

ПОЭТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД В РОМАНЕ В. ВУЛФ «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ»

Роман «Миссис Дэллоуэй», опубликованный в 1925 году, знаменует начало нового этапа в творчестве Вирджинии Вульф, продолжившегося впоследствии романами «На маяк» и «Волны». И хотя в целом «Миссис Дэллоуэй» продолжает линию экспериментов Вульф над романной формой, все же данное произведение построено на несколько иных формальных принципах, нежели ее предыдущее произведение – «Комната Джейкоба». По сути, от последнего романа (и первого в ряду ее экспериментальных романов) Вульф берет прежде всего прием интроспекции сознаний своих персонажей, но эти «ментоскопии» героев становятся более объемными и более глубокими по сравнению с «комнатой Джейкоба»; вместо же множества разнообразных микроарративов, лишь опосредованно связанных друг с другом, в «Миссис Дэллоуэй» появляются две генерализующие весь текст повествовательные линии. Кроме того, особую важность в новом романе приобретает категория времени – от дискретной, скачкообразной хронологии «Комнаты Джейкоба» Вульф переходит к очень четкому временному оформлению, что выразилось даже в первоначальном, рабочем названии «Миссис Дэллоуэй» «Часы» («The Hours»). В конечном итоге роман получился настолько же далеким от предшествующей романной традиции, насколько и близким к «Улиссу» Джеймса Джойса: и в том, и в другом случае читатель постоянно оказывается как бы внутри сознания персонажа, постигая объективность его восприятия конкретным действующим лицом повествования; и, что не менее важно, все действие, что и в «Миссис Дэллоуэй», что в «Улиссе», имеет весьма жестко определенные временные рам-

ки – один день странствий героев по Лондону и один день путешествий по Дублину.

Вирджиния Вулф также вполне отдавала себе отчет в том, что главная новизна ее нового романа лежит именно в области формы, которая, по меньшей мере, играет не менее важную роль, чем содержание. Вот, например, запись в дневнике Вулф от 19 июня 1923 года: «Возвращаясь к «Часам», я предвижу, что это будет дьявольским испытанием. Форма весьма необычна и весьма искусна. Чтобы втиснуть в нее содержание, мне всегда приходится его перекраивать. Форма же определенно оригинальна и интересует меня чрезвычайно» [1]. В итоге текст требует активного читательского участия, своего рода «сотворчества»: «Мы сразу узнаем о многом, что начинается происходить в романе, но как бы безо всякого участия повествователя. Повествование возникает, если читатель сумеет связать между собой летящие в разные стороны моменты движущегося сознания. Содержание угадывается без помощи автора: из соединения элементов, рассчитанных автором таким образом, чтобы читатель имел под рукой все, обеспечивающее угадывание» [2].

Действительно, если избранная форма зиждется на принципе «описать мельчайшие частицы, как они западают в сознание, в том порядке, в каком они западают», то на практике это ставит перед романистом довольно-таки сложную задачу. Ведь «поток сознания» вынужден все время «выдерживать объем», быть именно «поток», то есть продуцировать достаточно большие словесные массивы, внутри которых и будет протекать «броуновское движение» «мельчайших частиц», воспринимаемых сознанием. «Момент бытия» в романах Вирджинии Вулф не может возникнуть просто так, на пустом месте – он обусловлен всем предшествующим развитием дискурса. Для создания подобных «моментов» дискурсу необходимо достаточно большое «внутреннее пространство», слагающееся из различного рода внешних впечатлений, мыслей, чувств, переживаний персонажа. Ведь

сама Вулф подчеркивала, что «отдельные моменты бытия вкраплены, однако, в намного большее количество моментов небытия» [3].

Но, как следствие, такая перегруженность текста пресловутыми «моментами небытия» неизбежно приводит к внешней «затор-моженности» действия, которая наиболее ярко проявляется в сюжетном плане произведения. Поэтому всецело можно согласиться с мнением Е.Ю. Гениевой, когда в послесловии к переводу романа «Миссис Деллоуэй», опубликованному в журнале «Новый мир», она пишет: «Хотя внешне канва сюжетно-фабульного повествования соблюдена, на самом деле роману не хватает именно традиционной событийности. Собственно событий, как их понимала поэтика старого добротного классического романа, здесь почти нет» [4].

