

Колотов А.А.
(Красноярск)

«По неизгладимым следам истины»: «Орландо» и «Флаш» Вирджинии Вулф

В жанровом отношении литературное наследие Вирджинии Вулф достаточно разнообразно: здесь и романы, и рассказы, и бесчисленное количество эссе и рецензий для газет и журналов. Но есть три произведения, которые стоят несколько особняком, поскольку их жанровая принадлежность сознательно выделена английской писательницей: «Orlando: a Biography» (1928), «Flush: a Biography» (1933) и «Roger Fry: a Biography» (1940). И если последняя биография практически не вызывает разногласий среди критиков, которые дружно исключают это произведение из ряда «чисто художественных» творений Вирджинии Вулф, то «Орландо» и «Флаш» предстают уже как явления совершенно другого порядка (1). Чаще всего авторское определение жанра просто игнорируется, и «Орландо» автоматически входит в число «романов» Вулф, а «Флаш» необъяснимым образом из биографии превращается в «повесть».

Для таких «чудесных метаморфоз» действительно, казалось бы, есть вполне весомые причины: ведь если и рассматривать «Орландо» и «Флаш» как биографии, то необходимо обязательное уточнение — как *фантастические* биографии. Поскольку в одном произведении перед нами жизнеописание человека, которого реально не существовало и не могло существовать, в другом же — биография собаки четы Браунингов, о которой хоть и сохранились, конечно, некоторые упоминания в днев-

никах и письмах поэтов, но их все же крайне недостаточно для реконструкции «подлинной», «фактической» истории жизни сенбернара по кличке Флаш, не говоря уж о приписывании собаке такого высокого уровня осознания окружающей ее действительности.

С таким подходом действительно трудно спорить. Однако почему же все-таки и «Орландо» и «Флаш» снабжены авторским определением жанра — «a biography»? Отчего такая подчеркнутая дистанцированность Вирджинии Вулф от жанра романа?

1. «Биография» или «роман»?

20 декабря 1927 года, принимаясь за «Орландо», английская писательница заносит в дневник следующее: «Я хочу написать ее очень быстро и таким образом сохранить единство тона, которое так важно для этой книги. Полушутя-полусерьезно: с огромными всплесками преувеличений» (2). Но уже через три месяца появляется весьма симптоматичная запись: «Я написала эту книгу быстрее, чем любую другую: она вся шутка; и думаю, весело и быстро читается; писательские каникулы. Я все больше и больше ощущаю уверенность в том, что никогда больше не вернусь к роману» (3).

Таким образом, «Орландо», по ощущениям Вулф, является не романом, а произведением совсем другого жанра — биографией. И в своем дневнике английская писательница не устает это подчеркивать: «Как бы то ни было, я рада, что на этот раз избежала написания «романа»; и надеюсь никогда больше не приниматься за него снова» (4).

Но, странное дело, и «Орландо» и «Флаш» кажутся едва ли не более подходящими для «прокрустова ложа» «традиционного романа», который так яростно критиковала Вулф, нежели другие ее экспериментальные произведения («Комната Джейкоба», «Миссис Дэллоуэй», «На маяк», «Волны»). В самом деле, здесь перед нами предстает четко очерченный образ главного героя и

одна сюжетная линия, гораздо более насыщенная событиями по сравнению с другими экспериментальными «романами». Кроме того, в этих биографиях мы можем слышать и авторский голос — что также, как мы уже отмечали, совершенно нехарактерно для экспериментальной прозы Вулф, но вполне естественно для предшествующей романной традиции. Быть может, тогда перед нами не что иное, как «замаскированное отступление» писательницы от своих творческих принципов, ее возврат на территорию традиционного романа, а само авторское определение жанра как «биография» — лишь эвфемизм, долженствующий скрыть настоящее положение вещей?

