

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Гаврицков Арсений Николаевич

**НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РОМАНА В. ВУЛЬФ «НА МАЯК»**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «Литература»

Научный руководитель:

Тимофеев Валерий Германович,  
кандидат филологических наук, доцент СПбГУ

---

подпись, дата

Санкт-Петербург  
2016

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Техники репрезентации сознания: особенности художественного метода Вульф.....	7
Глава 2. Фокализация в романе.....	19
2.1. Характеристика недиегетического нарратора.....	19
2.2. Имперсонализация и игра в неантропоморфного нарратора.....	25
2.3. «Гиперсубъективность» взгляда.....	31
Глава 3. Художественное время романа.....	36
Заключение.....	49

## Введение

В 1925 году, приступая к работе над романом «На маяк», Вирджиния Вульф оставляет в своем дневнике заметку: «сейчас я уверена, что у всех людей множественная структура сознания»<sup>1</sup>. Так писательнице открылось, что единство того нарратива, который мы привыкли называть потоком сознания, является лишь иллюзией. Этот нарратив формируется из множества впечатлений, зафиксировать которые – задача по-настоящему искусного романиста<sup>2</sup>. Свои первые романы («По морю прочь», «Ночь и день») Вульф теперь считает «плоскими»<sup>3</sup>. При их создании она еще не отказывается от классического всезнающего нарратора, глазами которого читатель вынужден смотреть на художественный мир произведения. В них еще довольно слабо реализуется столь важная для Вульф идея репрезентации человеческого сознания как процесса, лежащего в основе развертывания нарратива художественного произведения. Когда эта идея становится для Вульф ключевой, она приступает к разработке особого творческого метода, складывающегося из целого ряда нарративных техник репрезентации сознания. Этот метод был призван позволить ей создать роман, который стал бы художественным выражением идеи фиксации формирующих поток сознания разрозненных впечатлений как главной цели искусного писателя.

Именно написанный в 1927 году роман «На маяк» можно считать наиболее показательным воплощением этой идеи. Будучи знакомой с произведениями Джеймса Джойса и Марселя Пруста, предпринимавших похожие попытки фиксации потока сознания, подходя, однако, к задаче с других сторон, писательница, занимаясь поисками художественного метода будущего романа, ощущает себя новатором. Она пишет в дневнике, что «На маяк» – первое произведение совершенно нового жанра<sup>4</sup>, называть его

<sup>1</sup> Вулф В. Дневник писательницы. М., 2009. С. 109.

<sup>2</sup> Вулф В. Современная художественная проза // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 473.

<sup>3</sup> Вулф В. Дневник писательницы. С. 115.

<sup>4</sup> Там же. С. 114.

романом – значит закрывать глаза на его принципиальную новизну (сама Вульф раздумывает, не отнести ли свое произведение к жанру элегии<sup>5</sup>; Леонард Вульф называет «На маяк» «психологической поэмой»<sup>6</sup>). В своем дневнике за 1925 год Вульф выделяет три главных концепции, которым при создании романа «На маяк» она хочет уделить особое внимание и для реализации которых ей придется искать новые средства работы с нарративом: «имперсонализация» («безличное»), «полет времени» и «внезапный разлом нарратива» («нарушение единства»)<sup>7</sup>. Три эти приоритетные направления, которые наметила Вульф, приступая к работе, и определяют нарратив романа «На маяк». Эта запись в дневнике Вульф определила и структуру нашего исследования: реализация трех этих концепций в романе Вульф последовательно анализируется в нашей работе.

Понятие «имперсонализация» (в русском издании дневников Вульф этот термин переведен как «безличное») в романе «На маяк» имеет смысл рассматривать как один из аспектов, определяющих фокализацию романа. Ответ на вопрос «кто говорит?» в романе, попытка понять, чьи голоса составляют нарратив – это один из ключевых моментов, на которые стоит обратить внимание при анализе этого произведения. Выбирая в романе «На маяк» особую фокализацию, Вульф, с одной стороны, реализует свои философские идеи, а с другой стороны, открывает новые формы ведения повествования. Точно такого же двойного эффекта Вульф добивается и при попытке зафиксировать особый «полет времени» на бумаге. В романе особенную функцию выполняет авторская игра с художественным временем.

Идея «разлома нарратива» оказывается связана как с созданием имперсонального нарратива, так и с организацией художественного времени. Вторая часть романа «Время проходит» представляет особый интерес, так как

---

<sup>5</sup>Там же. С.114.

<sup>6</sup>Там же. С.138.

<sup>7</sup>Там же. С.114-115.

именно она на композиционном уровне выполняет роль этого «разлома» – резкого разделителя между первой и третьей частями. Имперсональность в ней достигается в первую очередь за счет практически полного отсутствия антропоморфных персонажей. В этой части Вульф создает иллюзию появления неантропоморфного нарратора. Она же представляет наибольший интерес с точки зрения анализа художественного времени в романе.

Прежде чем приступить к анализу этих аспектов повествования, в первой главе исследования мы остановимся на нескольких основных нарративных приемах, формирующих художественный метод Вульф. Именно благодаря последовательному применению этих приемов, Вульф удается реализовать поставленные амбициозные задачи, которые станут предметом исследования второй и третьей глав.

Дневники Вульф зафиксировали весь рабочий процесс над романом «На маяк» – от его замысла до сдачи в печать. С дневниками писательница делилась теми философскими идеями, которые позже сформируют представления об индивидуальной эстетике ее стиля. Иногда в дневниках можно проследить развитие комплекса идей, впоследствии приведшего Вульф к открытию или модификации того или иного художественного приема. Именно поэтому дневники являются бесценным источником, к которому исследователь обращается, чтобы проследить эволюцию того или иного художественного приема, который осваивает Вульф. Выдержки из дневников будут приводиться на протяжении всего исследования.

Отметим также, что в дневниках Вульф зафиксирован не только процесс создания ее художественных и публицистических текстов. Помимо рабочих заметок, они также содержат личные записи, касающиеся, например, психического здоровья Вульф и ее отношений с окружающими людьми. Эти материалы подготовили почву для целого ряда исследований творчества писательницы с точки зрения психоанализа, все чаще на художественные работы писательницы обращают внимание как на высказывания о гендере,

феминизме, гомосексуальности, депрессии. Известный историк культуры, биограф Зигмунда Фрейда, Питер Гей отмечает, что «лишь немногие [из исследователей творчества писательницы и ее биографов] устояли перед соблазном связывать жизнь Вульф и ее работу»<sup>8</sup>. «Немодными» называет Гей тех современных авторов, которые ставят перед собой цель исследовать прозу Вульф, ее художественный стиль, не объясняя ее идеи и находки тяжелой депрессией, постоянными головными болями, подростковыми травмами, гомосексуальной связью, склонностью к самоубийству и т.д. (Среди таких «немодных» биографов Гей выделяет Гермину Ли, которая в своей книге «Вирджиния Вульф» разграничивает жизнеописание писательницы и анализ ее текстов – на ее анализ романа «На маяк» мы будем ссылаться и в этом исследовании). Именно в связи со сложившейся модой, вернее – вопреки ей, анализ художественного метода Вульф (в нашем случае – в романе «На маяк») с точки зрения нарратологии представляется нам особенно актуальным.

---

<sup>8</sup>Gay P. On Not Psychoanalyzing Virginia Woolf // The American Scholar Vol. 71, No. 2 (Spring, 2002). P. 72.

## Глава 1. Техники репрезентации сознания: особенности художественного метода Вульф

Уже в 1919 году Вульф приходит к выводу, что «[человеческое] сознание воспринимает мириады впечатлений – бесхитростных, фантастических, мимолетных, запечатленных с остротой стали. Они повсюду проникают в сознание непрерывающимся потоком бесчисленных атомов»<sup>9</sup> (в это же время она пишет рассказ «Понедельник ли, вторник», в котором пытается зафиксировать фрагмент обыденного дня человека и весь поток впечатлений, обрушивающийся на него за такой, казалось бы, короткий период времени). Придя к этому выводу, Вульф задумывает написание романа «Комната Джейкоба» – первого крупного произведения, в котором она применяет нарративные техники репрезентации сознания, которые позже помогут Вульф воплотить амбициозный замысел передачи множественной структуры сознания в романе «На маяк».

Репрезентацию мыслей героев через прямую фиксацию потока сознания Вульф использует на протяжении всего романа. Однако будет ошибкой весь роман приравнять к прямому воспроизведению мыслей его героев. В отличие от более позднего романа Вульф «Волны», в романе «На маяк» недиегетический (рассказывающий о происходящем со стороны, сам не являющийся героем повествования) нарратор очевидно присутствует (прямая же репрезентация потока сознания не подразумевает присутствие такового – иначе невозможно говорить о непрерывности фиксации непосредственного опыта) – хотя, безусловно, уже не в той мере, как в ее первых романах «По морю прочь» и «Ночь и день». Даже если не брать в расчет фрагменты текста, содержащие нарратированное действие, хорошо заметно, что поток сознания того или иного героя постоянно прерывается комментариями недиегетического нарратора, роль которого будет подробно проанализирована

---

<sup>9</sup>Вульф В. Современная художественная проза. С.473.

в следующей главе. «Критики ожесточенно спорили о том, как назвать прозаический метод Вульф – внутренний монолог? косвенный внутренний монолог? (...) поток сознания? Эти разногласия возникли, вероятно, потому, что Вульф пользуется не одним методом, а комбинацией и/или палимпсестом различных техник»<sup>10</sup>, – пишет исследовательница литературного стиля Вульф Ребекка Сондерс.

Сондерс предлагает называть метод Вульф «нарратированной, стилизованной, литературной репрезентацией сознания»<sup>11</sup>. Этот термин хорош тем, что, во-первых, подчеркивает, что приравнивать стиль Вульф в этом романе к прямой репрезентации потока сознания некорректно, а во-вторых, он отражает свойственную художественному методу Вульф многоуровневость, его сконструированность из различных техник и, в конце концов, неслучайность любой отдельно взятой фразы текста.

В своих дневниках сама Вульф характеризовала технику фиксации мыслей героев, которой она пользовалась в частности при написании «Комнаты Джейкоба» как рассказ *об одном через другое*<sup>12</sup>. Эта техника работает по простой схеме: когда в объектив нарратора попадает та или иная деталь, она тут же провоцирует рассказ о какой-то другой детали, вызывает определенные воспоминания, ассоциации, которые, в свою очередь, выводят в центр нарратива некий третий предмет – и так далее. Применение данной техники у Вульф принято связывать с влиянием британского писателя XVIII века Лоренса Стерна, творчество которого Вульф любила и подробно изучала, ей даже было написано предисловие к одному из переизданий романа Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». На тезис о влиянии, однако, следует возразить, что у Стерна рассказ об одном через другое – это скорее самоцель. Сама писательница в предисловии к «Сентиментальному

<sup>10</sup> Saunders R. Language, Subject, Self: Reading the Style of *To the Lighthouse* // A Forum on Fiction Vol. 26, No. 2 (Winter, 1993). P.195.

<sup>11</sup> Saunders R. Op. Cit. P.196.

<sup>12</sup> Вулф В. Дневник писательницы. С.55.



путешествию...» задавалась вопросом: «Знает ли [Стерн] сам, что скажет дальше?»<sup>13</sup>. В случае Вульф ответ на подобный вопрос был бы очевиден: приступая к описанию первой детали ряда, писательница совершенно ясно представляет и всю последующую цепочку этих деталей, а также и функцию, которую эта цепочка будет выполнять во всем произведении.

Чтобы проанализировать метод от предмета к предмету в романе «На маяк», логичнее всего будет обратить внимание на репрезентацию потока сознания миссис Рэмзи, главной героини первой части романа. Работа ее сознания – самая яркая иллюстрация применения этого метода. Например, в одном из фрагментов 1 части 5 главы романа героиня думает сначала о сыне, затем об упадке дома, затем о его обстановке, затем о множестве книг, которые здесь повсюду, затем о своих читательских предпочтениях и т.д. («She looked up--what demon possessed him, her youngest, her cherished?—and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. (...) Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables (...) – they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never had time to read them...»<sup>14</sup>). Таким образом Вульф показывает, что поток сознания человека состоит из множества случайных впечатлений. Построение единого нарратива из этих впечатлений определяется зачастую принципом простой ассоциации.

