

ОСОБЕННОСТИ НАРРАТИВНОЙ ТЕХНИКИ В РОМАНЕ В. ВУЛФ «НА МАЯК»

Аннотация. Статья посвящена анализу нарративных техник романа Вирджинии Вулф «На маяк», в котором писательница проводит эксперимент с повествовательной формой, отходя от традиционных техник в пользу инновационных методов передачи человеческого опыта. Особое внимание уделяется полифонии сознаний персонажей, неопределённости точки зрения и технике «потока сознания», что приводит к множественности человеческого восприятия. Также отображена значимость роли миссис Рэмзи как центрального образа, объединяющего разрозненные точки зрения – анализируется новаторство художественного метода Вирджинии Вулф.

Ключевые слова: Вирджиния Вулф, художественный метод, точка зрения, поток сознания, полифония, фрагментарность, временная перспектива.

В 1925 году, начиная работу над романом, Вирджиния Вулф оставляет запись в своём дневнике: «Сейчас я уверена, что у всех людей множественная структура сознания». Данное утверждение стало отправной точкой для фундаментального осознания: невозможно зафиксировать чёткое единство нарратива, поскольку он формируется из множества отдельных элементов.

Первые романы – своеобразная проба пера – «По морю прочь», «Ночь и день» писательница считала «плоскими» [2, с. 473], и под этой мыслью Вулф подразумевала, что при создании этих текстов она придерживалась позиции классического всезнающего нарратора (Дж. Шипли называл такую инстанцию богоподобной, или «олимпийской») [5, с. 112], через призму которого реципиент видит художественную реальность романа. Соответственно, в названных текстах не отслеживается ставшая позже принципиально важной для автора идея репрезентации человеческого сознания как процесса, находящегося в основе развёртывания нарратива художественного произведения. Впоследствии Вулф разрабатывает абсолютно другой художественный метод, фигурирующий в качестве основного в её дальнейшем творчестве.

В процессе работы над концепцией романа «На маяк» Вирджиния Вулф также обозначила вектор направления творческой мысли: «никаких персонажей, течение времени, ничего видимого и осязаемого, на что можно опереться» [2, с. 471].

Задачи, которые писательница ставила перед собой, в большей степени реализованы во второй части романа «Проходит время». Этот фрагмент текста представляет собой своеобразную интерлюдия между первой и третьей частями произведения, где реципиент может наблюдать непосредственную человеческую активность.

В первой части романа «На маяк» («У окна») Вирджиния Вулф создает особую повествовательную структуру, где нарративная перспектива остаётся принципиально неопределённой. Реципиент сталкивается с невозможностью однозначно идентифицировать источник повествования – голос условного говорящего постоянно маскируется, растворяясь в полифонии. В этом аспекте важно уточнить, что полифония в поэтике Вирджинии Вулф подразумевает собой множественность перспектив – реципиент «получает доступ» к внутреннему содержанию разных персонажей. Голоса, звонко звучащие, затихающие и обрывающиеся, противопоставлены друг другу в эмотивности. Так, внутренний голос миссис Рэмзи богат эмоциональной палитрой, в то время как характеристика её супруга, мистера Рэмзи, если привести к единому знаменателю,

сводится к рациональной и логичной составляющей. Внутренние монологи героев создают полифонический эффект, демонстрируя, как единая реальность преломляется под различной оптикой.

Неопределённость, расплывчатость той повествующей инстанции, которую мы обозначим в качестве точки зрения, проявляется уже на уровне взаимодействия двух персонажей; в классическом восприятии беседы двух лиц для реципиента не становится проблемой определение повествующей фигуры. Но ключевой момент заключается в том, что Вирджиния Вулф отказывается от классической интерпретации сосуществования в одном пространстве двух точек – они образуют разные плоскости, которые, соответственно, лишены маркирования. Рассмотрим обозначенный феномен на примере сцены с участием мистера Бэнкса и Лили Бриско:

«Он бывал в Амстердаме, – говорил мистер Бэнкс, шагая через лужайку с Лили Бриско. Видел Рембрандта. Был в Мадриде. К сожалению, это пришлось на страстную пятницу, Прадо был закрыт. Был и в Риме. Мисс Бриско никогда не бывала в Риме? О, непременно следует побывать. Это будет для нее выдающееся переживание – Сикстинская Капелла; Микеланджело; и Падуя – полотна Джотто. Его жена долгие годы хворала, это ограничивало возможность путешествий» [1, с. 100].

Реципиент наблюдает одну траекторию движения сознания, зафиксировав определённую точку зрения, через призму которой наблюдается развёртывающаяся действительность. Далее эта плоскость – её можно рассматривать как уменьшенную модель общей плоскости сосуществующих сознаний – прерывается, но читатель не получает сигнала об этом событии. Исходя из последней фразы в приведённой выше цитате, реципиент воспринимает продолжение повествования следующим образом – далее речь должна идти о жене мистера Бэнкса, и некоторое время эта иллюзорность поддерживается автором:

«Она была в Брюсселе; и в Париже была, правда, мимолетно, навещала заболевшую тетку. Была в Дрездене; есть бездна картин, которых она не видела. Впрочем, рассуждала Лили Бриско, может, лучше не смотреть на картины; из-за них только еще безнадежней презираешь собственную работу» [1, с. 101].