2. Биография как антибиография

На деле, однако, все обстоит совершенно иначе. Если в своих «романах» Вулф стремилась подорвать традиционную модель повествования, образцы которой она видела в романном творчестве писателей-эдуардианцев А. Беннета, Г. Уэллса и Д. Голсуорси, то в своих «биографиях» английская писательница оставляет конституирующие признаки жизнеописания как жанра — наличие главного героя, восприятие его жизни как последовательно разворачивающегося нарратива, описание примет исторической эпохи как «фона» для развития действия, присутствие «объективного» биографа-повествователя — впрочем, лишь для того, чтобы тут же с блеском обыграть и показать условность этих необходимых составляющих. Поэтому с полным основанием можно говорить о том, что и «Орландо» и «Флаш» являются пародиями на традиционный жанр биографии. Тем более, что знакомство с этим жанром у Вирджинии Вулф было более чем близким: ее отец, сэр Лесли Стивен, с 1882 года и до самой своей смерти являлся издателем и редактором широко известного в Англии «Словаря национальных биографий». Так что нет ничего удивительного в том, что его дочь во время

своих «писательских каникул» также обращается именно к этому жанру — и в буквальном смысле слова выворачивает его наизнанку.

Пародирование традиционных жизнеописаний начинается буквально с первых страниц. Так, например, всего лишь на полтора страничках предисловия к «Орландо» (5). Вулф пофамильно упоминает почти шестьдесят человек, которым она приносит благодарность за помощь в своей работе, — причем имена Дефо, Стерна, Вальтера Скотта, де Куинси мирно соседствуют с неким «мистером К.П. Сэнджером, без чьих познаний в области законов о недвижимом имуществе эта книга никогда не была бы написана» и племянником Вулф Квентином Беллом, который охарактеризован как «старый и ценный соратник по литературе» (на деле же «соратнику» едва исполнилось восемнадцать) (6).

Подобная же картина наблюдается и в «Флаше»: в полном соответствии с законами жанра, сначала из глубины веков прослеживается родословная героя-спаниеля, затем повествование обращается непосредственно к прямым предкам Флаша: «...вероятно, он родился в первой половине 1842 года. Вероятно, далее, что он происходил по прямой линии от Трэя (ок.1816 г.), чьи качества, подтверждаемые, к сожалению, лишь зыбкими свидетельствами поэзии, позволяют считать его рыжим кокер-спаниелем высоких заслуг» (7.С.268).

Пародирование выражается и в подчеркнутом стремлении биографа придерживаться «объективных» фактов и оговаривать возможные «неточности» — то обстоятельство, что героем «Орландо» является сугубо вымышленное лицо, а героем «Флаша» — рыжий кокер-спаниель, просто выносятся за скобки. «Орландо»: «До сих пор документы исторического и частного свойства давали биографу возможность исполнять свой первый долг, а именно, не оглядываясь ни направо, ни налево, твердо ступать по неизгладимым следам истины (...) Но сейчас мы подошли к эпизоду, который... решительно не документирован; так что непонятно, как

его объяснить». «Ужасно неудобно и досадно, что именно об этой фазе Орландовой карьеры, когда он играл столь значительную роль в жизни своей страны, мы не располагаем почти никакими сведениями, на которые могли бы опереться». «Флаш»: «Точно известно, что Флаш умер, но когда и при каких обстоятельствах, мы не знаем. По единственному сохранившемуся свидетельству, «Флаш дожил до прекрасной старости и похоронен под Casa Cuidi». Причем «объективность» биографа тесно сопряжена с его условностью, «безличностью» и даже «бесполостью» — в «Орландо», к примеру, прямо указывается на «непринадлежность всех историков и биографов ни к какому полу».

Кроме того, сам термин «биография» (жизнеописание) неминуемо указывает на необходимость присутствия в тексте главного действующего лица. Для любой биографии характерно восприятие жизни как некоего нарратива, жестко привязанного к фигуре героя биографии. Естественно, имплицитно подразумевается, что именно на нем должен быть сосредоточен основной интерес в развитии дискурса.

И действительно, и в «Орландо» и в «Флаше» Вулф, казалось бы, следует этому принципу — повествование жестко привязано к фигуре главного героя, изображая события, прямо или косвенно с ним связанные. Однако мало того, что этот герой на поверку оказывается «антибиографичен» (ибо, с одной стороны, жизнеописание собаки и, с другой, человека, живущего на протяжении трех с половиной столетий и необъяснимым образом меняющего свой пол, — все это в первую очередь профанирует сам предмет биографии), подспудно происходит еще и смещение акцента с фигуры главного героя. Флаш избран в герои повествования лишь постольку, поскольку это спаниель супружеской четы Браунингов, а что касается Орландо, то, по словам Н.П. Михальской, это «существо условное, символизирующее духовные и физиологические начала, свойственные че-

ловеку вообще, вне зависимости от среды, эпохи, возраста и пола» (8).