Впрочем, даже по первым страницам «Миссис Дэллоуэй» хорошо заметно, что чисто сюжетные действия (реплики, которыми обмениваются персонажи, либо их перемещение в пространстве) четко маркированы на фоне «потока сознания» действующих (или вернее, в основном бездействующих) героев. Однако каждое такое сюжетное действие является «катализатором» новых волн потока сознания, в сюжетном отношении являющихся не чем иным, как ретардациями, значительно превышающими по объему «удельный вес» своего катализатора. В итоге повествование разворачивается по хорошо известному принципу «шаг вперед, два шага назад». И характерной особенностью рассматриваемого романа является даже не столько отсутствие событий как таковых (они все-таки присутствуют в тексте: прогулка Клариссы по Бонд-стрит, приезд в Лондон Питера Уолша, самоубийство Септимуса, вечерний прием у Деллоуэев), сколько то, что об этих событиях нам просто сообщается, а основное внимание уделяется как раз их интерпретации, их восприятию в сознании бездействующих лиц романа.

Не менее трудно оспорить тот факт, что в тексте «Миссис Дэллоуэй» присутствуют все необходимые составляющие,

которые обеспечивают движение сюжета от его начала к логическому завершению. Другое дело, что этот сюжет, по существу, сведен к минимуму – но в любом случае роман не распадается на отдельные, не связанные друг с другом части. Действительно, писательницей произведен сознательный перенос центра тяжести романа с на дробность и мимолетность их впечатлений об этом мире, что позволило Дэвиду Дэйчезу отметить, что в «Миссис Дэллоуэй» «организация произведения больше напоминает лирическую поэму» [5]. Но все же, на наш взгляд, более справедливым можно считать мнение Ральфа Фридмана: ««Миссис Дэллоуэй» – первый среди «новых» романов Вирджинии Вулф, который совмещает поэтический взгляд с хорошо продуманной историей» [6].

На деле эта «хорошо продуманная история» слагается из двух отдельных линий повествования. Первая из них связана с фигурой Клариссы Дэллоуэй, супруги одного из британских политиков. Вечером в доме четы Дэллоуэй организуется прием, и потому утром Кларисса выходит на Бонд-стрит, направляясь к цветочному магазину, где она всегда покупает цветы для своих приемов, затем вновь возвращается в дом, где Питер Уолш, человек, за которого она чуть было не вышла замуж, наносит ей неожиданный визит после долгого отсутствия, заставляя вспоминать о тех давних событиях. В конце концов, наступает вечер, начинается прием, и Кларисса в роли хозяйки приветствует прибывающих гостей, поддерживает разговор и здесь же случайно узнает о самоубийстве молодого человека, ветерана прошедшей войны, Септимуса Уоррена Смита.

Именно с этим героем и связана вторая сюжетная линия данного произведения. Септимус, который добровольцем отправился на фронт во Францию, обрел свою зрелость под пулями и притом остался в живых, в то время как его друга Эванса настигла смерть, теперь снова живет в Англии, с женой – итальянкой Лукрецией, но мир после войны кажется ему абсолютно бессмысленным. На полях сражений он потерял главное – способность чувствовать. Война оставила в его

психике зияющую рану – и доктор Доум, и врач-психиатр Уильям Брэдшоу бессильны здесь что-либо сделать. Сэптимус Смит заканчивает жизнь самоубийством, выбрасываясь из окна меблированной квартиры в Блумсбери ...

Впрочем, вряд ли правомерно ассоциировать вторую сюжетную линию исключительно с Септимусом Смитом. Далеко не всегда именно он ведет вторую партию в этом романе: его место занимают, сменяя друг друга, Питер Уолш, Реция, Хью Уитбред и прочие персонажи, чьи истории тоже выпукло представлены своими отдельными «микронарративами». Тем более что вторая линия повествования отнюдь не заканчивается со смертью Септимуса – эстафету подхватывает Питер Уолш, чья доля участия в действии и до этого была довольно значительна. В сущности, мы можем реконструировать практически всю его жизнь по различным фрагментам романа.

