



«ПОТОК СОЗНАНИЯ» И МИССИС БРАУН

Формальные особенности романного творчества Вирджинии Вулф 20-30 годов настолько ярки, что не могли не привлечь внимание литературоведов различных школ и направлений нынешнего столетия. Но парадоксальным образом именно своеобразие формы ее «экспериментальной прозы» (куда относят прежде всего романы «Миссис Дэллоуэй», «На маяк» и «Волны»), как правило, никогда не служит предметом особого, отдельного исследования. Основной вопрос литературоведения, как его сформулировал еще Виктор Шкловский — «Как сделано произведение?», — зачастую подменяется другой проблемой: «Что это произведение выражает?» Вариантов ответа здесь, естественно, существует множество — представители мифопоэтической школы видят в романах Вирджинии Вулф одно, феминисты — другое, и в конечном счете произведение как бы растворяется, привлекаясь лишь как иллюстративный материал к обоснованию той или иной концепции исследователя.

Впрочем, видимо, в первую очередь сами тексты Вулф провоцируют подобный плюрализм. Сверхзадачей английской писательницы было как раз выражение глубинной, многообразной реальности окружающего нас мира. Но ее понимание этой реальности отличалось от предшествующей романной традиции, яркими представителями которой для Вулф были Беннет, Уэллс и Голсуорси. В 1924 году в статье «Мистер Беннет и миссис Браун» Вирджиния Вулф пишет: «Но теперь я должна напомнить, о чем говорит м-р Арнольд Беннет. Он говорит, что только в том случае, если персонаж — реален, роман имеет шансы выжить. В противном случае он должен умереть. Но, спрашиваю я себя, что есть реальность?»¹.

Этот вопрос до сих пор служит исходной точкой для большинства литературоведческих штудий, посвященных творчеству английской писательницы. Одни, как Джозефин Шефер, ограничиваются механическим перенесением свойств окружающей действительности на все романное творчество Вирджинии Вулф: «В сердцевине всех ее (Вирджинии Вулф — А.К.) романов лежит некое видение триединой реальности, составленной из природных феноменов, социальных взаимоотношений и индивидуального опыта»². Другие, как Элис ван Барен Келли, более тщательно разграничивают «миры» Вирджинии Вулф на «факт» и «видение» — мир физических предметов, повседневного бытия в обществе и мир мистических озарений, единения человека с универсумом³. Такой подход оказывается гораздо более плодотворным, ибо, действительно, реальность в понимании Вирджинии Вулф отлична от понимания реальности Беннетом и Голсуорси. По мысли английской писательницы, их романы нацелены не на постижение реальности, а лишь на описание поверхности этой реальности. Они способны исключительно хорошо отражать реальность — если вспомнить знаменитое стэндалевское уподобление романа зеркалу. Но в XX веке быть зеркалом или даже системой зеркал уже оказывается недостаточным для современного романа. Зеркала отражают поверхность, но бессильны перед глубиной⁴. И потому Беннет, Уэллс и Голсуорси могут сделать великолепное описание миссис Браун — но ни один из них не способен сделать ее реальной. Ибо та суть, которая только и может сделать персонаж реальным, скрыта в глубине описываемой романистами реальности. Но спрашивается, можно ли вообще выразить в романе эту глубину?

Именно с попытки найти ответ на этот вопрос, как нам кажется, и начинается обостренный интерес Вирджинии Вулф к форме произведения. Писатели-реалисты, по сути дела, лишь «описатели» реальности, или писатели «о реальности», но не проводники ее — персонажи в их романах не реальны, говорит Вулф. Они опишут жизнь, привычки, внешность, дом, одежду миссис Браун, ее манеру говорить — попытаюсь с помощью слов создать иллю-

зию бытия своего персонажа. Но, как это ни парадоксально, именно слова — единственный подручный материал, который есть у романиста, — оказываются на поверку главными врагами действительной жизни. «Дух», «глубина», «сокровенное» — всего этого не выразишь словами. Настоящая миссис Браун находится где-то в промежутках между ними.

С подобного недоверия к словам, и шире — недоверия к традиционному тексту — и начинаются поиски Вирджинией Вулф нового, более адекватного метода постижения современной действительности. Романист не может вообще отказаться от использования слов — но он вполне способен изменить их роль в своем романе: «Давайте описывать мельчайшие частицы, как они западают в сознание, в том порядке, в каком они западают, давайте пытаться разобрать узор, которым все увиденное и услышанное запечатлелось в сознании, каким бы разорванным и бессвязным он нам ни казался»⁵.