Метод от одного к другому работает и на других уровнях – не только на лексико-семантическом уровне. Характерная деталь, которая заметна уже в начальной сцене романа, – особая роль фонетики в развертывании текста. Иногда лишь схожего звучания слов достаточно (созвучные «the wheelbarrow, the lawnmower»<sup>15</sup>; там же – аллитерации на [ф] и [с]), чтобы одна мысль

<sup>13</sup> Woolf V. Introduction // Sterne L. A Sentimental Journey Through France and Italy. Oxford University Press, 1928, p. VI.

<sup>14</sup> Woolf V. To the Lighthouse // V. Woolf. The Selected Works of Virginia Woolf. Wordsworth Library Collection, 2007. P.273.

<sup>15</sup> Op. Cit. P.259.

перетекла в другую. Поэтому аллитерации и ассонансы оказываются так важны для построения нарратива. Один из наиболее ярких примеров – опять же поток сознания миссис Рэмзи в части 1 главе 10, в котором четко прослеживается аллитерация на [ш] («wishing to dominate, wishing to interfere, making people do what she wished», «her daughter's affections», «she was often ashamed of her own shabbiness»<sup>16</sup>) – эффект усиливается тем, что слово she употребляется в данном фрагменте чуть ли не в каждом предложении (а возможно, напротив, именно это слово провоцирует автора на использование соответствующей звукописи). Другой пример – сцена, в которой Лили Бриско и Уильям Бэнкс смотрят на волны: здесь прослеживается уверенная аллитерация на [с] – «they both smiled, standing there (...) excited by the moving waves; and then by the swift cutting race of a sailing boat, which, having sliced a curve in the bay, stopped; shivered; let its sails drop down; and then (...) this swift movement, both of them looked at the dunes far away, and instead of merriment felt come over them some sadness»<sup>17</sup>). Герои смотрят на море, однообразное повторяющееся ритмичное движение волн. Постоянное повторение одного и того же процесса изображено через постоянное повторение одного и того же звука. Таким образом, на фонетическом уровне метод от предмета к предмету трансформируется в метод от звука к звуку, однако принцип его работы остается прежним. Та же и задача – сообщить тексту некую беспорядочность, текучесть, «волноподобность», способствующую созданию впечатления, будто бы текст спонтанно структурируется здесь и сейчас.

Метод рассказа «об одном через другое» также определяет особое грамматическое построение текста (или, напротив, сам определяется им). «Неправильный» синтаксис, рубленые фразы, повторы, вместе с фонетическими особенностями, делают и сам текст первой главы волноподобным. Недаром такую же рубленность Вульф отмечала в

---

<sup>16</sup>Op.Cit. P.293.

<sup>17</sup>Op.Cit. P.269-270.

произведениях Лоренса Стерна<sup>18</sup>, когда писала о том, как далеко тот зашел в решении проблемы репрезентации сознания на бумаге. Стремясь достичь аналогичной цели, Вульф обращается к похожим приемам. Поэтому миссис Рэмзи мыслит, постоянно корректируя саму себя, постоянно возвращаясь к тому, что уже было ей обдумано, дополняя сказанное, одевая новыми подробностями или, напротив, опровергая, переоценивая свои выводы, признавая их ошибочными. Особую роль в этой тенденции текста, делая два шага вперед, делать шаг назад, играет прием инверсии, который периодически явно выходит на первый план при репрезентации сознания миссис Рэмзи (например: «Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed»; «She was silent always»<sup>19</sup> и т.д.). Инверсия – еще один способ показать беспорядочность, «неправильность» потока сознания, невозможность четко структурировать его и необходимость фиксировать его во всем разнообразии. Так происходит упрочение иллюзии, будто бы нарратив романа – никак и никем не цензурированная прямая трансляция потока сознания героев: словно он появляется на бумаге синхронно с процессом появления тех или иных мыслей в головах персонажей.

Научный журналист Йона Лерер, считающий, что нарративные находки Вульф в романе «На маяк» предвосхитили некоторые открытия современной когнитивной науки, рассматривает роман «На маяк» как попытку постичь механизм работы человеческого сознания. «Наше сознание – это не место, это процесс»<sup>20</sup>, – пишет он, указывая на то, что именно этот процесс попыталась зафиксировать Вульф. Идея множественной структуры сознания, высказанная Вульф в дневнике и проиллюстрированная романом «На маяк», также впоследствии будет широко обсуждаться когнитивистами, изучающими человеческий мозг, утверждает исследователь. Наш мозг

<sup>18</sup>Woolf V. Introduction. P. VII.

<sup>19</sup>Woolf V. To the Lighthouse . P.275.

<sup>20</sup>Lehrer J. Proust Was a Neuroscientist. Houghton Mifflin Harcourt, 2007. P.181.

получает множество впечатлений – совершенно разнообразных и неоднородных, из этих впечатлений он выстраивает для нас единый связный нарратив – поток сознания, пишет Лерер<sup>21</sup>. А.А. Аствацатуров также отмечает принципиальную важность этой концепции для Вульф: «[Сознание героев] не механистично и неоднонаправленно, а, напротив, заключает в себе ворох противоречивых многовекторных впечатлений<sup>22</sup>». Связывание фрагментарного в единое – именно этот процесс, выполняемый нашим мозгом, Вульф воспроизводит в своем романе «На маяк». Поток сознания, скажем, миссис Рэмзи складывается из совершенно разнородных мыслей и переживаний – и тем не менее он нарратирован как единый, хоть и намеренно сумбурный, текст.

Рассмотрим еще один характерный пример – сцену чтения сказки о рыбаке и рыбке (Часть 1, Глава 10), которая почти полностью является воспроизведением потока сознания миссис Рэмзи. Нетрудно заметить, что это воспроизведение строится по определенной схеме, в которой обязательно присутствуют противоречия, противопоставления, антитезы, а также элемент одергивания мыслящей самой себя, как будто бы та спохватывается, что ее мысли могут обидеть кого-то, и стремится скорее исправиться. Фрагмент текста, практически избавленный от средств художественной выразительности, однако же, осложнен разветвленным синтаксисом, так как предложения строятся по стерновскому принципу ассоциации: ни одна мысль не остается до конца додуманной, посреди мысли в голову думающего приходит новая идея, но с ней происходит то же самое. «Сущность [миссис Рэмзи] изображается волнами невыразимого стремления к чему-то; [эти волны] то достигают пика и набирают силу, то отступают и затихают»<sup>23</sup>, – пишет Дебора Гут о структуре потока сознания миссис Рэмзи. «Волноподобная грамматика» – такую особенность текста Вульф выделяет

<sup>21</sup>Lehrer J. Op. Cit. P.188.

<sup>22</sup>Аствацатуров А.А. По ту сторону вещей // Вулф В. На маяк. СПб, 2004. С.8.

<sup>23</sup>Guth D. Virginia Woolf: Myth and To the Lighthouse // College Literature Vol. 11, No. 3 (Fall, 1984). P.234.

Мириам Марти Кларк в своей статье о методе Вульф и связи ее философских идей с положениями квантовой физики<sup>24</sup>.

Надо отметить, что особенности наррации «об одном через другое» были наиболее детально исследованы Вульф в рассказе «Пятно на стене» (1917), написанном за десять лет до романа «На маяк». Интересно сравнить, насколько по-разному использована одна и та же техника в этих произведениях. В рассказе «Пятно на стене» нарратор начинает свое повествование с вопроса о том, откуда взялось маленькая черная точка на обоях над каминной полкой. Пятно тут же вызывает массу вопросов и ассоциаций, и беспорядочный воспаленный поток мыслей обращается то к одной, то к другой идее. От конкретных материальных вещей повествование переходит к размышлению об абстрактных явлениях. У потока сознания в рассказе нет ни пространственных, ни временных ограничений.

По той же схеме, построенной на принципе ассоциации, выстраивается поток сознания в романе «На маяк». Однако между рассказом и романом есть два существенных различия. Во-первых, «Пятно на стене», прежде всего, представляет собой импрессионистскую попытку зафиксировать поток сознания в чистом виде, ничем его не прерывая. В романе «На маяк», как уже было упомянуто, поток сознания – лишь одна из техник, и прерывается он постоянно – другим потоком сознания, нарратированным действием, комментариями недиегетического нарратора. Во-вторых, рассказчик (или рассказчица) в «Пятне на стене» является главным героем текста, он совершает определенные действия (или вернее – подчеркнуто действий не совершает: неподвижно сидит и созерцает вместо того, чтобы встать с кресла, подойти и посмотреть на «пятно» с более близкого расстояния; такой отказ от действия позволяет Вульф отказаться от необходимости это действие нарратировать и сосредоточиться на фиксации впечатлений человека в

---

<sup>24</sup>Clark M. Consciousness, Stream and Quanta, in *To the Lighthouse // Studies in the Novel* Vol. 21, No. 4 (Winter 1989). P. 416.

кресле), говорит о себе, а кроме того, рефлексивует, думает о том, что он занимается «думанием». Всего этого в романе «На маяк» нет. Здесь перед нами – не поток сознания одного героя. Таких героев множество. К их голосам добавляется и голос недиегетического нарратора. Причем этот нарратор не выставлен на первый план, как в рассказе, а, наоборот, убран на второй план, замаскирован. Добавляется и необходимость нарратировать действие. Как бы то ни было, цель обращения к методу об одном через другое в рассказе, и романе одна и та же. В «Пятне на стене» использование метода открыто мотивировано стремлением нарратора заглянуть за привычный фасад вещей, кажущийся стабильным и привычным, увидеть их истинную суть, выйти за границы «своей комнаты» (простое пятно, оказавшееся маленькой улиткой, заставляет задуматься о мироустройстве). Такие же цели Вульф преследует и в романе «На маяк», высказывая идею о существовании некоего глобального вселенского сознания, на которой мы остановимся позже.

По своей сути техника «от предмета к предмету» близка к технике «прокладывания туннелей», которую Вульф сама, работая над «Миссис Дэллоуэй», в 1923 году называла своим главным открытием<sup>25</sup>. Писательница первоначально определяла эту технику как рассказ о прошлом через какую-то деталь: герой видит предмет, который вызывает у него определенные воспоминания, и его сознание фокусируется на этом воспоминании, комментируя его и тем самым делая новым центром нарратива (в романе «Миссис Дэллоуэй» таким образом читатель узнает о юности Клариссы, о военном прошлом Септимуса Уоррена-Смита и т.д.).

Кроме того, метод прокладывания туннелей также предполагает свободное переключение между сознаниями персонажей. Именно эта техника позволяет строить нарратив из потоков сознания разных персонажей. «Мы следим за серией внутренних моментов, чувств, обретающих форму, выхватываемых из сознания одного персонажа, затем – другого, складывая

---

<sup>25</sup> Вульф В. Дневник писательницы. С.95.

[чувства разных героев] в единое переживание», – пишет об этой технике Дебора Гут<sup>26</sup>. Мир как «единое переживание» – одна из основных концепций, рассматриваемых в романе «На маяк», именно поэтому метод прокладывания туннелей так высоко оценивался самой писательницей. Сцена единения сознаний Уильяма Бэнкса и Лили Бриско, смотрящих на воду, в этом плане наиболее показательна (Часть 1, глава 4). Однако, так как вышеуказанная сцена еще не раз будет упоминаться в данном исследовании, мы рассмотрим технику прокладывания туннелей между сознаниями на примере трех первых абзацев романа «На маяк».

Полифония, множество голосов и их попеременное звучание – идея столкновения сознаний и их сложения в единое переживание получает развитие в первом же абзаце. Первая сцена романа – немногословный обмен репликами между миссис и мистером Рэмзи и молчаливая реакция на их слова Джеймса Рэмзи, их сына. Эмоции маленького Джеймса, его безграничный наивный восторг, прерываются мыслями его матери, миссис Рэмзи, ее переживаниями о будущем сына, вновь перетекающими в эмоциональные волнения Джеймса. Однако здесь нам открываются не только мысли миссис Рэмзи и ее сына – читатель также узнает, какое направление принимают мысли мистера Рэмзи (направление, обратное мыслям его жены и сына).

