х – 90-х годов XIX века // Славянский сборник. Вып. 2. Фрунзе, 1964.
5. *Чехов А.* Избранные соч.: в 2 т. Т. 1. М., 1979.
6. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971.
7. *Шкловский В.* Тетива: О несходстве сходного. М., 1970.
8. *Bucher U.* Stream of consciousness: D.Richardson and J.Joyce. Willison, 1981.
9. *Head D.* The Modernist Short Story: A Study in theory and practice. Cambridge University Press, 1994; *Hanson C.* Short Stories and Short Fiction: 1880–1980. Basingtoke, 1985; *Peden W.* Realism and Anti-Realism in the Modern Short Story // The Teller and The Tale: Aspects of the Short Story / Ed.by W.M.Aycock. Lubbock, 1982.
10. *Joyce J.* Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man. М., 1982.
11. *Stewart J. I. M.* James Joyce / Ed.by J.I.M.Stewart. L., 1957.

О. Б. Евгеньева

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

**РУССКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ АНРИ ТРУАЙЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «МОЯ СТОЛЬ ДЛИННАЯ ДОРОГА»)**

В каждом из персонажей Анри Труайя есть что-то от него самого, что-то от знакомых ему людей ... Пройдя «столь длинную дорогу» от мира старой России к миру современной Франции, теперь он один из наиболее читаемых у нас авто ров и более француз, чем кто-либо другой. При этом он никогда не отрекался от своих корней...

Морис Шавардес

Анри Труайя – знаменитый французский писатель русского происхождения, член Французской академии, лауреат многочисленных литературных премий, автор более сотни книг, выдающийся исследователь исторического и культурного наследия России и Франции.

Анри Труайя (настоящее имя Лев Тарасов) родился в Москве 1 ноября 1911 года в семье видных армянских купцов Тарасовых и раннее детство провёл в России. Но потом отец благоразумно решил не ждать перемен, которые несла с собой революция, бежал с семьёй из России и в 20-е годы осел во Франции.

Свои итоговые размышления о России Анри Труайя поместил в книгу «Моя столь длинная дорога» (1993). Стремление восстановить русское прошлое матери и отца завладело всеми его помыслами: «Я вдруг понял, что храню в себе настоящую сокровищницу образов, и осознал, что не имею права беречь их для себя