Да и заканчивается роман именно тогда, когда нарративный фокус направлен на Питера Уолша, ищущего в гостинной Клариссу Дэллоуэй, заканчивается его «моментом бытия»:

«... Я тоже пойду, – сказал Питер, и он еще на минуту остался сидеть. Но отчего этот страх? И блаженство?

Это Кларисса, решил он про себя.

И он увидел ее (For there she was)» [7: 166].

Поэтому данную сюжетную линию можно с полным правом называть линией Септимуса Смита / Питера Уолша. Вбирая в себя разнообразные «микронарративы», связанные с другими персонажами (тот же прием, который Вулф уже использовала в «Комнате Джейкоба»), она выступает не только текстовым пространством для реализации дополнительных сюжетных импульсов, но и придает объем всему действию: ««Миссис Дэллоуэй» рассказывает главным образом не о Клариссе и не о любом другом персонаже. Скорее, о жизни и реальности или о времени, и персонаж, и обстоятельства в конце концов дают выражение единого видения переживания жизни» [8].

Однако как же связана линия Септимуса Смита / Питера Уолша с линией Клариссы Дэллоуэй?

С одной стороны, «главными героями» в ней поочередно становятся те персонажи, которые непосредственно связаны с миссис Дэллоуэй: Ричард Дэллоуэй, Элизабет, Питер Уолш и т.д. Это люди из «ближнего окружения» Клариссы – и неудивительно, учитывая консерватизм английского общества, что все они принадлежат к одному и тому же социальному классу, что и сама миссис Дэллоуэй. Если же в тексте и возникает персонаж из другого социального слоя (как, например, миссис Килман), то это появление все равно опосредованно связано с Клариссой Дэллоуэй (в данном случае тем фактом, что она работает на Дэллоуэев и связана дружескими отношениями с их дочерью Элизабет).

С другой стороны, есть отдельный «главный герой» второй линии повествования – Септимус Смит. Мало того, что он не является человеком из «ближнего окружения» миссис Дэллоуэй, они вообще не подозревают о существовании друг друга. Чтобы органично внести в текст образ Септимуса Смита, Вулф приходится подробно отслеживать сначала движение по улице автомобиля премьер-министра, затем – полет аэроплана, выводящего в лондонском небе рекламную строку. Таким образом, первоначальная связь двух линий возникает только через отдельные приметы, только через одновременное наблюдение одних и тех же объектов. Не случайно Вулф записывает в своем дневнике: «Худшая часть – в начале (как обычно), где аэроплан вбирает все в себя на протяжении нескольких страниц, и это выглядит достаточно слабо» [9]. И далее, практически через весь роман история Септимуса Смита развивается совершенно отдельно, в полном отрыве от основной линии повествования – линии миссис Дэллоуэй. Как отмечала писательница: «Рецензенты скажут, что он (роман «Миссис Дэллоуэй» – А.К.) бессвязен, поскольку сцены безумия не соединяются со сценами Дэллоуэй» [10]. Однако все же две линии получают необходимую взаимосвязь, необходимое разрешение в финале произведения, когда известие о самоубийстве Септимуса Смита становится

личным событием, личным переживанием миссис Дэллоуэй.

В этом отношении можно согласиться с теми исследователями, которые рассматривают фигуру Септимуса Смита как своеобразного двойника Клариссы Дэллоуэй. Тем более сама Вулф в предисловии ко второму изданию романа указала на то, что Кларисса Дэллоуэй и Септимус Смит – две стороны одной личности. И в раннем замысле романа английская писательница хотела показать, как ветеран войны пытается убить премьер-министра, чей автомобиль мы опять-таки видим в окончательном варианте произведения. Да и связь этих двух героев, Клариссы Дэллоуэй и Септимуса Смита, показана достаточно прозрачно: «А еще (она как раз сегодня утром почувствовала) этот ужас, надо сладить со всем, с жизнью, которую тебе вручили родители, вытерпеть, прожить ее до конца, спокойно пройти – а ты ни за что не сможешь, в глубине души у нее был этот страх, даже теперь, очень часто, не сиди рядом Ричард со своей газетой, и она не могла бы затихнуть, как птица на жердочке, чтоб потом с невыразимым облегчением вспорхнуть, встрепенуться, засуетиться, – она бы погибла. Она-то спаслась. А тот молодой человек покончил с собой» [7: 159]. И, наконец, финал размышлений Клариссы, где повествование снова возвращается на круги своя – к миссис Дэллоуэй, к ее ближнему окружению. Характерно, что на это возвращение ее подталкивает время. Время актуальное, действительное, требующее от миссис Дэллоуэй исполнения своих социальных обязанностей:

«Чем-то она сродни ему – молодому человеку, который покончил с собой. Она рада, что он это сделал, взял и все выбросил, а они продолжают жить. Часы пробили. Свинцовые круги побежали по воздуху. Надо вернуться. Заняться гостями. Найти Салли и Питера. И она вышла из маленькой комнаты обратно в гостиную» [7: 160].

Таким образом, самоубийство Септимуса Смита становится неким символическим самоубийством Клариссы Дэллоуэй, ее освобождением от прошлого. Но, ощутив свое родство с тем

молодым человеком, ощутив бессмысленность мира, Кларисса все-таки находит в себе силы продолжать жить: «Нет большей радости, думала она, поправляя кресла, подпихивая на место выбившуюся из ряда книгу, чем, оставя победы юности позади, просто жить, замирая от счастья, смотреть, как встает солнце, как погасает день». [7: 160]. И вполне можно согласиться с мнением Марии Ди Баттисты: «Самоубийство Септимуса Смита создает необходимую глубину в «Миссис Дэллоуэй», ее противозаконность, ее неуважение, через которую мир романа, объединяясь с образом Клариссы Дэллоуэй, осознает свою вину: «Это беда ее – ее проклятие» [11].

«Двойничество» Клариссы Дэллоуэй и Септимуса Смита находит свое отражение и в художественном пространстве романа. По отношению к каждому из этих героев можно довольно четко обозначить три разных места («большое пространство», «место общения» и «своя комната»), вызывающие у этих персонажей практически идентичное восприятие окружающей их действительности.

«Большим пространством» и для Септимуса Смита, и для Клариссы Дэллоуэй является Лондон – именно на его улицах и парках они переживают нечто похожее на агорафобию – ужас перед огромным миром, в глубине которого таится смерть. Пейзаж разворачивается в некое метафизическое измерение, приобретает черты вечности, потусторонности: «И разве это важно, спрашивала она себя, приближаясь к Бонд-стрит, разве важно, что когда-то существование ее прекратится, все это останется, а ее уже не будет, нигде. Разве это обидно? Или наоборот – даже утешительно думать, что смерть означает совершенный конец, но каким-то образом, на лондонских улицах, в мчащемся гуле она останется, и Питер останется, они будут жить друг в друге, ведь часть ее – она убеждена – есть в родных деревьях, в доме – уроде, стоящем там, среди них, разбросанном и разваленном, в людях, которых она никогда не встречала, и она туманом лежит между самыми близкими, и они поднимают ее на ветвях, как деревья, она ви-

дела, на ветвях поднимают туман, но как далеко-далеко растекается ее жизнь, она сама» [7: 29 – 30].

И через подобный же образ Септимус также приходит к размышлению о смерти: «Но они кивали; листья были живые; деревья – живые. И листья, тысячей нитей связанные с его собственным телом, оевали его, оевали, и стоило распрямиться ветке, он тотчас с ней соглашался». И далее он видит своего погибшего на войне друга Эванса, представляющего собой само олицетворение смерти: «Люди не смеют рубить деревья! (...). Он обождал. Вслушался. Воробушек с ограды напротив прочирикал: «Септимус, Септимус» раз пять и пошел выводить и петь – звонко, пронзительно, по-гречески о том, что преступления нет, и вступил другой воробушек, и на дрящущихся пронзительных нотах, по-гречески, они вместе, оттуда, с деревьев на лугу жизни за рекою, где бродят мертвые, пели, что смерти нет.

Вот – мертвые совсем рядом. Какие-то белые толпились за оградой напротив. Он боялся смотреть. Эванс был за оградой!» [7: 39 – 41].