Хотя мы не слышим самих мыслей мистера Рэмзи в данном фрагменте (и вообще слышим довольно редко, на что особенно обращают внимание исследователи гендерного вопроса в творчестве Вульф<sup>27</sup>), его сознание тоже некоторым образом присутствует в этом фрагменте на периферии нарратива: мысли Джеймса и миссис Рэмзи содержат намеки на то, что происходит в сознании главы семейства. А.А. Аствацатуров отмечает: «В романе «На маяк» точка зрения героя порой включает в себя точку зрения его собеседника или

<sup>26</sup>Guth D. Op. Cit. P.233.

<sup>27</sup>См. Viola A. Fluidity versus Muscularity: Lily's Dilemma in Woolf's «To the Lighthouse» // Journal of Modern Literature Vol. 24, No. 2 (Winter, 2000-2001). P. 271-289.

того, кто его окружает. Одна оказывается как бы внутри другой»<sup>28</sup>. Нарратор, таким образом, сообщает о мыслях одних героев через мысли других героев, которые мыслят о мыслях первых. Это тоже одна из модификаций метода «об одном через другое»: о мыслях одного героя мы узнаем через поток сознания другого. Все это представляется аппликацией из непрямых косвенных монологов героев, прерываемых комментариями недиегетического нарратора (как уже было отмечено, ответ на вопрос «кто говорит в романе?» – один из наиболее важных для понимания произведения; попытка ответа на него предпринята во второй главе исследования).

Кроме того, говоря о воспроизведении мысленного процесса героев романа, кажется важным отметить, что, хотя персонажи в конечном итоге все время размышляют о себе самих, о сугубо личных проблемах, Вульф часто обрисовывает для читателя эти переживания через внешний мир или мысли других героев, поэтому выдержки из потока сознания персонажей почти никогда не содержат прямого выражения каких-либо явно артикулированных эмоций. Например, информация о глубине тревоги миссис Рэмзи за ее мужа, за детей, за всех, кто ее окружает, как и информация о ее боязни будущего, должна быть извлечена читателем из ее переживаний о старой теплице и о вечерней трапезе, которые, как иногда может показаться, больше всего и волнуют героиню.

«Сочувствие и сопереживание [читателей героям] включаются не указаниями на чувства («стало страшно, весело»), не использованием устойчивых знаков переживаний («бросило в жар, затряслись руки, побледнел» и т.п.), читательское участие превращается в дешифровку картин внутреннего взора персонажа»<sup>29</sup>, – отмечает В.Г.Тимофеев в своем исследовании языков авангарда. Таким образом, работой читателя становится разгадка шифра, составленного из житейских переживаний и намёков. Ему

<sup>28</sup>Аствацатуров А.А. Указ. соч. С.17.

<sup>29</sup>Тимофеев В.Г.О языках авангарда // Вестник филологического факультета Института иностранных языков. СПб, 1999. С. 62.



предлагается увидеть за ними переживания более глубокие. «Читатель становится тем, кто распознает и выражает эмоцию в тексте», - пишет Лесли Кэтрин Хэнкинс<sup>30</sup>. Работой Вульф, соответственно, было составление такого шифра.

Вульф, считавшая намёк и обход прямых, простых путей выражения мысли неотъемлемой частью искусного художественного произведения и ругавшая, в частности, Чарльза Диккенса и Дейвида Герберта Лоуренса за то, что у тех в прозе «все выложено на стол»<sup>31</sup>, в романе «На маяк» вводит нарратора, который, как может показаться, предельно отстраненно относится к переживаниям персонажей. Это, помимо прочего, позволяет ей избежать так страшившей ее сентиментальности. Критики и друзья Вульф упрекали в этом грехе ее ранние романы<sup>32</sup>. Однако в романе «На маяк» проявление сентиментальности противоречило бы авторскому замыслу, именно поэтому дневник писательницы во время ее работы над романом часто пополняли мысли о вреде наделения текста сентиментальностью<sup>33</sup>. Биограф Вульф Гермiona Ли, рассматривая вопрос о Вульф и ее навязчивом нежелании быть сентиментальной, называет текстовый материал романа «На маяк» предельно «плотным» («thick»<sup>34</sup>), то есть избавленным от излишнего прямого выражения эмоций. Вспомним, например, как обставлена смерть главной героини в романе «По морю прочь» (как долго в центре повествования находится умирающая Рэйчел, как после ее смерти в объектив нарратора попадают чувства других героев романа, их реакция на эту смерть) – и сравним с тем, как читатель узнает о смерти миссис Рэмзи – об этом вскользь упомянуто в скобках, даже причина этой смерти остается загадкой («миссис

<sup>30</sup> Hankins L. A Splice of Reel Life in Virginia Woolf's *Time Passes*: Censorship, Cinema and 'the usual battlefield of emotions' // *Criticism* Vol. 35, No. 1 (Winter, 1993). P. 108.

<sup>31</sup> Вулф В. Дневник писательницы. С.347.

<sup>32</sup> Lee H. Virginia Woolf. Vintage, 1997. P.476.

<sup>33</sup> Вулф В. Дневник писательницы. С.114.

<sup>34</sup> Lee H. Op. Cit. P.476.

Рэмзи вдруг умерла прошлой ночью»<sup>35</sup>). Делясь со своим дневником впечатлениями от только что прочитанного романа Марселя Пруста «В сторону Сванна», Вульф восхищается «сочетанием предельной чувственности с предельной твердостью»<sup>36</sup>, достигнутым Прустом. В романе «На маяк» она стремится прийти и приходит к такому же сочетанию, предоставляя читателю самому проецировать свои эмоции на никак не окрашенный эмоционально текст. Такое «уплотнение» текста также может рассматриваться как нарративный прием, важный для реализации идей Вульф (в частности, идеи избавления нарратива от оценочных суждений недиегетического нарратора и идеи имперсонализации).

Комплекс основных нарративных техник воспроизведения сознания героев, рассмотренный в данной главе, ложится в основу индивидуального художественного метода Вульф. Мы рассмотрели такие приемы, как наррация «об одном через другое», работающий по принципу ассоциации (в том числе и на фонетическом уровне); техника прокладывания туннелей; а также предельное уплотнение («thickening») текста, создающее иллюзию объективного взгляда. Произвести такой анализ в начале исследования было совершенно необходимо, так как именно эти приемы определяют и фокализацию в романе, и способы изображения художественного времени – рассмотрение двух этих ключевых аспектов нарратологического анализа представлено в двух последующих главах.

---

<sup>35</sup> Вульф В. На маяк. С.147.

<sup>36</sup> Вульф В. Дневник писательницы. С.106.

## Глава 2. Фокализация в романе

### 2.1. Характеристика недиегетического нарратора

В 1931 году Вирджиния Вульф закончила роман «Волны» и в своем дневнике с удовлетворением отозвалась о нем как о книге, написанной «моим, полностью моим [собственным] стилем»<sup>37</sup> – стилем, который писательница начала развивать еще в «Комнате Джейкоба» и ряде рассказов («Понедельник ли, вторник», «Пятно на стене» и др.), шлифовала в «Миссис Дэллоуэй» и «На маяк», но именно «Волны» писательница сочла главным достижением *своего* метода. Роман «Волны» от трех его предшественников отличает фактически полное отсутствие звучащего «за кадром» голоса недиегетического нарратора. В нем есть лишь ремарки «Невилл говорил», «Бернард говорил», «Рода говорила» и т.д., которые выполняют чисто указательные функции и нужны лишь для того, чтобы отделить поток сознания одного героя от потока сознания другого. Как будет показано в этой главе, к такого рода устранению нарратора Вульф стремилась долго и, видимо, именно потому, что в «Волнах» это устранение получилось наиболее полным, роман и стал, по мнению самой писательницы, ярчайшей иллюстрацией ее метода. В романе «На маяк» нарратор, как мы уже убедились, также замаскирован, убран на второй план – но все же не так, как в «Волнах».

Определение способа фокализации (под этой категорией мы понимаем, согласно введенной Жераром Женнетом терминологии, выбранную автором перспективу нарратива<sup>38</sup>) в романе «На маяк», естественно, не сводится к проблеме маскировки недиегетического нарратора. Фокализация романа определяется комбинацией нарративных техник, с помощью которых Вульф воспроизводит на бумаге сознание своих героев. Однако та модификация

---

<sup>37</sup>Вулф В. Дневник писательницы. С.211.

<sup>38</sup> Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С.205.

«голоса за кадром», которую предлагает Вульф, все же заслуживает особого внимания.

Возвращаясь к роману «Волны» и фокализации, которую писательница выбирает при его написании, интересно отметить в первую очередь то, что в этом произведении всегда ясен ответ на вопрос «кто говорит?» (по классификации Женнета, фокализацию «Волн» можно было бы отнести к внутреннему типу – на мир романа читатель смотрит исключительно глазами фокальных персонажей, читатель владеет той же информацией, что и герои<sup>39</sup>). В каждом абзаце Вульф отвечает на вопрос «кто говорит?», указывая на то, кому из героев принадлежит цитируемый поток сознания. В «Волнах» Вульф важно провести четкие границы между потоком сознания разных героев. Та же самая определенность характерна и для книги Марселя Пруста «В сторону Сванна» (мы знаем, что говорит Марсель, на мир романа мы всегда смотрим глазами героя-рассказчика, принимаем его суждения об этом мире), которая произвела сильнейшее впечатление на Вульф в ходе ее работы над романом «На маяк» (сравнение некоторых сцен из этих романов – материал множества компаративистских исследований<sup>40</sup>; в обоих романах, например, есть фрагменты, в которых главным героем повествования становится пустой дом). «На маяк» же, напротив, интересен тем, что здесь ответить на вопрос «кто говорит?» можно далеко не всегда. Четкого разделения потока сознания разных героев, как в романе «Волны», тут также не наблюдается.

Прежде всего, вернемся к уже затронутой вскользь в первой главе проблеме недиегетического нарратора в романе. В произведении Вульф он предстает в нескольких ипостасях. Вновь вспомним первые абзацы произведения, запечатлевшие спектр противопоставленных друг другу

<sup>39</sup>Женетт Ж., Указ. соч. С.205.

<sup>40</sup>См. Mares C.J. Reading Proust: Woolf and the Painter's Perspective // Comparative Literature, Vol. 41, No. 4 (Autumn, 1989). P. 327-359; Rojas Y. Proustian Reminiscence in To the Lighthouse // Studies in the Novel, Vol. 41, No. 4 (winter 2009). P. 451-467.

эмоций супругов Рэмзи и их сына. Рассмотрим комментарий, который сопровождает радость Джеймса, которую он испытывает от мысли о грядущей поездке к маяку: появляется голос, сообщающий, что Джеймс «принадлежал к славному цеху тех, кто не раскладывал ощущений по полочкам»<sup>41</sup>, анализирующий его внешние и внутренние качества. Чей это голос? Голос недиегетического нарратора? Или голос матери Джеймса? Можно сделать вывод, что голос, комментирующий переживания героев в первой сцене романа, вообще не поддается атрибуции. Носителя этого голоса можно окрестить неопределенным нарратором (термин «unclaimed consciousness»<sup>42</sup> Ребекка Сондерс вводит для обозначения соответствующих, не поддающихся атрибуции, фрагментов романа). Неопределенный нарратор встречается на протяжении всего текста, сопровождая выдержки из сознания героев своими комментариями.

Напрашивается предположение, что перед нами – обычный всезнающий нарратор, характерный для нулевой фокализации (по Женнету, изображение событий с точки зрения классического всезнающего нарратора<sup>43</sup>). Однако его голос таким образом переплетается с голосами героев повествования, что не всегда легко от них отличим. Например, в той же первой сцене соображения, высказанные неопределенным нарратором относительно мыслей Джеймса, тут же подтверждаются следующими далее выдержками из потока сознания миссис Рэмзи. Зыбкость швов, соединяющих звучащие в романе голоса, затрудняет процесс их атрибуции.