Поэтому, с одной стороны, и Флаш и Орландо в силу своей исторической «незначительности» могут рассматриваться лишь как предлог, как удобная возможность показать и мир, и известных людей мира сего с иной, неожиданной точки зрения. Происходит своеобразное искажение перспектив: Орландо проводит время в компании с Аддисоном, Свифтом и Попом, а роман между Элизабет Барретт и Робертом Браунингом дан в восприятии ничего не понимающего Флаша («Он, конечно, не понимал, какой такой смысл в этих словах, которые прыгали у него над головой с половины третьего до половины пятого, иногда и по три раза в неделю...» (7.С.285)). Собственно говоря, именно так рассматривал «Флаша» другой английский писатель, современник В. Вулф Э.М. Форстер: «Этот несмышленный щенок весьма смышлен и с высоты ковра или кушетки позволяет нам взглянуть украдкой на высокопоэтических особ под неожиданным углом» (9).

С другой стороны, даже здесь автор играет с читателем, не давая своим «биографиям» превратиться в простые описания «жизни замечательных людей». Самые «исторические» моменты даны только фоном: лишь изредка промелькнет в тексте упоминание о том, что «мистер Браунинг предпочитал посидеть дома и посочинять» (7.С.306), и, напротив, похождениям Флаша посвящены целые страницы. Орландо же находит куда большее удовольствие в беседе с никому не известными Нелл, Пру, Китти и Розой, чем восседать в компании великих, ибо «она принуждена была себе сознаться, что в язвительности мистера Попа, снисходительности мистера Аддисона и секретах лорда Честерфилда было что-то такое, что сводило на нет ее удовольствие от общества умников, как бы глубоко ни продолжала она чтить их творения» (7.С.426).

3. Орландо: герой/героиня

Параллельно с окончательной правкой «Орландо» в мае 1928 года Вирджиния Вулф готовит лекции, с которыми позднее, в октябре 1928 года, она выступила перед студентками двух женских колледжей Кембриджского университета (и, кстати, именно отсюда родится впоследствии ее знаменитое феминистское эссе «Своя комната»). Кроме того, именно на 1928 год приходится пик любви-дружбы Вулф с Витой Саквилль-Уэст, отношений, которые, по словам Гермiony Ли, являлись для писательницы «центральными в этот период жизни». «Биография» Орландо во многом основывается на фактах, что почерпнула Вулф из семейной истории Саквилль-Уэст.

Кроме того, первое издание «Орландо» вышло с иллюстрациями, где на большинстве фотографий была изображена или сама Вита, или члены ее семьи. И даже возраст — 30 лет, — когда Орландо меняет свой пол и становится женщиной, также знаменует собой примечательные события в жизни Виты Саквилль-Уэст и Вирджинии Вулф: Вите было тридцать, когда она познакомилась с Вирджинией, и в тридцатилетнем же возрасте Аделина Вирджиния Стивен вышла замуж за Леонарда Вулфа. Впрочем, сама Гермiony Ли предупреждает об опасности такого упрощенного толкования: «Там, где Вита была романтической, приватной и мрачной, Орландо эффектна, блистательна, остроумна и открыта... Там, где Вита консервативна и высокомерна, Орландо анархична и выходит за установленные социальные рамки. И, конечно же, феминизм Орландо — это намного более феминизм самой Вирджинии Вулф, нежели Виты» (11).

И все-таки нельзя не отметить того факта, что «Орландо» является единственным из всех экспериментальных произведений английской писательницы, снабженным посвящением — «В. Саквилль-Уэст». Даже закончив роман «Волны», своеобразный реквием по своему

преждевременно умершему брату, Вулф оставляет следующую весьма симптоматичную запись в своем дневнике: «...я сижу здесь в состоянии торжества, покоя и — немного в слезах, думая о Тоби и о том, что если бы я только могла написать на первой странице «Джулиан Тоби Стивенс 1881-1906». Но я полагаю, что нет» (12).