Эту новую технику письма можно условно назвать «потокосознания», хотя, естественно, техники Джойса и Вулф весьма разнятся друг от друга⁶. Впрочем, на наш взгляд, не так уж принципиально, какое название подобрать для обозначения стиля письма Вирджинии Вулф⁷ — главным все-таки будет являться сама интенция этого письма, его направленность на создание такой возможности для читателя, при которой он может ощутить реальность, погрузиться в нее — пусть даже время этого погружения будет бесконечно мало. «Поток сознания» вовлекает в свое течение множество слов, сталкивая их друг с другом — и все для того, чтобы в момент очередного столкновения (десятого? сотого? тысячного?) высечь искру, при свете которой можно на мгновение увидеть «глубину» и «бездонность» реальности, пережить свой собственный «момент бытия».

Однако литература всегда остается литературой со всей присущей ей спецификой и правилами игры. Призыв «описывать мельчайшие частицы, как они западают в сознание, в том порядке, в каком они западают» на практике воздвигает перед романистом новые трудности. Ведь «поток сознания» вынужден все время «выдерживать

объем», быть именно «потоком», то есть продуцировать достаточно большие словесные массивы, внутри которых и будет происходить «броуновское движение» «мельчайших частиц», воспринимаемых сознанием. Ведь «момент видения» в романах Вирджинии Вулф не может возникнуть просто так, на пустом месте — он обусловлен всем предшествующим развитием дискурса. Типичный пример: «Она снова увидела вспышку. Уже не без иронии — ведь когда просыпаешься, иначе относишься ко всему, она взглянула с вопросом на прочный луч, безжалостный, неумолимый — он так похож на нее, и так непохож, и никуда от него не деться (она по ночам просыпается и видит, как, развалившись поперек постели, он свешивается до полу), и все равно — думала она, следя за ним, зачарованно, оторопев, будто он оглаживал серебристыми пальцами закупоренный сосуд у нее в мозгу, и сейчас он вот лопнет и радость ее захлестнет, — все равно она знала счастье, острое счастье, — а луч серебрил лохматые волны все ярче, покуда гасло небо, и убирал последнюю синь, затаившуюся в волнах, и они наливались лимонною желтизной, взбухали, вздувались и лопались на берегу, и радость вспыхнула у нее в глазах, и окатила, накрыла, и она поняла — вот оно! Вот!»⁸.

Как можно заметить, для создания подобных «моментов» дискурсу необходимо достаточно большое «внутреннее пространство», слагающееся из различного рода внешних впечатлений, мыслей, чувств, переживаний персонажа. Здесь неуместно никакое неожиданное «вдруг» Достоевского. Но тем самым это неизбежно приводит к внешней «заторможенности» действия, которое наиболее ярко проявляется в сюжетном плане произведения. Многочисленные указания на «бессюжетность», «бессобытийность» романов Вирджинии Вулф давно уже стали общим местом в литературоведческих исследованиях. Но заметим, что у английской писательницы нет ни одного романа, который можно было бы привести в качестве примера, подтверждающего этот тезис. В любой ее книге обязательно присутствуют все необходимые составляющие, которые обеспечивают движение сюжета от его начала к логическому завершению. Другое дело, что в не-

которых произведениях Вулф сюжет сведен к минимуму — но в любом случае он никогда не распадается на отдельные, несвязанные друг с другом части.

Впрочем, даже для такого «минимума сюжета» необходим его проводник. В традиционном романе, как правило, эту роль исполняет фигура главного героя. Но в экспериментальной прозе Вирджинии Вульф, опять-таки в силу большого удельного веса ретроспекций персонажей, акциональная динамика героя резко уменьшается. Такая его «недееспособность» по существу означает, что он уже не в силах быть главным двигателем повествования, поскольку его роль как участника (и тем более создателя сюжетных событий) фактически сведена к минимуму. Все это грозит вызвать распад романной формы на целый ряд не связанных друг с другом «ментоскопий» персонажей.

Чтобы решить эту проблему, Вирджиния Вулф пользуется стратегией «размельчения», «раздробления» героя. Коль скоро его внешняя статичность, его пресловутая «недееспособность» не позволяют герою стать главным сюжетообразующим фактором, то повествование постоянно «переключается» с одного персонажа на другой, создавая тем самым необходимый минимум для развития сюжета. Другими словами, функции главного героя выполняют последовательно несколько персонажей романа, как бы передающих друг другу «эстафету повествования». Мотивированность этих передач, переключений с одного сознания на другое достигается за счет их жесткой синхронизации во времени — эпизоды романов строятся на основе четкой хронологической последовательности, где каждый последующий эпизод начинается именно с той временной точки, в которой прекратился предыдущий. И хотя порой эти «временные точки» способны из секунд растягиваться в целые часы, дни или года (как, к примеру, вторая часть романа «На маяк» или интерлюдии в «Волнах»), в экспериментальной прозе Вирджинии Вулф время никогда не исчезает бесследно, будучи основной скрепляющей линией всего повествования.