Например, если вновь обратиться к первым абзацам романа, может показаться соблазнительным предположить, что голос неопределенного нарратора, связывающий выдержки из потока сознания героев, миссис Рэмзи и принадлежит – по той причине, что именно Миссис Рэмзи кажется

---

41<sup>9</sup>Вулф В. На маяк. С.23.

42<sup>9</sup>Saunders R. Op. Cit.. P.192.

43<sup>9</sup>Женетт Ж. Указ. соч. С.205.

читателю первой части романа безусловным центром произведения, главной его героиней (вторая часть романа обманывает читательские ожидания). В конце концов, кто лучше нее знает характер ее сына и имеет право, как показано в примере выше, давать оценочные суждения тоном эксперта, высказывающего авторитетное мнение? Однако это предположение ставится под сомнение такими деталями, как знание ответов на вопросы, которые миссис Рэмзи знать не может, ее мнение о которых лишено авторитетности. К тому же такая идея кажется совсем уж несостоятельной после того, как героиня погибает, а голос продолжает звучать.

Этот неопределенный нарратор, голос которого нередко звучит, как голос одного из героев, благодаря приему прокладывания туннелей, полностью контролирует пути, которыми идет повествование, размещая избранные выдержки из мыслей героев в строгом порядке, определяющем движение нарратива. Делается это не с целью подкрепить какие-либо оценочные суждения выдержками из сознания того или иного героя (выражение в художественном произведении так называемого «мнения автора» в артикулированном виде Вульф критиковала и последовательно избегала подобных высказываний<sup>44</sup>; лишним тому свидетельством может являться в том числе и ее творческий метод в романе «На маяк» – стратегия намеренного исключения из текста сентиментальности, его «уплотнение», сообщение нарративу некой отстраненной, объективной оценки), но с целью организовать нарратив, заставить звучащее вразнобой множество голосов сливаться в единую мелодию. Воплощение идеи мира как «единого переживания» так же было бы невозможным без участия неопределенного нарратора – связиста между разрозненными впечатлениями героев.

Другая принципиально важная для Вульф концепция – существование некоего глобального вселенского сознания, некоего общего поля, которым определяется мироустройство. Появление в нарративе голоса, не

---

<sup>44</sup>Вульф В. Дневник писательницы. С.221.

поддающегося атрибуции, отсылает нас к этой концепции. «Эта неопределенность иногда создает нечто, что мы могли бы назвать общим психическим полем: определенные предложения просто повисают в воздухе между персонажами, никому в особенности не принадлежа»<sup>45</sup> – отмечает Кристофер Уоткин. То же самое общее психическое поле совместными усилиями удается нащупать Лили Бриско и Уильяму Бэнксу – однако лишь на мгновение

«Оба они улыбались. Обоим было весело, обоих бодрили бегущие волны; и бег парусника, который устремленно очерчивал по бухте дугу; вот застыл; дрогнул; убрал парус; и, естественно, стремясь к завершению картины после этого быстрого жеста, оба стали смотреть на дальние дюны, и вместо веселья нашла на них грусть»<sup>46</sup>.

В этом фрагменте нарратор будто бы забывает, что в совершенстве владеет техникой туннелирования. Прямые цитаты потоков сознания персонажей тоже оказываются здесь не нужны. Они необходимы в тех фрагментах, которые посвящены раскрытию концептов множественности и неоднородности впечатлений героев. В ситуации же, когда герои разделяют общее настроение, видят и чувствуют одно и то же, автор позволяет себе доверить повествование всезнающему нарратору.

Есть в романе и другие фрагменты, когда недиегетический нарратор явно проявляет себя, обнаруживает свое присутствие в тексте: например, его появления никак нельзя проигнорировать в тех фрагментах первой части, которые представлены в круглых скобках. Обратимся за примером к главе 13, которая заканчивается риторическим вопросом миссис Рэмзи: пошла ли Нэнси на пляж вместе с Минтой и Полом? На данный момент миссис Рэмзи может только надеяться получить ответ на этот вопрос, он станет ясен ей гораздо позже, тогда как читатель получает ответ немедленно. Следующая

---

<sup>45</sup>Watkin C. Modernism: Narrative Point of View in To the Lighthouse. [Электронный ресурс] URL:

<https://christopherwatkin.com/2012/06/29/modernism-narrative-point-of-view-in-to-the-lighthousemodernism-narrative-point-of-view-in-to-the-lighthouse> (дата обращения 01.04.2016).

<sup>46</sup>Вулф В. На маяк. С.40.

глава начинается круглыми скобками, в которых дается подробный ответ на этот вопрос<sup>47</sup> – вопрос, ответа на который сама миссис Рэмзи, голос которой звучит в тексте наиболее громко, не знает ответа.

Недидеетический нарратор в романе отвечает не только за сообщение читателю различной информации, которой сами герои владеть не могут, но еще и фиксирует эмоциональное состояние героев, самостоятельно оценить которое они не в силах (если бы это было им подвластно, рефлексия по поводу успешного результата отразилась бы в репрезентации их потока сознания). В романе «голос нарратора, говоря за героев, переводит в слова их неоформленные мысли и невысказанные чувства, даже тогда, когда сами герои на это неспособны»<sup>48</sup>, – отмечает Ребекка Сондерс. В качестве самого очевидного примера можно привести поведение Лили Бриско после смерти миссис Рэмзи: эмоции Лили находятся в таком беспорядке, что она при всем желании никак не смогла бы их вербализировать. Тем не менее, читателю открыт доступ ко всему спектру ее переживаний. Нам известны ее метания, о которых мы узнаем из выдержек из ее потока сознания. Доступен и приложенный к этим метаниям комментарий нарратора, дополняющий информацию, полученную из потока сознания героини. Для читателя, таким образом, переживания Лили оказываются куда более упорядоченными, чем для самой Лили. Именно тот факт, что читатель иногда владеет более полной информацией, чем герои повествования, не позволяет отнести фокализацию романа и к третьему выделенному Женнетом типу – внешнему<sup>49</sup>; хотя такие характеристики наррации, как безоценочность и мнимая объективность позволяют сделать вывод, что фокализация романа наиболее близка к этому типу.

---

<sup>47</sup>Там же. С.93.

<sup>48</sup>Saunders R. Op. Cit. P.197.

<sup>49</sup>Женетт Ж., Указ. соч. С.205.



Опять же нужно сделать оговорку: почему, если, как в приведенном выше примере, недиегетический нарратор знает о своих героях больше, чем они сами, мы не решаемся типологизировать такого нарратора как характерного и для первых романов Вульф классического всезнающего нарратора? Нужно, однако, помнить о том, что недиегетический нарратор в романе «На маяк» тщательно скрывается, вовсе не спеша делиться своими знаниями и оценочными суждениями с читателем. «Нарраторам у Вульф [в романах «Комната Джейкоба» и «На маяк»] открыт доступ к мыслям персонажей, но их собственные мысли закрыты», – пишет Анна Снайт<sup>50</sup>. За исключением тех фрагментов, которые даны в круглых (1 часть) или квадратных (2 часть) скобках, нарратор изъясняется намеками, которые читатель должен расшифровать самостоятельно, предварительно выделив его голос из множества других звучащих голосов. «Нарратору отказано в праве оставить за собой последнее слово»<sup>51</sup>, – добавляет Снайт.

Такая модификация недиегетического нарратора – замаскированного, убранного на второй план, хоть и обладающего обширным знанием художественного мира романа, но выполняющего подчас функции простого оператора, связывающего поток сознания разных героев – работает на выполнение поставленной Вульф задачи сделать повествование «имперсональным». В то же время, полное устранение голоса за кадром, к которому Вульф позже удастся прийти в романе «Волны», не позволило бы писательнице развить другую свою идею – идею «единства переживания», которая звучит в романе «На маяк» именно благодаря нарратору-связисту. Две эти идеи не противоречат, но дополняют друг друга.

## 2.2. Имперсонализация и игра в неантропоморфного нарратора

---

<sup>50</sup>Snaith A. Virginia Woolf's Narrative Strategies: Negotiating Between Public and Private Voices // Journal of Modern Literature Vol. 20, No. 2 (Winter, 1996). P.134.

<sup>51</sup>Snaith A. Op. Cit. P.142.

Пульсирующая волноподобность первой части романа («Окно»), сообщенная ей техникой «от одного к другому» и, в частности, особой звукописью, не так ярко представлена во второй части («Время проходит»). Поток сознания миссис Рэмзи, преобладающий в первой части, – главный источник тех импульсов, которые вызывают постоянное движение волн. «Разрыв повествования» в середине романа, о котором Вульф писала в дневнике, оказывается столь резким именно за счет резкого исключения из текста выдержек из волнообразного сознания миссис Рэмзи. Этот контраст считывается не только на эмоциональном, но и на грамматическом уровне.

Мириам Марти Кларк, характеризующая грамматические особенности сознания миссис Рэмзи повторами, звукописью, параллелизмом, отмечает, что «присущие сознанию миссис Рэмзи текучесть и длительность после ее смерти высыхают, как ее дом пустеет»<sup>52</sup>. Появляющаяся во второй главе экономка миссис Макнэб – «грустная пародия»<sup>53</sup> на миссис Рэмзи. Сознание экономки, как и сознание мистера Рэмзи и большинства второстепенных героев противопоставлено сознанию миссис Рэмзи, у которой есть перед всеми остальными преимущество. Кларк отмечает, что миссис Рэмзи, хоть и мыслит фрагментарно, тем не менее, воспринимает мир как единое целое – видит его особенное устройство. Отрывочность потока ее сознания, невозможность его каталогизировать (вспомним, напротив, мистера Рэмзи с его словарной методикой познания мира, следуя которой, он добрался до буквы Q; его сознание – алфавитный каталог, мнимое упорядочивание знания о мире, которого он на самом деле боится) и помогают миссис Рэмзи подойти ближе всех к тому, чтобы увидеть мир как нечто целое. Ее мысли обнажают невидимый остальным героям единый механизм функционирования непознаваемой вселенной. Кларк даже сравнивает этот принцип мышления героини с основными положениями квантовой физики<sup>54</sup> (Проще говоря, идея

---

<sup>52</sup>Clark M. Op. Cit. P. 417.

<sup>53</sup>Op. Cit.

<sup>54</sup>Op. Cit. P. 416.

единства, складывающегося из частиц – одна из основных в романе Вульф. Это, кстати, не единственное исследование творчества Вульф, которому свойственна такая оптика. Существует, например, также работа Пола Толивье Брауна, утверждающего, что «представления Вульф о взаимосвязях пространства, времени, объективности, сознания (...) одновременно и соотносятся, и противоречат идеям, высказанным Эйнштейном»<sup>55</sup>). Может показаться, это утверждение Кларк довольно резко противоречит в общем-то очевидно звучащей в романе идее невозможности рационального постижения окружающей действительности, любого упорядочивания, попытки составить систему. Однако, так как ближе всех к проникновению в тайну мироустройства оказалась миссис Рэмзи, которая до второй главы романа не доживает, то в принципе тезис, выдвинутый Кларк, только подтверждает идею о непостижимости (близко подобранный к загадке мироустройства этот самый мир должен покинуть). Надо также отметить, что миссис Рэмзи чаще прочего появляется в мыслях других персонажей. Таким образом она объединяет, связывает потоки сознания самых разноплановых персонажей. С одной стороны, поток сознания миссис Рэмзи нарратируется по принципу волноподобности, с другой – поток сознания других героев то и дело волнами посещают впечатления о ней.

«Нарратив влечет и персонажей, и читателя по гипнотическим волнам восприятия и мысли, реальный мир медленно тускнеет, на передний план выходит символический уровень, на котором понятия «я» и «мир» соприкасаются и противоречат друг другу», – пишет Дебора Гут в своем исследовании мифологичности романа Вульф<sup>56</sup>. «Я» и «мир», согласно концепции Гут, противоположны друг другу, их столкновение отражается в столкновении двух уровней романа – метафизического/визионерского и физического/реального. Первый уровень – это мировидение миссис Рэмзи,

<sup>55</sup>Brown P. Relativity, Quantum Physics, and Consciousness in Virginia Woolf's "To the Lighthouse" // Journal of Modern Literature Vol. 32, No. 3 (Spring, 2009). P.39.