Первое, что реципиент наблюдает в приведённом эпизоде, заключается в проявлении расплывчатости фигуры говорящего, что, в свою очередь, приводит к имперсональности. Далее происходит смена точки зрения, что первоначально никак не может быть обозначено и зафиксировано. Также представляется интересным, как в перемещающихся точках сознания разворачивается внутренняя рефлексия героини, связанная с картинами – её неотъемлемой частью жизни и фундаментальной основой личности – и творческой неудовлетворённостью.

Лили Бриско, оказавшись в бурном вихре мыслей о живописи, словно отстраняется от традиционного культурного опыта – для неё искусство в этот момент становится не источником вдохновения, а напоминанием о собственной «недостаточности». Это косвенно отражает нарративную стратегию текста: реципиент наблюдает отказ от чёткости, условной завершённости в пользу фрагментарности и «недосказанности». Избранная Вирджинией Вулф техника позволяет развернуть внутренний конфликт героини: рефлексия Лили, запечатлённая в определённом моменте, создаёт ощущение безнадёжности и неполноценности перед лицом величия истинного искусства.

В центре воссоздаваемой реальности первой части находится миссис Рэмзи, являющаяся связующим звеном между другими персонажами. В процессе смены точек зрения – когда трансляция сознания одного персонажа прерывается и воспроизводится условно следующая трансля-

ция, создавая хаотичное чередование, или, иными словами, возникает колеблющаяся фокализация, – неизменно реципиент вновь видит художественный мир через преломление сознания миссис Рэмзи, в чьей реальности отдельные, не связанные друг с другом точки становятся частями единой плоскости.

В третьей части реципиент наблюдает за активной деятельностью Лили Бриско, которая, однако, не обладает той же функцией, что миссис Рэмзи – перед читателем предстают более разбединённые траектории движения сознаний персонажей; иными словами, здесь не возникает фигура, создающая единую плоскость. В этом проявляется немалый уровень символизма: миссис Рэмзи становится воплощением дома, собирающего под своей крышей всех членов семьи и гостей.

Во второй части романа «На маяк» Вирджиния Вулф осуществляет эксперимент с временной перспективой, представляя течение времени как «совокупность одновременных положений». Здесь время фиксируется не через субъективное восприятие персонажей, а посредством условного гиперсознания, порождающего дополнительное измерение; подчёркивается отсутствие человека, что указывает на некий более высокий уровень устройства мира: *«А в пустой дом, где закрыты двери и матрасы скатаны, ворвались шальные ветерки – авангардом великого воинства, – схватились с голыми досками, ударили по их обороне, развернулись веером, но и в гостиной, и в спальне встретили весьма жалкие силы: хлюпающие обои, расстонавшиеся половицы, голые ножки столов да фарфор, уже пыльный, тусклый, растресканный»* [1, с. 182].

Как пишет А.Н. Гаврицков, это измерение, существующее параллельно тому уровню, на котором разворачиваются потоки сознания героев, никуда не исчезает после того, как герои встречаются со смертью [3, с. 10]. Термин «поток сознания» принадлежит американскому философу и психологу У. Джеймсу, который рассматривал сознание как «индивидуальный поток», в котором никогда не появляются дважды одни и те же ощущения или мысли. Сознание, как утверждал У. Джеймс, всегда является чем-то цельным, нераздробленным на части, поэтому такие выражения, как «цепь» или «ряд» психических явлений, не дают представления о сознании, в котором нет связей, оно течёт непрерывно, следовательно, более корректным будет применение метафор «река» или «поток» [4, с. 215].

Таким образом, роман Вирджинии Вулф «На маяк» представляет собой радикальный эксперимент с повествовательной формой, где традиционные техники романа подвергаются деконструкции, а на их место приходят инновационные способы передачи человеческого опыта.

Литература

1. Вулф В. На маяк / пер. с англ. Е. Суриц. М.: АСТ. 2018. – 288 с.
2. Вулф В. Современная художественная проза // Называть вещи своими именами / пер. с англ. Андреев Л.Г., Соловьева Н. М.: Прогресс. 1986. С. 470–476.
3. Гаврицков А. Н. Нарративные функции интерлюдий в романах В. Вулф «На маяк» и «Годы» // Вестник ИвГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2021. № 1. С. 9–15.
4. Джеймс У. Психология / пер. с англ. М.: Педагогика. 1991. 369 с.
5. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры. 2008. 302 с.
6. Shipley J. T. Dictionary of World Literature. New York. 1964. 633 p.