«Место общения», пространство, где должны проистекать социальные коммуникации, вызывает и у Клариссы Дэллоуэй, и у Септимуса Смита практически противоположный эффект – невозможность настоящего общения.

После того как Септимуса осматривал доктор Доум, Реция ведет мужа на прием в кабинет к сэру Уильяму Брэдшоу, психиатру.

« – Нельзя жить только для одного себя, – сказал сэр Уильям, возводя взор к фотографии леди Брэдшоу в придворном туалете.

– И перед нами прекрасные возможности, – сказал сэр Уильям. На столе лежало письмо мистера Брюера. – Исключительные, блестящие возможности.

Что, если исповедаться? Приобщиться? Отстанут ли они от него или нет – Доум и Брэдшоу?

– Я ... я ... – заикался он.

Но в чем же его преступление? Он ничего не мог вспомнить.

– Так, так? – подбадривал его сэр Уильям (час, однако, был уже поздний).

Любовь, деревья, преступления нет – что хотел он открыть миру?

Забыл.

– Я... я... – заикался Септимус» [7: 95].

Для Клариссы Дэллоуэй таким «местом общения» является гостиная в ее доме. Неожиданный дневной визит Питера Уолша, человека, к которому Кларисса после стольких лет все еще испытывает чувства, не до конца понятные даже ей самой, на деле превращается в ничего не значащий обмен фразами – самое главное остается невысказанным, «за кадром», проговаривается только в душах собеседников. Но когда Питер все же пытается перевести «диалог душ» и «разговор по душам», Кларисса оказывается совершенно неспособной к этому.

«– Скажи мне, – и он схватил ее за плечи, – ты счастлива, Кларисса?

Скажи – Ричард ...

Дверь отворилась.

– А вот и моя Элизабет, – сказала Кларисса с чувством, театрально, быть может.

– Здравствуйте, – сказала Элизабет, подходя. (...).

– Здравствуй, Элизабет, – крикнул Питер, сунул нож в карман, быстро подошел, не глядя в лицо, сказал: – До свидания, Кларисса, – быстро вышел из комнаты, сбежал по лестнице, отворил парадную дверь.

– Питер, Питер! – крикнула Кларисса, выходя за ним следом на лестницу. – Прием! Мой прием не забудь! [7: 58].

Впрочем, даже на «ее» приеме у Клариссы Дэллоуэй не получается никакого настоящего разговора: «Всякий раз, когда устраивала прием, она вот так ощущала себя не собою, и все были тоже в каком-то смысле ненастоящие: зато в каком-то – даже более настоящие, чем всегда. Отчасти это,

наверное, из-за одежды, отчасти из-за того, что они оторвались от повседневности, отчасти играет роль общий фон, и можно говорить вещи, которые трудно выговаривать; можно затронуть глубины. Можно – только не ей, пока, во всяком случае, не ей» [7: 148].

И только в своей комнате герои романа могут быть самими собой. Здесь нет ужаса «большого пространства», нет ощущения «ненастоящего» себя. Но «своя комната» всегда примыкает к «социальному миру», и этот мир настойчиво желает абсорбировать в себя последнее убежище индивидуальности, что вызывает протест и у Септимуса, и у Клариссы. Но их выходы из этой ситуации прямо противоположны – Септимус, не желая встречи с доктором Доумом, выбрасывается из окна, Кларисса возвращается к гостям.

Итак, как мы уже говорили, в романе представлены две параллельные линии повествования: Клариссы Дэллоуэй и Септимуса Смита / Питера Уолша. Хотя, с другой стороны, обозначение сюжетных линий по именам главных персонажей – не более чем условность. Нарративный фокус в «Миссис Дэллоуэй» так же подвижен, как и в «Комнате Джейкоба», с легкостью предлагая нам «поток сознания» одного действующего лица за другим. Но не один из действующих лиц романа, по сути, не является главным двигателем сюжета. В традиционном романе, как правило, роль исполняет фигура главного героя. Но в экспериментальной прозе Вирджинии Вулф, опять-таки в силу большего удельного веса ретроспекций персонажей, акциональная динамика героя резко уменьшается. Поход миссис Дэллоуэй по Бонд-стрит к цветочному магазину – совершенно малозначащее с событийной точки зрения действие – занимает в тексте более десятка страниц, превращаясь не то что в поток, а скорее, в «водоворот» мыслей, чувств и воспоминаний Клариссы. Можно вообще постулировать, что чем менее активен герой в акциональном плане, тем более прозрачным его сознание становится для