<sup>56</sup>Guth D. Op. Cit. P.233.

второй – ее мужа. Дебора Гут характеризует эти уровни через отношение героев к титульному символу романа – маяку<sup>57</sup>. Для миссис Рэмзи – это символ стремления к чему-то лучшему (он спаситель кораблей и то место, куда можно поехать с сыном, тем самым доставив ему радость), для мистера Рэмзи – это, напротив, символ стабильности (ориентир, прочно укрепленный на земле, всегда видный на горизонте).

Итак, когда волнообразный поток сознания миссис Рэмзи исчезает из произведения, уже ничто не мешает развитию эффекта имперсональности текста. Имперсональность уже прослеживалась в первой части романа благодаря введению замаскированного, неопределенного нарраторов. Теперь же она усиливается «разломом повествования», освободившем нарратив в частности от персоны миссис Рэмзи – настолько сильного образа, что вся первая часть романа оказывается подчинена ее обаянию. Поэтому когда в середине части «Время проходит» нарратор вскользь упоминает о смерти героини, читатель чувствует удивление. Подробный анализ второй части романа «На маяк» представила Элизабет Эндрюс Макартур в своей статье о влиянии «В сторону Сванна» Марселя Пруста на нарративные техники «На маяк». Эту часть она характеризует как «описание пустого дома, за течением времени в котором наблюдают только «ветерки», создание нарративной структуры, которая не подразумевает наличие человека, наблюдающего за происходящим»<sup>58</sup>. Вульф, таким образом, не только достигает предельной имперсонализации (идея «неприсутствия»), но и создает иллюзию появления неантропоморфного нарратора.

«Время проходит» – это не первый (и не последний) эксперимент Вульф с дезантропоморфизацией нарратора. В опубликованном в 1919 году рассказе «Королевский сад» есть фрагмент, в котором события представлены с точки зрения улитки, пристроившейся на цветочной клумбе и наблюдающей за

<sup>57</sup>Guth D. Op. Cit. P.235.

<sup>58</sup>McArthur E. Following *Swann's Way: To the Lighthouse* // Comparative Literature Vol. 56, No. 4 (Autumn, 2004). P. 332.

посетителями парка (тут можно также упомянуть повесть «Флаш», в которой повествование ведется с точки зрения собаки, – однако «Флаш» будет написан только в 1933 году). Меткое наблюдение Макартур о том, что точка зрения, представленная в главе «Время проходит», – это точка зрения ветра, приводит нас к выводу, что Вульф делает следующий шаг на пути к лишению нарратора возможности судить о происходящем, делая наблюдателем теперь не просто не человека и даже не лишенную возможности говорить улитку (наделенную, однако, в рассказе Вульф способностью думать), но неодушевленную (пусть и одухотворенную) природную стихию. Ветер («ветерки») получает свой голос, наделяя главу особой музыкальностью. Как уже было показано при анализе использования нарративной техники об одном через другое на фонетическом уровне, наделение текста звучанием очень важно для Вульф. Если рассказ «Струнный квартет» – это выступление оркестра (аллегро, модерато, минует, соната-рондо), роман «Волны» – постоянный шум моря, пульсирующий на заднем плане, сцена воздушного налета на Лондон в романе «Годы» – оглушительные разрывы бомб (таких примеров звучащего, музыкального текста у Вульф можно привести огромное множество), то глава «Время проходит» – это мягкий стон ветра в пустом доме, фиксирующий течение времени, кричащий о нем, нарушая установившуюся после ухода антропоморфных героев тишину.

«Ничего видимого и осязаемого»<sup>59</sup> – так в своем дневнике, планируя роман, Вульф характеризует вторую часть своего будущего произведения. Макартур оценивает получившийся результат так: «Когда Вульф не описывает реальность с множества субъективных точек зрения, она приглашает читателей поразмышлять о природе реальности в отсутствие человека-наблюдателя. На протяжении всего романа неантропоморфные духи реагируют на изменения в физическом мире и знают о реальности то, что недоступно человеку. Это наиболее очевидно в центральной части романа

---

59 Вулф В. Дневник писательницы. С.122.

«Время проходит»».<sup>60</sup> Тут также надо вспомнить рассказ Вульф «Дом с привидениями» 1921 года, в котором в центре повествования оказывается дом, населенный духами-воспоминаниями. Эти духи очень напоминают «ветерки», гуляющие по роману «На маяк». Эти «ветерки» также оказываются вне времени и, кстати, тоже сравниваются с призраками: «шальные ветерки (...) подобны призракам»<sup>61</sup>. Ветер мог бы стать идеальным всезнающим нарратором – он может владеть информацией, добытой в абсолютно любом времени или месте. Он же – возможная метафора потока сознания, для течения которого, как показано в рассказе «Пятно на стене», также нет ни временных, ни пространственных границ.

Однако имперсонификация достигается не только во второй части произведения, в которой она наиболее заметна благодаря временному уходу из повествования антропоморфных героев. «Речь нарратора прямая, но никогда не от первого лица; таким образом, хотя у читателя и создается временная иллюзия проникновения в сознание героев, на самом деле этого не происходит»<sup>62</sup>, – считает Джеймс Хафли. Сама Вульф в своем дневнике о романе «На маяк» пишет так: «Здесь все непрямая речь. Хотя нет, есть несколько прямых фраз»<sup>63</sup>. Кроме того, легко заметить, что кому бы ни принадлежал звучащий голос, в тексте очень редко встречается местоимение «я». Лесли Кэтрин Хэнкинс, говоря об аспекте имперсональности текста пишет: «Текст сформировал экран, на котором должна была транслироваться эмоция, но [сам] он отказался распознавать, воспроизводить, называть или брать ответственность за эту эмоцию»<sup>64</sup>. Затронутая нами в первой главе идея Вульф сделать текст предельно плотным за счет пренебрежения сентиментальностью как раз и воплощается через создание такого «экрана».

<sup>60</sup> McArthur E. Op. Cit. P.341.

<sup>61</sup> Вулф В. На маяк. С.145.

<sup>62</sup> Hafley J. The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist. University of California Press, 1954. P.74.

<sup>63</sup> Вулф В. Дневник писательницы. С.135.

<sup>64</sup> Hankins L. Op. Cit. P. 109.

Так же как звучание множества голосов сочетается в романе с идеей «единого переживания», так имперсонализация, иллюзия отстраненности, мнимая несубъективность, вызванная намеренным избеганием сентиментальности, игра в неатропоморфного нарратора работают парадоксальным образом. «Опущение «я» позволяет героям Вульф заглянуть в безграничную область вечности (...), – отмечает Макартур. – Потеря персонализации – не только избавление от субъективности, но также форма гиперсубъективности, благодаря которой персонажи способны видеть предметы с множества разных точек одновременно»<sup>65</sup>. Гиперсубъективность – единое новое мировидение, характерное для романа Вульф и отвечающее ее идее о существовании глобального вселенского сознания.

### 2.3. «Гиперсубъективность» взгляда

В первой главе романа «На маяк» Вульф оглушает читателя полифоническим звучанием множества голосов; они разобщены, потому что принадлежат так или иначе противостоящим друг другу персонажам («[в романе «На маяк» я] заставляла персонажей противостоять друг другу»<sup>66</sup>, – отмечает писательница в дневнике). Каждый герой романа – изолированная единица. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратить внимание на то, сколько раз герои романа адресовали друг другу вербализированную мысль. Делают они это крайне редко. В основном, герои молчат, постоянно думают – но не делятся своими мыслями вслух. Возможно, поэтому те выводы, к которым приходят герои, часто оказываются ошибочными. Одновременно с этим читатель не может не ощущать, что все эти голоса тем не менее звучат в одном ключе, формируя связный нарратив. Единство конструируется из единиц. Эстетика Вульф предполагает парадокс: много волн – это одно море, однако каждая волна – эта единица, ударяющаяся о берег со своим особенным шумом. Гиперсубъективный взгляд, который формируется

<sup>65</sup>McArthur E. Op. Cit. P.341.

<sup>66</sup>Вулф В. Дневник писательницы. С.171.

нарративом романа «На маяк», оказывается возможным благодаря этому парадоксу.

Два уровня романа существуют не по отдельности, один накладывается на другой. Это переплетение на глазах у читателя складывается, по выражению Деборы Гут, в «драму (...), [вспыхнувшую] между двумя режимами бытия – визионерским и реальным, между сном и истиной»<sup>67</sup>. Финалом этой драмы становится открывающееся перед читателем «новое всеохватывающее видение»<sup>68</sup>.

Опять же вспомним те сцены, в которых мысли разных героев буквально совпадают. Всего в романе можно выделить три момента, которые попадают под это описание. Во-первых, это минутное единение мыслей Лили Бриско и Бэнкса, на которую мы уже не раз обращали внимание. Во-вторых, это еще и сцена ужина, к которой ведут все прочие сцены первой части романа. «Момент разделения пищи – он же момент единого восприятия происходящего»<sup>69</sup>, – пишет Жанин Утелл в своем исследовании роли сцен трапезы в творчестве Вульф. (Момент приема пищи, по ее мнению, – один из центральных так же и в романе «Волны», где опять же голоса главных героев звучат каждый на свой лад, однако в одной из финальных сцен в кафе все их мысли упорядочиваются и становятся удивительно похожими на мысли другого.) В-третьих, стоит учитывать последнюю часть романа и главных героев, которые думают по-разному, но об одном – о миссис Рэмзи.

Разобщенность, многообразие точек зрения, звучащих в первой части романа, резко контрастируют с имперсонализацией и игрой в неантропоморфного нарратора во второй части. Суевливая игра волн сменяется спокойным дыханием ветра. О том, что в произведении есть

---

<sup>67</sup> Guth D. Op. Cit. P.233.

<sup>68</sup> Poster J. A Combination of Interest: Virginia Woolf's *To the Lighthouse* // Critical Survey Vol. 8, No. 2, Anglo-Irish studies: new developments, 1996. P.213.

<sup>69</sup> Utell J. Meals and Mourning in Woolf's *The Waves* // College Literature Vol. 35, No. 2 (Spring, 2008). P. 3.



персонажи-люди, напоминают только краткие сообщения о том, как сложились их жизни. Драмы главных героев произведения разыгрываются за пределами романа, остаются «за скобками» – в квадратных скобках приводится только краткое резюме этих драм. В первой главе круглые скобки содержали комментарии недиегетического нарратора, во второй главе в квадратных скобках приводятся сведения о персонажах. Эти скобки прерывают тем самым описание пустого дома и формально связывают первую главу со второй, пусть эта связь может показаться неочевидной (слишком сильным оказывается контраст нарративных техник первой и второй глав).

Лесли Кэтлин Хэнкинс в своей статье о сходстве нарративных техник главы «Время проходит» и кинематографических приемов, отмечает: «Используя нарративную технику, напоминающую записывающую кинокамеру, «глаз» («eye») нарратора, не имеющего при этом «я» («I»), бесстрастно документирует происходящее, а наблюдатель дополняет картину субъективными эмоциями. Читатель, наблюдатель, должен сам заполнить эмоциональные пропуски»<sup>70</sup>. Кажется очень метким сравнение позиции нарратора во второй главе с кинокамерой, которая фиксирует происходящее бесстрастно. За этой камерой будто бы нет оператора – настолько сильным кажется эффект человеческого неприсутствия в центральной части романа Вульф.

Третья часть произведения («Маяк») по уровню имперсональности – нечто среднее между первой и второй. Безусловно, как и в первой части, в ней звучит множество голосов – антропоморфные герои вновь в центре повествования. Голоса вновь звучат наперебой. Однако ярко выраженная нехватка миссис Рэмзи и тот вакуум, который возник после ее ухода, до сих пор не заполнен. Согласно дневнику Вульф, третья глава доставила ей

---

<sup>70</sup>Hankins L Op. Cit. P. 108.

