

суждения представлен диалог Аспазии с ее сценическим воплощением, с Фросо, представленный онирической картиной. На сей раз Фросо играет парикмахера, который хочет очистить мозг Аспазии от различных влияний (эффект катарсиса) и ей это удается: «Σε συγχαίρω, εἶπε ἡ Φρόσω, αὐτὸ σημαίνει ὅτι κατάφερα με τὴν τέχνη μου να σε ανακουφίσω πραγματικά» [10, с. 205] – «Поздравляю тебя, сказала Фросо, это означает, что мне удалось при помощи моего искусства действительно тебя успокоить».

Но ни Ольга, ни Аспазия так и не записали придумываемые ими пьесы, поскольку для них важнее было увидеть со стороны воплощение их проблем (вспомним профессиональную принадлежность героинь (актриса и педагог), предполагающую высокий уровень образного мышления у каждой из них). Посредством творчества они научились творить самих себя, самоактуализации, саморазвитию, стали субъектами своей жизни и судьбы. Пройдя все стадии психодрамы, Ольга так определяет значение творчества: «Και θα εἶναι τότε μία κωμῳδία ...το ανεξίτηλο χαμόγελο της ευθυμίας του ανθρώπου που διακρίνει παρηγορημένος το διάμεσο ζῶης και τέχνης – κι εκεί αναπαύεται» [9, с. 366] – «И тогда комедия будет как нестираемая улыбка радости человека, который, утешаясь, отграничивает промежуток между жизнью и искусством – и там отдыхает».

Итак, основной структурной формой исследуемых романов является психодрама, представленная в виде виртуальных пьес, создаваемых героинями. Благодаря таким приемам психодрамы, как «обмен ролями» и «ролевое переживание» главным героиням удается посмотреть на собственную проблемную ситуацию с различных точек зрения и изменить свою поведенческую модель. В связи с этим текст романа делится на два мира: реальный, становящийся источником комплексов, страхов, навязчивых идей, и виртуальный, в котором в результате психодраматического действия происходит освобождение от проблем реального мира.

Важным компонентом виртуальных пьес является достижение катарсиса. В разработке этого понятия Маро Дука следует от Аристотеля до Я. Морено, основателя психодрамы, отводя процессу прохождения катарсиса ведущее место в романах. То есть, совершая виртуальное убийство (роман «Застывшие тополя») и самоубийство (роман «Плывучий город») героини избавляются от желания мщения за нелюбовь отцу и возлюбленному.

Таким образом, творчество в интерпретации Маро Дука наделяется психотерапевтическим компонентом. Кроме этого посредством идентификации себя с образом, формируемым творческим воображением, героини получают возможность самопознания и самоанализа, что позволяет говорить о гносеологической функции творчества в романах Маро Дука.

Источники и литература

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Синодальное издание. Ев. от Матфея 18:3.
2. Василюк Ф.Е. Психология переживания (анализ преодоления критических ситуаций). – М., Изд. МГУ, 1984. – 200 с.
3. Гладких Н. Катарсис смеха и плача//Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – Томск: Изд. ТГПУ, 1999. – Вып. 6 (15). – С. 88–92.
4. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство: Посібник. – Київ, Академвидавництво, 2003. – 392 с.
5. Лейтц Грете. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я.Л. Морено. – М., Прогресс, Универс, 1994. – 352 с.
6. Морено Я. Л. Социометрия: Экспериментальный метод и наука об обществе. – М.: Академ. Проект, 2001. – 383с.
7. Рудестам Кьелл. Психодрама. Групповая психотерапия/Вс. статья Л.А.Петровской. – М., Прогресс, Универс, 1993. – 368 с.
8. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции/Под ред. М. Г. Ярошевского. – М., Наука, 1995. – 445 с.
9. Δούκα Μάρω. Η πλωτή πόλη. – Αθήνα, Εκδ. Κέδρος, 1983. – 348σ.
10. Δούκα Μάρω. Οι λεύκες ασάλευτες. – Αθήνα, Εκδ. Κέδρος, 1987. – 286σ.

Мельниченко Т.В.

РОМАНТИЗМ И ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ КРИТИКА Ф. Лукаса

На современном этапе развития как отечественной, так и мировой науки о литературе одним из *актуальных* направлений исследования является изучение истории становления и развития критических школ и течений. Современное литературоведение представляет собой весьма разветвленную и автономную систему гуманитарного знания. Характерной чертой литературной критики XX – XXI вв. является ее междисциплинарный характер – широкое привлечение данных смежных наук – антропологии, лингвистики, философии, психологии и др. Под непосредственным влиянием психоаналитических теорий З. Фрейда и К. Юнга в начале XX в. сформировалось отдельное направление т.н. «психоаналитической критики». Наибольшее распространение психоанализ получил в США и Англии. В американском литературоведении психоаналитическая критика стала большим и влиятельным направлением, представленным работами таких исследователей как Ф. Прескотт, В. Брукс, Г. О’Хиггинс, Дж. Крач, Л. Льюисон, Л. Фидлер, «критиков-неофрейдистов» и др. Среди английских литературоведов и критиков, внесших вклад в развитие этого направления – Г. Рид, Ф. Лукас, Э. Джоунс, Г. Лоуренс. *Целью* данной статьи является определение характера, степени влияния, выявление особенностей и оценка эффективности применения идей психоанализа при разработке теории романтического художественного творчества английским критиком Ф. Лукасом.