повествования. Питер Уолш пригрелся на скамейке в Риджентс-парке – и перед нами вырисовывается один из вечеров в Бортоне в начале девяностых годов, когда Уолш «так сходил с ума по Клариссе». Ради прозрачности героя Вулф приходится жертвовать его «дееспособностью», и это по существу означает, что сам герой уже не в силах быть главным двигателем повествования, поскольку его роль как участника (и тем более как создателя сюжетных событий) фактически сведена к минимуму. Все это опять-таки грозит вызвать распад романной формы на целый ряд не связанных друг с другом «ментоскопий» различных персонажей.

Чтобы решить эту проблему, Вирджиния Вулф пользуется стратегией «размельчения», «раздробления» героя. Коль скоро его внешняя стратегичность, его пресловутая «недееспособность» не позволяет герою стать главным сюжетообразующим фактором, то повествование постоянно «переключается» с одного персонажа на другой, создавая тем самым необходимый минимум для развития сюжета. Другими словами, сюжетные функции главного героя выполняют последовательно несколько персонажей романа, как бы передающих друг другу «эстафету повествования». Вулф замечала в своем дневнике: «Сомнительная точка здесь, я думаю, характер миссис Дэллоуэй. Он может быть слишком натянутым, чересчур пышным и показным. Но далее я могу внести множество других персонажей для того, чтобы поддержать его» [12]. И здесь же она описывает свой новый прием для такой поддержки главного героя: «Это заняло у меня год поисков, чтобы открыть то, что я называю своим прокладыванием туннелей (tunneling process), посредством которого я рассказываю о прошлом вставками, когда это мне необходимо. До сих пор это является моим главным открытием; и тот факт, что я к нему так долго шла, доказывает это» [13].

Это «прокладывание туннелей» в результате оказывается для Вулф весьма эффективным инструментом для сшивания пес-

трого узора бытия в единую ткань произведения. Теперь они «сообщаются» друг с другом не только напрямую, в традиционном диалоге – каждый из них незримо присутствует в потоке сознания другого. Дж. Хиллис Миллер называет этот феномен «неким родом телепатического прозрения» («a kind of telepathic insight»), отмечая: «Последовательная смена каждого персонажа его собственным прошлым, последовательный показ пересекающегося прошлого каждого из главных персонажей – эти формы коммуникации созданы необычной степенью доступа персонажей в настоящее в сознание друг друга» [14]. С этим положением согласны и другие авторы: «Несмотря на краткий промежуток времени, внутри которого обычно разворачивается история, она (Вирджиния Вулф – А.К.) тем не менее ухитряется дать читателю глубокое знание о многом, что предшествовало действию» [15]. И в этом, собственно, главное отличие «Миссис Дэллоуэй» от предшествующего ему романа: «Восприятие жизни Джейкобом почти всецело лежит в настоящем; движение времени в романе через промежутки лет ведется таким образом, который мы можем назвать точно «горизонтальным» путем. Несколько часов в «Миссис Дэллоуэй», напротив, обогащены прихотливыми вертикальными снисхождениями в прошлое» [16].

Однако мотивированность сцеплений различных фрагментов текста, переключений с одного сознания на другое достигается все же не только за счет некоего «телепатического инсайта» и «вертикальных снисхождений», а прежде всего по причине 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. Опять-таки обратимся к дневнику Вулф: «У меня нет времени излагать свои планы, Я могла бы многое поведать о «Часах» и моем открытии: как я вырыла прекрасные пещеры позади моих персонажей: я думаю, это дает именно то, чего я хочу: человечность, юмор, глубину. Идея заключается в том, что пещеры будут

сообщаться и каждая будет выходить на дневной свет настоящего момента». [17].