наибольшее количество хлопот, ее постоянно приходилось переписывать<sup>71</sup>. Причиной тому – необходимость применять технику туннелирования к персонажам, которые находятся на значительном расстоянии друг от друга. (Море и маяк, а также воспоминания о миссис Рэмзи – единственные помощники автора в этом деле; они определяют мысли всех героев, независимо от расстояния между ними). В этой части звучат три основных голоса, принадлежащие Лили Бриско, Джеймсу и мистеру Рэмзи. Повествование условно делится на два плана: Лили рисует свою картину в саду, а Джеймс с сестрой и отцом плывут в лодке на маяк. Герои находятся довольно далеко друг от друга, но тем не менее их мысли представлены параллельно, предметы их осмысления одинаковы. Именно необходимость реализовать такое смелое решение и заставляла Вульф особенно внимательно работать над этой главой, ее двойственной структурой. Столкновение изионерского и реального плана повествования способствует формированию этой структуры. Как мы уже отмечали, образ мысли мистера Рэмзи противоположен образу мысли его жены. Он не признает непостижимости мира. Для него мир – четкая система, в центре которой он сам (мистер Рэмзи всегда прав, что так раздражает Джеймса). Мириам Марти Кларк отмечает, что устройство сознания Лили Бриско содержит в себе черты сознаний обоих супругов Рэмзи. «Лили Бриско андрогинна», – пишет Кларк. «Ее сознание – самое рефлекслирующее в романе»<sup>72</sup>. Лили пытается стать для нарратива тем, чем являлась миссис Рэмзи, – его центром. Джим Постер, исследующий переключки и конфликты звучащих в третьей главе голосов отмечает, что Лили, как и миссис Рэмзи, как и Джеймс, «стремится к расширенному и единому видению»<sup>73</sup>. Видеть мир как целое, согласно Вульф, значит не видеть его как некую систему, но видеть в нем некий единый замысел.

---

<sup>71</sup> Вульф В. Дневник писательницы. С.134.

<sup>72</sup> Clark M. Op. Cit. P. 419.

<sup>73</sup> Poster J. Op. Cit. P.213.

Как уже отмечалось ранее, избегание человеческого взгляда во второй части романа позволяет сделать акцент на невозможности постичь и истолковать мироустройство. С одной стороны – такая кажущаяся объективность, с другой – полифония голосов, каждый из которых не может не быть субъективным. Однако, как отмечает В.Г.Тимофеев «спора объективности и субъективности»<sup>74</sup> не получается. Получается «новое всеохватывающее видение, достигаемое благодаря комбинации нарративных техник.

Джеймс Хафли отмечает, что «у читателя [романа «На маяк»] создается иллюзия полной осведомленности [о художественном мире романа]; автор создает иллюзию, будто бы ничего не отбирал, не выбрасывал, не исправлял»<sup>75</sup>, тогда как на самом деле все обстоит совсем не так: нарративные техники, используемые Вульф, а главное – особенности их чередования, позволяют организовать материал так, что внешний мир и внутренний мир героев, общее и частное, совместное и разобщенное – все эти оппозитивные ряды основных концептов романа, сосуществуют, соотносясь по принципу дополнения друг друга, делая взгляд на нарисованную Вульф картину, по меткому выражению Макартур, «гиперсубъективным».

---

<sup>74</sup>Тимофеев В.Г.Указ. соч. С. 61.

<sup>75</sup>Hafley J. Op. Cit. P.73.

### Глава 3. Художественное время романа

Подбор особого метода отображения художественного времени («flight of time») Вирджиния Вульф в своем дневнике изначально называла одним из трех приоритетных направлений предстоящей работы над романом «На маяк» (связь трех этих направлений очевидна: два других указанных ей аспекта, имперсональность и разрыв повествования, оказывают характерное влияние на репрезентацию художественного времени). Особенно интересно проанализировать эту категорию в романе в связи с тем, что «время» – это еще и один из важнейших философских концептов произведения (недаром одна из частей романа содержит слово «время» в названии). Поэтому выбор нарративных техник для фиксации течения времени нередко коррелирует с основными философскими вопросами, которые задаются в романе. Эти техники часто призваны поддержать развитие идей.

Безусловно, «Время проходит», вторая часть романа, предлагает наиболее обширный материал для анализа художественного времени произведения. Причиной тому – «особость» этой части. Целый ряд нарративных техник позволяет ей выполнять необычную роль в композиции – роль, с одной стороны, «связки», «моста» между первой и третьей частями и, с другой стороны, некой «паузы» в нарративе. Судя по дневникам писательницы, написание этой, самой амбициозной, части романа стало вызовом ее мастерству<sup>76</sup>. «Резкий разлом нарратива в середине книги, напоминающий проведенную Лили черту посередине ее картины, представляет собой разлом литературной традиции<sup>77</sup>», – пишет биограф Вульф Гермiona Ли. Такого рода новаторство достигается не в последнюю очередь благодаря особой игре с художественным временем.

В своем предисловии к единственному русскому изданию «Дневника писательницы» Е.Ю. Гениева отмечает, что время является в романе «На

<sup>76</sup> Вулф В. Дневник писательницы. С.122.

<sup>77</sup> Lee H. Op. Cit. P.482.

маяк» одним из настоящих главных героев повествования (наряду с памятью, пустым домом, морем и маяком)<sup>78</sup>. Как уже отмечалось ранее, антропоморфные герои во второй части романа практически отсутствуют (за исключением старой экономки, появление которой, однако, оказывается неспособно нарушить ощущение человеческого «неприсутствия» в этой части романа). Опустевший после смерти миссис Рэмзи и начала войны дом, пришедший в упадок, и ветер, отмеряющий быстротечные годы, становятся центром повествования. Дебора Гут называет вторую часть романа «мифическим проходом по земле мертвых, по которому герою нужно пройти, чтобы переродиться»<sup>79</sup>. Героиня, которая, по убеждению читателя, являлась главной, вдруг покидает художественный мир романа, оставляя после себя пустоту. Не позволяя нарративу превратиться в хаос (от греч. «зияние»), место и время – хронотоп – временно становятся главными героями, как бы занимая место покинувшей повествование миссис Рэмзи и предваряя приход новой героини, которой позднее станет Лили Бриско, пока еще не готовая к тому, чтобы пробудиться ото сна (ее буквальное пробуждение – в самом конце второй части романа) и выйти на первый план (в конце третьей части).

«В романе постоянно идет речь о времени, хотя формальная протяженность его в книге невелика. В первой части это даже не день, но лишь вечер сентябрьского дня за несколько лет до войны. Во второй – тоже всего несколько часов, во время которых служанка осматривает дом и вспоминает хозяев. Самый долгий отрезок обозначен в последней части – около суток»<sup>80</sup>, – пишет Е.Ю. Гениева, видимо, говоря в первую очередь о тех фрагментах второй части, которые содержат нарратированное действие с участием миссис Макнэб, экономки. А между тем, события книги охватывают десять лет, и можно не согласиться с тем, что вторая часть романа занимает всего несколько часов – в любом случае она «означает» те самые десять

<sup>78</sup>Гениева Е.Ю. Надо писать из самых глубин чувств // Вулф В. Дневник писательницы. М., 2009. С.18.

<sup>79</sup>Guth D. Op. Cit. P.241.

<sup>80</sup>Гениева Е.Ю. Указ. соч. С.20.

долгих лет, прошедшие между двумя далекими друг от друга днями, которые описаны в первой и третьей частях. В самом тексте также встречаются неопределенные указания на то, что время проходит, но какой именно отрезок времени становится центром повествования во второй части романа – неизвестно: «что такое, в сущности, одна ночь? (...) но идет ночь за ночью»<sup>81</sup>, «намет тишины (...) месяц за месяцем (...) вплетал и окутывал дом в тишину»<sup>82</sup>. Сколько именно времени проходит, пока мы наблюдаем за пустым домом и переменчивой погодой, – вопрос, однозначный ответ на который дать невозможно.

Квадратные скобки, содержащие информацию о произошедших за десять лет событиях, метрономом отмеряют это время, формально регистрируют его. Описанный во второй части приход экономки в пустой дом действительно не занял больше нескольких часов. Между тем, описание перемены погоды в данной части может занимать и те же несколько часов, но с той же вероятностью – все десять лет. Вторая часть романа оказывается как бы вне времени по той причине, что в ней не происходит ничего, что могло бы помочь установить соотношение между фабульным временем (story time) и дискурсивным временем (discourse time).

Это парадоксально, но «несмотря на свое название, [часть «Время проходит»] помещает нас в мир, который точнее всего будет назвать атемпоральным, в застывший мир, где не происходит ничего за исключением атмосферных возмущений. Будто бы погода занята тем, что убивает время»<sup>83</sup> – пишет Энни Садрин. Можно вновь вспомнить о кинематографичной природе нарративных приемов Вульф. Если прокручивать пленку достаточно быстро, то отснятый за десять лет материал можно просмотреть за несколько часов. Во второй части романа Вульф обращается к такому нарративному

<sup>81</sup>Вулф В. На маяк. С.146.

<sup>82</sup>Там же. С.148.

<sup>83</sup>Sadrin A. Wheather in ‘Three Flood Novels’, *Bleak House, The Mill on the Floss, To the Lighthouse* // *The Yearbook of English Studies* Vol. 30, Time and Narrative, 2000. P. 99.

приему отображения времени, как сжатие, очень напоминающее такую быструю перемотку пленки: долгие годы в рамке дискурсивного времени кажутся мимолетными.

При этом, смотрящему в объектив, зафиксировавший направленный на этот неподвижный пейзаж, может показаться, что не происходит ничего – время застыло. Мир словно поставлен на паузу. Перед нами – одухотвоенная природная стихия, неподвластная скорым переменам (десять лет – значительный срок только для антропоморфных персонажей романа). Неслучайно идея атемпоральности, вневременности идет в романе рука об руку с таким понятием, как вечность. Мир, открытый читателю в части «Время проходит», – это картина застывшей вечности. Для моря, неба и ветра время идет иначе (это также оправдывает конвертацию десяти прошедших лет в кажущийся мимолетным взгляд на пустой дом); свойственная им неподвластность категории времени превращает их в главных героев романа, а персонажи-люди играют роль второстепенную. Их можно безболезненно изъять из повествования – как показано во второй части. Опустевший дом, который миссис Рэмзи так и не успела привести в порядок, разваливается, с трудом выдерживая близость моря и натиск ветра. Он всего лишь создание человеческих рук. А ветерки, завладевшие домом в отсутствие людей, только смеются над последними: «Вы увянете?», «Вы погибнете?»<sup>84</sup>, – и не удосуживаются выслушать ответ.

Само слово «вечность» («eternity») появляется в романе трижды (еще пять раз – производные «eternal», «eternally»), и каждый раз в связи с идеей о том, что «все связано, непрерываемо» («все теперь очистилось от шелухи, от мусора чувств, очистилось и (...) поступило в веденье вечности»<sup>85</sup> – эта мысль принадлежит Лили Бриско, но полностью соответствует также и философии миссис Рэмзи). Люди, обремененные «мусором чувств», могут лишь тешить себя надеждой остаться в вечности, об этом мечтают мистер

<sup>84</sup>Вулф В. На маяк. С.148.

<sup>85</sup>Там же. С.131.

Рэмзи и его протеже, Лили Бриско, напротив, понимает свою малую значимость перед универсумом, оттого ей так трудно писать свою картину («Скатают рулоном и ткнут под диван. Так зачем же, зачем?»<sup>86</sup>) и так трудно искать свое видение: что значит оно пред глобальным вселенским разумом? Оттого мистеру Рэмзи, которому подобные чувства недоступны, так легко удается в своем сознании превращать мир вокруг в законченную структуру, привязанную в том числе и к категории времени. При этом одухотворенная природа, напротив, – вне времени. Вне времени оказывается и вся часть «Время проходит». Таким образом, выбранная Вульф игра со временем работает на подтверждение ее идеи непознаваемости – если ее герои не могут понять самих себя, то стремление понять нечто более сложное, чем человек, и вовсе кажется абсурдным.