Подобная жесткая временная структура романов влечет за собой и неизбежную гиперлокализацию действия.

Чтобы добиться «безболезненного переключения» с сознания одного героя на сознание другого, романное пространство ограничивается рамками зрительной, слуховой или ментальной восприимчивости персонажей. Типичный пример:

«Причиной страшного грохота, заставившего миссис Деллоуэй вздрогнуть, а мисс Пим броситься к окну, а потом извиняться, был автомобиль, который врезался в тротуар как раз напротив цветочного магазина Малбери. (...)

Эдгар Дж. Уоткинс, перекинув через руку смотанную проводку, сказал громко, шутя, разумеется:

— Это примерминистра машина.

Септимус Уоррен-Смит, застрявший на тротуаре, услышал его»⁹.

Использование подобных формальных приемов в экспериментальной прозе Вирджинии Вульф имеет не только композиционное значение, но и направлено на решение более глубоких задач. Хронологизация действия, его относительно небольшая локализация в пространстве, помноженные на восприятие мира лишь через призму различных сознаний, сосуществующих друг с другом, неизбежно придают повествованию некое «метафизическое измерение», пытаются дать ответ на вопрос «Что есть реальность?» уже не столько самим текстом, сколько подчеркиванием неполноценности текста как такового по отношению к реальности — или, более широко, принципиальной непередаваемости смысла его выражением. Но, однако, в результате такой «ущербности» текста и возникает «эффект реальности» — экспериментальный роман Вирджинии Вулф слагает с себя обязанность дать «отражение» действительности, концентрируясь преимущественно на показе самого «процесса отражения», вовлекая читателя в поток сознания того или иного персонажа. И потому в прозе Вирджинии Вулф повествование скользит по поверхности реальности, запечатлевая все «мельчайшие частицы», цвет листьев на деревьях, проехавшее мимо авто премьер-министра, аэроплан в лондонском небе, обрывки случайных мыслей, игру ассоциаций — и все это лишь для того, чтобы в конце концов

дать читателю почувствовать на мгновение всю глубину этой реальности и ощутить себя в самой ее сердцевине. Без этого немислимо создание реальной миссис Браун — женщины, сидящей у окна в поезде, мчащемся из Ричмонда в Ватерлоо.

Библиографический список и примечания

1. Virginia Woolf. *Mr. Bennet and Mrs. Brawn* // Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway and Essays*. Moscow, 1984. P. 275.
2. Josephine O. Schaefer. *The Three-Fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf*. The Hague, 1965. — P. 12.
3. Alice van Buren Kelley. *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*. Chicago & London, 1973.
4. И потому, на наш взгляд, нельзя согласиться со следующим утверждением Харвены Рихтер: «Люди, предметы, пейзажи... становятся сериями зеркал, отражающих большинство аспектов самого персонажа. Однако сам персонаж не осознает этого процесса отражения (*mirroring process*): Это читатель обладает двойным зрением; наблюдая, как персонаж воспринимает свой мир, он ловит блики этих отражений» (Harvena Richter. *The Inward Voyage*. Princeton, 1970. — P. 99).
5. Вирджиния Вулф. Современная литература // Писатели Англии о литературе XIX-XX вв. М., 1981. — С. 279.
Принимая упрек Джеймса Нэйрмора в том, что этот пассаж, часто приводимый в качестве «манифеста» писательницы, все же скорее относится к методу Джойса, все-таки отметим, что при всем различии их техник, эти слова актуальны и для Вулф как отражение общего направления ее литературных поисков.
С другой стороны, крайне опрометчивым, на наш взгляд, было бы утверждать применительно к Вирджинии Вулф, что: «Уйти от его (Джойса — А.К.) влияния она не могла, уже следующий роман, «Миссис Даллоуэй» (1925), можно назвать почти эпигонским по отношению к «Улиссу». (Хоружий С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. Соч. в 3 т. М., 1994. — С. 406) — вряд ли некоторая схожесть письма автоматически может именоваться «эпигонством».
6. См., например, Naremore James. *The World without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven & London, 1973, где проблеме дефиниции стиля английской писательницы посвящена специальная глава

— «Вирджиния Вулф и поток сознания».

7. «Фраза «поток сознания» — никакая не магическая формула, которая немедленно предоставляет ключ к пониманию Вирджинии Вулф. Необходимо помнить, что эта фраза — не более чем попытка некоей общей классификации ее романов...» (Davenport W.A. *To the Lighthouse* (Virginia Woolf). Oxford, 1969. — P. 13).

8. Вулф В. *Избранное*. М., 1989. — С. 211-213.

9. Там же.