В конце концов, сплав всех перечисленных выше причин и привел к тому, что двумя основными темами «Орландо» становятся проблема взаимоотношений искусства и действительности, и неразрывно с этим — отличие в восприятии того и другого с мужской и женской точек зрения. Поэтому не случайно такое пристальное внимание Вулф к различию между «мужским» и «женским» практически в каждой сфере жизни. Уже первая фраза «Орландо» сразу заостряет внимание именно на этой теме: «Он — потому что пол его не подлежал сомнению вопреки двусмысленным ухищрениям тогдашней моды...». При первой встрече Орландо никак не может сразу определить пол Саши: «И когда мальчик, ибо это — увы! — был, конечно, мальчик — может ли женщина так бешено, так стремительно носиться на коньках, — чуть не на цыпочках промчался мимо, Орландо готов был рвать на себе волосы с досады, что особа оказалась одного с ним пола и про объять нечего и думать. Но вот конькобежец снова приблизился. Ноги, руки, осанка были мальчишеские, но могли бытть у мальчика этот рот; могла ли быть у мальчика эта грудь; могли ли быть у мальчика эти глаза, словно выуженные со дна морского? Наконец, присев в обворожительном, дивном реверансе перед королем, который, опираясь на придворного, шаркал мимо, она остановилась. Она была совсем рядом. Она была женщина» (7.С.342-343).

Подобные штрихи, на наш взгляд, призваны подчеркнуть основное направление, в котором идет Вулф при создании этого романа. В «Орландо» последовательно проводится мысль об условности всех оппозиций — причем не только в сфере различия полов: «Уведи меня

отсюда! Ненавижу твою английскую чернь!» — каковым словом она (Саша — А.К.) обозначала как раз английский двор» (7.С.345).

И, наконец, сам невероятный процесс превращения Орландо из мужчины в женщину сознательно подается Вулф как не слишком значительное изменение в человеческой жизни: «Орландо стал женщиной — это невозможно отрицать. Но во всем остальном никаких решительно перемен в Орландо не произошло. Перемена пола, изменив судьбу, ничуть не изменила личности» (7.С.345). Герой, став героиней, хоть и приобретает некие «женские» черты психологии, тем не менее «по-мужски» остается активным в других сферах жизни. Гермiona Ли даже указывает, что Орландо, пережив пол и став женщиной, должна была, по замыслу Вулф, вступать в любовные отношения с другими женщинами (13). Однако из окончательной редакции этот шокирующий эпизод был все-таки убран — не в последнюю очередь из-за истории, случившейся незадолго до публикации «Орландо», когда роман «Источник одиночества» («The Well of Loneliness») писательницы Радклифф Холл, где рассказывалась история лесбийской любви, был конфискован полицией (14).

4. «Антиреализм» реалистического повествования

Так же вольно, как и с героем/героиней, Вулф обращается и со временем — впервые со времен «Комнаты Джейкоба» она позволяет себе нарушить жесткий хронологический каркас повествования. В результате приключения Орландо происходят на протяжении трех с половиной столетий — и произведение заканчивается ровно в полночь, в четверг, 11 октября 1928 года — день, когда Вулф закончила написание своей «биографии». Как она лукаво замечает в «Орландо», намекая на своего отца сэра Лесли Стивена, издателя и редактора «Словаря национальных биографий»: «Истинная же

долгота человеческой жизни, что бы ни утверждал по этому поводу «Словарь национальных биографий», всегда вопрос исключительно спорный». По справедливому замечанию Марии Ди Баттиста: «Искусство жизни в «Орландо» — это искусство того же порядка, что бессознательно было создано миссис Рэмзи в романе «На маяк» — восприятие времени как очеловечившейся формы вечности. Ничто быстрое не разрушает механизма хронологического времени, с точки зрения нарратора, чем соприкосновение с таким искусством» (15).

Но не только время, но и сама последовательность повествования — неотъемлемая черта традиционного романа — также пародируется Вулф, которая замечает в скобках: «(Ибо, хотя мы обязаны ни на мгновение не прерываться в своем повествовании, нам придется, однако, походя пояснить, что все образы его были в то время чрезвычайно просты, под стать его же чувствам, и по большей части внушены простыми навыками детства. Но, будучи просты, чувства его были и на редкость сильны. И соответственно, о том, чтоб прерываться и анализировать причины этого явления, не может быть и речи)» (7.С. 342).