Как уже было отмечено, повествование о «вневременном» прерывается только квадратными скобками с содержащимися в них двумя-тремя предельно короткими фразами с информацией о событиях, которые с точки зрения фабульного времени происходили в течение десяти лет, и каждое было для героев романа личной катастрофой, длительным переживанием, отдельной эпохой. События, которые для персонажей однозначно были чем-то глобальным (смерть матери, смерть ребенка, мировая война и т.д.), на уровне развертывания дискурсивного времени в романе оказываются гораздо менее важны, чем описание перемен в погоде. С одной стороны, контраст, созданный этим разительным «пренебрежением» фабульным временем в его соотношении с дискурсивным, а также обрамление квадратными скобками позволяют этому «саммари» способствовать эффекту резкого «разлома повествования», запланированного Вульф. Такая смена повествовательного режима и делает этот разрыв возможным. Сообщения об уходе в вечность героев романа (смерти миссис Рэмзи, Эндрю, Пру) вплетены в описание вневременного пейзажа, застывшей вечности универсума. Принятие этой концепции позволяет примириться с потерей главной героини: ее поглощает

---

<sup>86</sup> Там же. С.174.



вечность, но что значит ее смерть в масштабе вечности? С другой стороны, важная для романа идея о некотором неуловимом коде мироустройства, которая (благодаря особой фокализации) подкрепляется при помощи гиперсубъективной точки зрения на события, вновь выходит на первый план, когда импрессионистские наблюдения за погодой, нарративная «пауза» оказываются важнее, чем противостояние беспорядочных сознаний антропоморфных героев романа, «мусор чувств».

Заметим, однако, что особенности с художественного времени играют важную роль в масштабах всего романа, а не только во второй части, где они по очевидным причинам, больше всего бросаются в глаза. На основе своей игры со временем, регламентирующей для трех частей романа особую систему формальных взаимоотношений, Вульф выстраивает композицию произведения, наделенную зеркальной структурой. Если часть вторую можно назвать атемпоральной, то первой и третьей частям соответствуют абсолютно очевидно выраженные временные векторы, и что особенно интересно – разнонаправленные. Эти вектора направлены навстречу друг другу.

С точки зрения соотношения фабульного и дискурсивного времени первая и третья части романа, не в последнюю очередь из-за псевдодокументальности нарратива, развертывающегося на бумаге «здесь и сейчас», могут показаться практически изохроничными. Будто бы на «пустом экране»<sup>87</sup>, о котором пишет Лесли Кэтрин Хэнкинс, сравнивая нарративные техники Вульф с приемами, используемыми в кинематографе, показывают документальную хронику. Прием сжатия, активно использованный во второй части романа, в двух других частях не так легко прослеживается. Фабульное время будто бы эквивалентно дискурсивному – такой эффект дает прямая репрезентация потока сознания, стремление зафиксировать непосредственный процесс формирования этого потока. Тем не менее, присутствие замаскированного недиегетического нарратора, который смотрит

---

<sup>87</sup>Hankins L. Op. Cit. P. 109.

на происходящее с некоторого отдаления и иногда проговаривается, что знает еще и о том, что происходит в разных местах в одно время (круглые скобки 1 части романа), свидетельствует о том, что говорить об изохроничности все же будет некорректно. Тем не менее, как отмечает Марта Нюссбаум, тот факт, что герои почти никогда не успевают сформулировать свои мысли до конца или поделиться ими с другими героями, связан именно с «предельно быстрым» течением времени<sup>88</sup>. Из этого следует, что в моменты репрезентации потока сознания Вульф создавала иллюзию максимального приближения изображаемого течения художественного времени к течению времени в реальном мире.

Часть первая «Окно» вся обращена к будущему. Основная эмоция здесь – ожидание. Маленькому Джеймсу не терпится отправиться в путешествие к маяку, не терпится проснуться завтра утром и увидеть, что погода хорошая, не терпится, в конце концов, скорее вырасти и дать отпор властному отцу, который так его раздражает. У Лили Бриско тоже много ждет от будущего – пусть и с некоторой тревогой, опасением за то, какая роль ей в этом будущем уготована. Ей предстоит стать главной героиней романа, но пока она к этому совершенно не готова. Она хочет скорее найти свое собственное видение, понять, что она из себя представляет.

Миссис Рэмзи тоже думает о будущем, хоть и испытывает от этих мыслей совершенно иные эмоции. Она переживает за то, как сложатся судьбы окружающих ее молодых людей, кто с кем сыграет свадьбу. Переживает за своих детей, боится их взросления. Дебора Гут называет настроение миссис Рэмзи в первой части романа «томлением» («yearning»)<sup>89</sup>. У миссис Рэмзи тяжелые отношения со временем. В 10 главе она хочет сформулировать свое отношение к его чересчур быстрому течению, но – здесь Вульф иронична – не успевает додумать эту мысль (схожий мотив звучит в мыслях Уильяма

---

<sup>88</sup>Nussbaum M. The Window: Knowledge of Other Minds in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* // *New Literary History* Vol. 26, No. 4, *Philosophical Resonances* (Autumn, 1995). P.734.

<sup>89</sup>Guth D. *Op. Cit.* P.233.

Бэнкса: «One never had time to think about it»<sup>90</sup>). С одной стороны, ей никогда его не хватает (с какой тоской она смотрит на непрочитанные книги). С другой стороны, она боится времени, больше всего ей хотелось бы поставить течение времени на паузу (как раз это ее желание будто бы реализуется второй частью романа) и остаться в настоящем моменте, непосредственно зафиксированном в повествовании («she felt this thing that she called life terrible, hostile, and quick to pounce on you if you gave it a chance»<sup>91</sup>). В настоящем ей было бы абсолютно комфортно – если бы ее не мучила постоянная тревога о будущем. Будущее, как ей кажется, готовит ей слишком много испытаний, самое трудное из которых – взросление детей («Why must they grow up and lose it all? (...) You shall go through it all. To eight people she had said relentlessly that»<sup>92</sup>), Мало того, ее общая тревожность часто выливается и в переживания о менее глобальных будущих проектах: вечерней трапезе, бытовых расходах, которые надо будет сделать (починка теплицы), необходимости прочесть некие книги.

У мистера Рэмзи со временем отношения, наоборот, в полном порядке. Ему время помогает в его излюбленном занятии – структурировании жизни. Оттого он так пунктуален и так злится на чужие опоздания (он злится, когда Джеймс и Кэм задерживают отправление на маяк), раздражается от чужой праздности (Лили боится рисовать в его присутствии, чувствуя его оценивающий взгляд). Так или иначе, все герои первой части мысленно живут завтрашним днем – хотят они того или нет. «Завтра, завтра» – твердят миссис и мистер Рэмзи, Чарльз Тэнсли. Достаточно заметить, что слово «tomorrow» встречается в тексте романа 21 раз, из них 19 раз – в первой части.

Вторая часть романа оказывается как бы насмешкой над этим коллективным предвкушением завтра, ведь завтрашний день обманет

---

<sup>90</sup> Woolf V. To the Lighthouse. P.312.

<sup>91</sup> Op. Cit. P.294.

<sup>92</sup> Op. Cit.

ожидания не только героев, но и читателя, так и не попав в объектив нарратора. Из второй части мы узнаём, что «завтрашний» день оказывается слишком жестоким к героям повествования. Джеймс так и не отправится на маяк завтра; ему придется подождать десять лет (в его памяти прочно запечатлен тот первый день, его желание отправиться на маяк как будто бы оказалось неподвластно времени). Миссис Рэмзи так и не узнает, как сложится судьба ее детей, обручатся ли те, кому она так желает свадьбы, она так и не приведет дом в порядок, не прочитает те книги, которые ей хотелось бы прочитать. В будущем, которое так страшило миссис Рэмзи, не нашлось для нее места. Ее желание навсегда остаться в конкретном моменте времени причудливым образом осуществилось: она навсегда осталась в конце первой части романа.

С одной стороны, такое сдержанное сообщение о трагических событиях, произошедших после событий первой части, играет на идею мнимой отстраненности текста. С другой стороны, как отмечает Энни Садрин, вторая часть романа «избавляет повествование от насилия»<sup>93</sup>. За кадром остаются все обманутые надежды, их не выпускают из квадратных скобок, метафорически перенося горечь этих событий на описание разрушающегося дома. Исполнение желания миссис Рэмзи остаться в текущем моменте кажется гуманным. В смерть нескольких главных героев как в нечто трагическое читателю верится с большим трудом. Несмотря на то, что, по замечанию Деборы Гут, «реальность не позволяет себя игнорировать»<sup>94</sup> полностью, можно констатировать, возвращаясь к идее о двух противостоящих друг другу планах произведения (реальном и визионерском), что реальный план романа во второй части терпит полное поражение, как бы отдавая дань покойной миссис Рэмзи, олицетворяющей план визионерский. Уже указанные особенности художественного времени (отношения

---

<sup>93</sup>Sadrin A. Op. Cit. P. 99.

<sup>94</sup>Guth D. Op. Cit. P.241.

фабульного и дискурсивного времени) способствуют укреплению этого впечатления.

Если первая часть так нетерпеливо смотрит в будущее, то третья часть, «Маяк», напротив, устремлена в прошлое. Повзрослевший Джеймс уже не ждет завтрашнего дня. Теперь он, напротив, одержим детскими переживаниями, психологическими травмами. Он повзрослел, но вопреки ожиданиям его отношения с отцом остались совсем такими же, как прежде, несмотря на то, что миссис Рэмзи – главный предмет раздора – умерла, отец и сын по-прежнему не могут прекратить свое сражение за нее. Они оба (и даже в большей степени – вступившая на ее место Лили Бриско, для которой миссис Рэмзи в некотором роде важнее матери) стараются справиться с утратой миссис Рэмзи, вспоминают ее, пытаются наконец перестать жить прошлым и снова посмотреть в будущее. Лили Бриско удастся это только в самом конце романа, она становится новой главной героиней. Отличительная черта этой новой героини – способность думать про завтра. В начале же третьей части она готовит холст для своей картины, ставит его на то же самое место, что и в первой части, – она хочет дописать ту самую картину, которую не смогла закончить в первой части. На этот раз выбранная ей перспектива не включает людей, однако в ее объективе – те же самые предметы. Только добавив в конце романа неожиданный штрих – новый, не оглядывающийся на прошлое, ей удастся с прошлым расстаться, найти свое видение.

Таким образом, первая и третья часть с точки зрения временных отношений зеркальны, при этом, они будто бы стремятся друг к другу, неразрывно связанные одними и теми же переживаниями героев. Вторая часть выполняет роль моста (или «коридора», по выражению Гермионы Ли<sup>95</sup>) между ними. По этому коридору можно ходить в обе стороны, хотя формально относительно второй части первая часть – это прошлое, а третья часть – будущее. Взаимопритяжение этих двух частей делает выполняемую

---

<sup>95</sup>Lee H. Op. Cit. P. 476.

второй частью романа функцию портала во времени еще более осязаемой и значимой. Такая временная структура могла бы сообщить роману абсолютную замкнутость, закрытость, закольцованность. Однако в конце третьей части Лили одним смелым взмахом кисти нарушает эту замкнутость, не только вдохнув наконец жизнь в свою картину, но и наметив выход из сложившейся замкнутой временной структуры, разорвав ее, направив взгляд в будущее.

В первой и последней главах второй части мы еще наблюдаем главных персонажей романа. Начало второй части – возвращение героев с вечерней прогулки, их отход ко сну, который продлится не одну ночь, но десять лет. Последнее слово второй части романа – слово «awake» (парцеллятом вынесенное в отдельное предложение) – намекает на то, что развертывание фабульного времени было поставлено в спящий режим и пробудилось только к концу второй части, словно прерывая «минуту молчания» в знак уважения к ушедшей главной героине (в русском переводе этот эффект частично теряется: деепричастный оборот «окончательно просыпаясь»<sup>96</sup> – часть предшествующего предложения). «Опустошенность – как персональная, так и всеобщая, всеобъемлющее «неприсутствие», вызванные не только смертями миссис Рэмзи, умершей внезапно и без всяких объяснений, Пру (...) и Эндрю (...), но и тенью мировой войны, сохраняются до самого конца части «Время проходит» [несмотря на то, что персонажи начинают возвращаться в повествование еще до ее окончания]»<sup>97</sup>, – отмечает Роберта Рубинштейн.