В тексте проводниками объективного, «хронологически точного» времени являются колокола Биг Бена, магазинных часов на Оксфорд-стрит и колоколов на Харли-стрит. Отбивая часы, полчаса и четверти, они затягивают тем самым «Миссис Дэллоуэй» в жесткий временной корсет, так что исследователям не составляет особого труда составить точную хронологическую таблицу происходящих в произведении событий. Однако Шив Кумар все же прав, заявляя: «Звуки Биг Бена, размеренно делящие день на регулярные промежутки, ограничиваются воздействием только на внешние фрагменты» [18].

Едва ли не большую часть текста занимают фрагменты, где «объективное время» исчезает, сменяясь произвольной временной структурой «потока сознания». Повествование как бы ныряет вглубь, в прошлое, «в прекрасные пещеры позади персонажей», чтобы впоследствии вынырнуть как раз вовремя, не сбивая точный порядок настоящего, регламентированный колоколами Биг Бена. «Она ломает метроном времени, создавая пространство для отливов и приливов мыслей и воспоминаний, которые выходят за рамки текущего момента и сливаются в одно прошлое и настоящее» [19].

В итоге фрагменты прошлого наслаиваются на фрагменты настоящего, нарративная точка зрения все время в движении: миссис Дэллоуэй вспоминает Питера Уолша; в следующем предложении она стоит на тротуаре, пережидая проезжающий фургон; а в последующем мы узнаем, что думает о ней сейчас некто Скруп Певис, сосед по Вестминстеру.

Таким образом, один день в «Улиссе» и в «Миссис Дэллоуэй» представляют собой совершенно разные понятия: «Если Джойс использует один день для объединения, Вирджиния Вулф – для разделения. Джойс пытается показать все, что может вместить в себя один день; Вирджиния Вулф демонстрирует, что нет такого понятия как один день. Джойс исчерпывает день; Вирджиния Вулф его уничтожает» [20].

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. Типичными примерами здесь являются машина премьер-министра и аэроплан, выводящий на небе рекламную строку.

Впрочем, гиперлокализация действия обусловлена еще и своеобразной позицией автора в романе. Если согласиться с Джеймсом Хэфли, что в «Комнате Джейкоба» присутствуют два повествователя, непосредственный и всеведущий, то тогда очевидно, что в «Миссис Дэллоуэй» представлен лишь один из них – всеведущий, и то в максимально замаскированной форме.

Действительно, в случае явного присутствия автора в романе вовсе не обязательно затягивать текст в жесткий корсет времени и пространства – ярким примером здесь служит творчество Лоренса Стерна, так восхищавшее Вирджинию Вулф: в «Тристраме Шенди» все переходы от одного события к другому по большей части мотивированы лишь «трихотью» автора, благодаря которому и возможно, например, появление предисловия в середине романа. В свою очередь, в «Миссис Дэллоуэй» нет явного присутствия автора – можно сказать, он растворен в тексте, сливаясь с ним настолько, что вряд ли можно реконструировать его позицию без определенных, достаточно больших допущений со стороны исследователя. В этом случае, на наш взгляд, уместным будет обратиться к работе Б.О. Кормана, в которой он выделяет две основные группы средств выражения авторской позиции – субъективные и внесубъективные. В качестве субъективных форм раскрытия авторского сознания могут выступать либо просто повествователь, либо личный повествователь, либо рассказчик, в то время как «важнейшим внесубъективным средством выражения авторской позиции является сюжетно-композиционная организация произведения» [21]. Поэтому можно говорить о том,

что с развитием романа как жанра все более значимую роль начинают играть внесубъектные формы авторского присутствия. Так, образ автора в «Улиссе» Джеймса Джойса растворяется во множестве разнородных и иногда противоположных оценок, но, однако, именно образ автора соединяет все сцены, в которых действуют Дедалус, Блум и другие персонажи, в единую картину. Как справедливо отмечает М.М. Бахтин: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей... Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И различные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра» [22].