Таким образом, объективность «реалистического» повествования, присущая жанру биографии, доводится до абсурда. Приобретя основные черты реалистического, «правдоподобного» романа, «Орландо» мгновенно стал неправдоподобным произведением (16). Поэтому высказывание Э. Фридман и М. Фукс («В «Орландо», однако, она отказывает правдоподобию, чтобы испытать возможности антиреализма как другого средства разрушения главенствующих нарративов — в данном случае, «нарративов» исторического времени, пола, расы и класса» (17)) нуждается в уточнении. Отказ от правдоподобия и «антиреализм» «Орландо» вызваны как раз следованием Вулф за «правдоподобной» и «реалистической» формой традиционного романа, которая в ее представлении оказывается органически неспособной вместить в себя все богатство человеческой жизни и действительности.

Литература

1. Некоторые исследователи творчества В.Вулф предпочитают вообще не обращаться к ее «биографиям» — как к «Роджеру Фраю», так и к «Орландо» и «Флашу». Например: Kelley, Alice van Buren. *The novels of Virginia Woolf: fact and vision*. Chicago, 1973; Leaska, Mitchell A. *The novels of Virginia Woolf: from beginning to end*. New York, 1977; Ruotolo, Lucio P. *The interrupted moment: a view of Virginia Woolf's novels*. Stanford, 1986.

2. *The Diary of Virginia Woolf. Volume III: 1925-1930*. L., 1980. P. 167-168.

3. *Ibid.* P. 176-177. Запись от 18.03.1928.

4. *Ibid.* P. 185. Запись от 31.05.1928. См. также: «Да, он закончен — «Орландо» — начавшийся 8 октября как шутка; сейчас, правда, слишком затянувшаяся, на мой взгляд. Он может и провалиться, поскольку для розыгрыша — слишком затянут и слишком игрив для серьезной книги». (*The Diary of Virginia Woolf. Volume III: 1925-1930*. L., 1980. P.177. Запись от 22.03.1928).

5. **Woolf, Virginia.** *Orlando: a Biography*. Hertfordshire, 1995. P.3-4 (в русском переводе предисловие опущено).

6. Впрочем, племянник не остался в долгу перед своей тетушкой. Перу писателя, художника и ученого Квентина Белла принадлежит, в частности, первая подробная биография Вирджинии Вулф в двух томах: Bell, Quentin. *Virginia Woolf: a biography*. Vol. I (1882-1911); Vol. II (1912-1941). London, 1972. См. также: Bell, Quentin. Bloomsbury. London, 1968.

7. **Вулф, Вирджиния.** Избранное. М., 1996. Здесь и далее в тексте номера страниц романов «Орландо» и «Флаш» (перевод Е. Суриц) цитируются по данному изданию.

8. **Михальская Н.П.** Пути развития английского романа 1920-1930-х годов: Утрата и поиски героя. М., 1966. С. 99-100.

9. **Форстер Э.М.** Вирджиния Вулф // Форстер Э.М. Избранное. Л., 1977. С.302.

10. Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. London, 1996. P. 515.

11. *Ibid.* P.516.

12. **Woolf, Virginia.** *The Diary of Virginia Woolf. Volume IV: 1931-1935*. L., 1980. P.10.

13. Lee, Hermione. P.517. Здесь, конечно, можно увидеть и прозрачный намек на Виту Саквилль-Уэст, которая не скрывала свою «нетрадиционную сексуальную ориентацию».

14. Вирджиния Вулф, кстати, собиралась идти в суд, чтобы свидетельствовать в пользу обвиняемой. Однако проблема, как пишет Квентин Белл, заключалась в том, что «мисс Холл хотела, чтобы ее свидетели заявили, что «Источник одиночества» не просто серьезное, а великое произведение искусства». Bell, Quentin. *Virginia Woolf: a Biography*. Vol.11 (1912-1941). London, 1972. P. 129-130.

15. Di Battista, Maria. *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. New Haven, London, 1980. P. 142.

16. Это, однако, парадоксальным образом содействовало его популярности. При жизни Вулф «Орландо» являлся ее самым коммерчески успешным романом. Простой пример: 3873 экземпляра «На маяк» было продано за первый год. «Орландо» — 8104 за первые шесть месяцев (Bell, Quentin. *Op. cit.* London, 1972. P.144).

17. Friedman, Ellen G. & Fuchs, Mariam. *Contexts and Continuities: An Introduction to Women's Experimental Fiction in England // Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*. Princeton, 1989. P. 14.