Несмотря на такую связь между первой и третьей частями, ярких примеров проlepsисов (флэшфорвардов) и анаlepsисов (флэшбэков) в романе нет. Проlepsисов в нем быть не может, так как идея этого приема противоречит идеи такой фиксации потока сознания, которая была бы

<sup>96</sup> Вулф В. На маяк. С.160.

<sup>97</sup> Rubenstein R. 'I meant Nothing by the Lighthouse': Virginia Woolf's Poetics of Negation // Journal of Modern Literature Vol. 31, No. 4 (Summer, 2008). P.44.

эквивалентна процессу развертывания, образования художественного мира на листе. Аналепсисов в нем тоже крайне мало. Например, в романе «Миссис Дэллоуэй» герои часто думают о своем прошлом, непрощенная ассоциация вызывает отклики в памяти – так мы узнаем о том, что происходило с героями до событий романа. Структура романа «На маяк» такова, что создается впечатление, будто бы кроме непосредственно описанных в романе событий с персонажами не происходило ничего, о чем стоило бы вспомнить. Е.Ю. Гениева пишет о том, что память является важнейшим концептом в романе<sup>98</sup>. Однако вряд ли можно посчитать аналепсисами воспоминания Лили Бриско и Джеймса о миссис Рэмзи – воспоминания, оформленные не при помощи вставных конструкций, а при помощи техник репрезентации сознания, описанных в первой главе исследования. Даже если мы договоримся называть эти воспоминания флэшбэками, они отсылают нас лишь к тем событиям, которые уже были описаны в романе. Новая информация при помощи флэшбэков в романе не вводится. Единственная новая информация, которую мы можем почерпнуть из таких воспоминаний, – это информация об оттенках эмоций, которые герои пережили в тот или иной момент прошлого. Из этих эмоций формируется их взгляд на предметы. Так, например, миссис Макнэб во второй части романа пытается вспомнить свои впечатления от встреч с миссис Рэмзи, а не сами эти встречи).

Этим Вульф показывает, что неартикулированное воспоминание, не облеченное в форму устного или письменного монолога, обращенного к слушателю или собеседнику, редко строится в форме последовательного повествования о событиях прошлого. Потому-то память героев – набор разрозненных впечатлений, на которых они неспособны фокусироваться долго. Вокруг оказывается слишком много отвлекающих факторов, на которые неизбежно переключается человеческое внимание. По той же причине миссис Рэмзи не может довести до конца свои мысленные рассуждения: впечатления внешнего мира вызывают новые и новые

---

<sup>98</sup>Гениева Е.Ю. Указ. соч. С.18.

ассоциации. Йона Лерер, анализируя, как работает фокусировка внимания у персонажей Вульф, останавливается на сцене ужина в конце первой части романа: миссис Рэмзи слушает разговор молодых людей за столом, потом ей становится скучно, ее внимание рассеивается, она фокусируется на вазе с фруктами, стоящей посреди стола. Теперь ее сознание полностью обращено к груше, которая становится центром нарратива<sup>99</sup>.

Воспоминания в романе – это память о впечатлениях. Например, большинство героев вспоминают те впечатления, которые однажды произвела на них миссис Рэмзи. Если в романе «Миссис Дэллоуэй» такого рода впечатления позволяли сделать определенные заключения о событиях из прошлого героев, то в романе «На маяк» мы можем лишь сделать выводы о том, как один персонаж относится к другому (чаще всего – к миссис Рэмзи). Эта особенность изображения прошлого также способствует восприятию романа как некой замкнутой в себе истории. Персонажи оказываются оторваны не только от светского общества («На маяк – первый роман Вульф, действие которого полностью происходит в деревне, далеко от города), но и от своей прошлой жизни. Герои даны нам здесь и сейчас – это позволяет сосредоточиться на фиксации их потока сознания, который тоже якобы разворачивается здесь и сейчас.

---

<sup>99</sup>Lehrer J. Op.Cit. P.183.



## Заключение

В данном исследовании была предпринята попытка проанализировать роман Вирджинии Вульф «На маяк», используя основные инструменты нарратологии. Прежде всего, были рассмотрены техники, при помощи которых выстраивается нарратив произведения. Все они подчинены идее писательницы о «множественной структуре сознания» человека. Прямой фиксации потока сознания были противопоставлены такие фрагменты нарратива, в которых появляется недиегетический нарратор. Особенно подробно были разобраны такие приемы, как метод «об одном через другое», техника прокладывания туннелей. С помощью этих техник Вульф стремится зафиксировать поток сознания, формирующийся из множества впечатлений разных героев, собрать из этих разрозненных мыслей единый нарратив. Также мы обратили внимание на нарочитое уплотнение текстового материала («thickening») за счет отказа от сентиментальности, с помощью которого достигается эффект отстраненности, важный и на уровне фокализации.

Мы обратили внимание на то, что в романе «На маяк» наблюдается целый ряд заслуживающих внимания аспектов, из которых складывается его фокализация. Роль недиегетического нарратора оказывается модифицирована. Чаще всего его функция сводится к простому связыванию потоков сознания различных персонажей. Нарратор оказывается замаскирован, убран на второй план. Однако есть и такие эпизоды, в которых Вульф позволяет говорить более привычному современному ей читателю всезнающему нарратору. Нередко в тексте слышен голос так называемого «неопределенного нарратора» – в таких случаях оказывается невозможным ответить на вопрос «кто сейчас говорит?». Во вторую часть романа писательница почти полностью закрывает доступ антропоморфным персонажам, создавая впечатление человеческого «неприсутствия». Вульф также прибегает к дезантропоморфизации нарратора, добиваясь особого ощущения, будто бы повествование ведется с точки зрения одухотворенной

природы, ветров-духов. Появление неопределенного и неантропоморфного нарраторов – одна из составляющих «имперсонифицированного» текста, которому сообщен особый гиперсубъективный взгляд на описываемые события. Фокализация романа, таким образом, определяется идеями Вульф о существовании некоего глобального вселенского разума.

Также нами была рассмотрена работа Вульф с художественным временем романа. Важный для Вульф концепт «разлома нарратива» посреди произведения определяет структуру романа, сообщая каждой из его частей особую функцию. Наиболее интересная для нашего анализа вторая часть романа выполняет роль некой паузы, «коридором» между первой и третьей, которые, за счет особенностей сюжетопостроения, вовлечены в особые, зеркальные, временные отношения: первая часть направлена в будущее, третья в прошлое. Вторая часть оказывается вне времени – в ней просто нет персонажей, ради которых его стоило бы отсчитывать. Определить соотношение между фабульным и дискурсивным временем в этой части невозможно: хотя эта часть «означает» десять лет, прошедшие между первой и третьей частями, события, в ней описанные, теоретически могли бы произойти за гораздо более короткое время. Кроме того, проанализировав роль воспоминаний в романе (герои вспоминают не события, но впечатления) мы приходим к выводу, что из нарратива намеренно исключается все, противоречащее идее непосредственной фиксации потока сознания, формирующегося «здесь и сейчас». О биографии героев мы знаем ничтожно мало, зато нам открыт весь спектр их ощущений – этой информации, по мысли автора, читателю должно хватить для составления впечатления о героях.

Наиболее ценным источником при анализе романа стали дневники Вульф, в которых она нередко записывала идеи, которые позже легли в основу тех или иных художественных находок писательницы. Цитаты из дневника приводятся в каждой из глав нашего исследования. Другой важной

составляющей работы стало сравнение применения тех или иных нарративных техник в других произведениях Вульф, как более ранних («Комната Джейкоба», «Миссис Дэллоуэй»), так и более поздних («Волны»). Такой подход позволяет проследить эволюцию художественного метода Вульф. Особенно важна для такого диахронического анализа оказалась малая проза Вульф («Пятно на стене», «Дом с приведениями», «Королевский сад»), так как именно в своих рассказах Вульф часто отработывала те или иные нарративные техники, которые позже получают более масштабное развитие в романе «На маяк». Интересным оказывается проследить, как по-разному одни и те же техники могут применяться в разных произведениях.

Проанализировав все вышеуказанные аспекты нарратива романа «На маяк», мы пришли к выводу, что индивидуальный художественный стиль Вульф в данном романе определяется комбинацией различных техник репрезентации сознания, особой организацией фокализации (имперсонализация, гиперсубъективный взгляд) и нетипичностью характеристик художественного времени романа. Все эти аспекты оказываются средством выражения набора определенных философских идей писательницы (о множественной структуре сознания, о существовании вселенского разума, о возможности «единства переживания»), для художественного воплощения которых Вульф изначально и потребовался поиск новых, нетипичных нарративных техник.

## Список использованной литературы

### Художественная литература

1. Woolf V. *To the Lighthouse* // V. Woolf. *The Selected Works of Virginia Woolf*. Wordsworth Library Collection, 2007. P.253-392.
2. Вулф В. *Волны*. Флаш. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 352 с.
3. Вулф В. *Дневник писательницы*. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009. 480 с.
4. Вулф В. *На маяк*. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. 224 с.
5. Вулф В. *Флаш*. Рассказы. М.: Известия, 1986. 224 с.
6. Пруст М. *В сторону Сванна*. М.: Иностранка, 2013. 477 с.

### Научно-критическая литература

7. Brown P. *Relativity, Quantum Physics, and Consciousness in Virginia Woolf's "To the Lighthouse"* // *Journal of Modern Literature* Vol. 32, No. 3 (Spring, 2009). P. 39-62.
8. Clark M. *Consciousness, Stream and Quanta, in To the Lighthouse* // *Studies in the Novel* Vol. 21, No. 4 (Winter 1989). P. 413-423.
9. Gay P. *On Not Psychoanalyzing Virginia Woolf* // *The American Scholar* Vol. 71, No. 2 (Spring, 2002). P. 71-75.
10. Guth D. *Virginia Woolf: Myth and To the Lighthouse* // *College Literature* Vol. 11, No. 3 (Fall, 1984). P. 233-249.
11. Hafley J. *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*. University of California Press, 1954. 208 p.

12. Hankins L. A Splice of Reel Life in Virginia Woolf's *Time Passes*: Censorship, Cinema and 'the usual battlefield of emotions' // *Criticism* Vol. 35, No. 1 (Winter, 1993). P. 91-114.
13. Lee H. Virginia Woolf. Vintage, 1997. 892 p.
14. Lehrer J. Proust Was a Neuroscientist. Houghton Mifflin Harcourt, 2007. 256 p.
15. Mares C.J. Reading Proust: Woolf and the Painter's Perspective // *Comparative Literature*, Vol. 41, No. 4 (Autumn, 1989). P. 327-359.
16. McArthur E. Following Swann's Way: To the Lighthouse // *Comparative Literature* Vol. 56, No. 4 (Autumn, 2004). P. 331-346.
17. Nussbaum M. The Window: Knowledge of Other Minds in Virginia Woolf's *To the Lighthouse* // *New Literary History* Vol. 26, No. 4, *Philosophical Resonances* (Autumn, 1995). P.731-753.
18. Poster J. A Combination of Interest: Virginia Woolf's *To the Lighthouse* // *Critical Survey* Vol. 8, No. 2, *Anglo-Irish studies: new developments*, 1996. P. 210-215.
19. Rojas Y. Proustian Reminiscence in *To the Lighthouse* // *Studies in the Novel*, Vol. 41, No. 4 (winter 2009). P. 451-467.
20. Rubenstein R. 'I meant Nothing by the Lighthouse': Virginia Woolf's Poetics of Negation // *Journal of Modern Literature* Vol. 31, No. 4 (Summer, 2008). P. 36-53.
21. Sadrin A. Weather in 'Three Flood Novels', *Bleak House*, *The Mill on the Floss*, *To the Lighthouse* // *The Yearbook of English Studies* Vol. 30, *Time and Narrative*, 2000. P. 96-105.
22. Saunders R. Language, Subject, Self: Reading the Style of *To the Lighthouse* // *A Forum on Fiction* Vol. 26, No. 2 (Winter, 1993). P. 192-213.