Другое дело, что роман «Миссис Дэллоуэй» – как, впрочем, и другие экспериментальные произведения Вулф – написан в едином лирическом стиле, и по большому счету «поток сознания» разных персонажей выдержаны в едином стилевом ключе – резкий контраст с творческим методом Джойса, на деле пытавшегося «описывать мельчайшие частицы, как они западают в сознание, в том порядке, в каком они западают». И постоянные уточнения, своеобразные «маркеры»: «думал он», «думала она» – это не только вход повествования в поток сознания того или иного персонажа, но и косвенный знак присутствия в тексте такого повествователя, который выступает в качестве рассказчика, пересказывающего читателю ментальные процессы героев.

Использование подобных формальных приемов в экспериментальной прозе Вирджинии Вулф 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. Конец романа, «момент бытия» Питера Уолша, вербально обозначен лишь одной фразой: « И он увидел ее (For there she was)» – и эти короткие слова открывают настоящую, реальную миссис Дэллоуэй – не менее живую, чем миссис Браун, сидящая у окна в поезде, мчащем из Ричмонда в Ватерлоо.

Примечания

1. Woolf, Virginia. The Diary of Virginia Woolf. Volume II: 1920 – 1924. London, 1980. P.249.

2. Днепров В. Роман без тайны. Вирджиния Вулф «Миссис Дэллоуэй» // Днепров В.С единой точки зрения: Литературно-эстетические очерки. – Л., 1989. – С.337.

3. Woolf, Virginia. A Sketch of the Past // Moments of Being: Unpublished autobiographical writings of Virginia Woolf, London, 1976. P.70.

4. Гениева Е. (Предисловие) // Новый мир. – 1988. – № 9. – С. 165.

5. Daiches, David. Virginia Woolf. London, 1945. P.75.

6. Freedman, Ralph. The Lyrical Novel. Princeton, 1963/ P.213.

7. Здесь и далее роман цитируется в переводе Е. Суриц по изданию: Вулф В. Избранное. – М., 1989.

8. Hafley, James. *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*. Berkeley, Los Angeles, 1954. P.61 – 62.

9. Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf. Volume III: 1925-1930*. L., 1980. P.4. Запись от 6.01.1925.

10. Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf. Volume II : 1920-1924*. L., 1980. P.323. Запись от 13.12.1924.

11. DiBattista, Maria. *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. New Haven, London, 1980. P.53. Тот же исследователь, в частности, указывает, что помимо того, что Клариссу Дэллоуэй и Септимуса Смита можно рассматривать как две части одной природы, определенная двойственность, расщепленность, или «латентная шизофрения», пользуясь языком данной работы, присутствует и в самом характере миссис Дэллоуэй (Ibid. P. 36).

12. Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf. Volume II: 1920 – 1924*. L., 1980. P.272. И зоркий критик Арнольд Беннет действительно обратил внимание на этот «сомнительный пункт» романа, написав в своей статье, опубликованной в ноябре 1926 года в газете *Evening Standard*: «... Относительно обрисовки характеров, миссис Вулф (по моему мнению) поведала нам десять тысяч миссис Дэллоуэй, но так и не показала нам миссис Дэллоуэй» (Bennet, Arnold. *Young Authors // The Author's Craft and Other Critical Writing of Arnold Bennett*. Lincoln, 1968. P.219).

13. Ibid., p.272.

14. Miller, J. Hillis/Virginia woolf s *All Souls Day: The Omniscient Narrator in «Mrs. Dalloway» // The Shaken Realist: Essays in Modern Literature in Honor of Frederick J. Hoffman*. Baton Rouge, 1970. P.116.

15. Bennett, Joan. *Virginia Woolf : Her art as a novelist/ Cambridge*.1964. P.101.

16. Rosenthal, Michael. *Virginia Woolf*. London, 1979. P. 89.

17. Woolf. Virginia. *The Diary of Virginia Woolf. Volume II : 1920-1924/ London, 1980*. P. 263. Запись от 30.08.1923.

18. Kumar, Shiv K. *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. New York, 1962. P.75.

19. 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.13.

20. Hafley, James. *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*. Berkeley < Los Angeles, 1954. P.73.

21. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М., 1972. – С.51.

22. Бахтин М. Слово в романе // Вопросы лит-ры. – 1965. – № 8. – С. 89.