Франк Лоуренс Лукас (1894 – 1967 гг.), английский критик, поэт, эссеист, внес весомый вклад в развитие психоаналитического направления в английском литературоведении и критике. Ф.Лукас использует психоанализ при решении целого ряда практических и теоретических задач литературоведения. Значительный интерес представляет его разработка теории романтического искусства, отправной точкой которой послужила фрейдовская модель организации психики индивида. Критик видит в психоанализе научный метод, способный стать твердой основой для решения проблемы романтической традиции в искусстве.

Работа Ф. Лукаса «Закат и падение романтического идеала» (1948 г.) посвящена анализу сущности романтизма, его роли и места в развитии мировой литературы. Свой вклад критик видит в том, чтобы предложить новую теорию, которая объяснила бы различие между классицизмом и романтизмом с точки зрения психологии. Особенности формы и содержания романтических произведений, по убеждению Ф. Лукаса, не могут являться достаточным критерием, так как «на самом деле имеет значение не столько логическое определение [романтизма – Т.М.], сколько его психологическая основа» [9, с.19–20].

Ф. Лукас делит произведения на романтические и классические в зависимости от того, в какой степени художник подавляет свои спонтанные, бессознательные импульсы при создании произведения. Это означает, что если превалирует сознательный, рациональный подход, то произведение можно скорее считать классическим, и наоборот. Значительную роль в теории Ф. Лукаса играет принцип реальности, что позволяет ему поместить понятие «романтизм» в триаду «романтизм – классицизм – реализм». Вслед за З. Фрейдом, критик полагает, что «я» подвергается воздействию со стороны «оно», «сверх-я» («идеала-я»), а также отвечает за соблюдение принципа реальности. От того, насколько сильным, или, напротив, ослабленным, является влияние «сверх-я» и принципа реальности, зависит тип художественного творчества. Правда, критик не уточняет, почему ослабление контроля становится возможным и от каких условий – внешних или внутренних – оно зависит. Ф.Лукас приходит к следующему выводу: «принципиальное различие между классицизмом и романтизмом состоит в том, что контроль со стороны сознания, особенно в отношении принципа реальности и общественных норм строг в первом случае и ослаблен во втором, как в случае, если бы человек находился в состоянии опьянения или грезы» [9, с.55]. Согласно теории Ф. Лукаса, реалист в своем творчестве руководствуется «чувством реальности», классик подчиняется требованиям хорошего вкуса, разумности, «социальному идеалу». Романтик же стремится к ослаблению внешнего контроля, свободному выражению своего бессознательного. «Романтизм – это попытка заглушить эти два голоса [«идеала-я» и принципа реальности – Т.М.] и освободить бессознательное от их тирании» [9, с.42]. При этом Ф. Лукас не отрицает возможности проявления в творчестве писателя-романтика элементов реализма, особенно в описании деталей, и обращения к высоким идеалам, характерного для писателя-классика. Истинно великим творцом, таким как Гомер, Шекспир, Чосер, Ронсар, удается гармонично сочетать в своем творчестве все три элемента.

Ф.Лукас считает, что утрата или ослабление внешнего контроля приводит романтика в состояние возбуждения, близкое к опьянению – «Romanticism is likewise an intoxication» [9, с.35]. Романтическую литературу он сравнивает с грезой (сказочной картиной жизни), в которой становится возможна реализация импульсов, обычно сдерживаемых обществом или реальностью. Эта формулировка становится для критика отправной точкой при дальнейшем анализе *особенностей творческого процесса, выбора сюжета, формы и содержания романтических произведений.*

Так, в процессе создания художественного произведения романтики всецело полагаются на процессы, находящиеся вне контроля сознания, верят в «божественное вдохновение». Классики, в свою очередь, полностью подчиняют творчество контролю сознания, настолько, что поэзия иногда грозит исчезнуть из их произведений. Подчеркивая сходство романтического произведения с грезой, сновидением, Ф. Лукас, вслед за З. Фрейдом, говорит о роли символизма, который в значительной степени обогатил образный строй «литературы грез». Устоявшиеся, «древние» символы, которые используют романтики – универсальны, так как они уходят корнями в детство отдельного индивида и человечества в целом. Вполне фрейдовской является и его трактовка особенностей языка романтиков: он отмечает характерные для него недоговоренность, ассоциативность, метафоричность. По мысли Ф. Лукаса, адекватное восприятие романтических произведений возможно, когда читатель, как и поэт, находится в таком же состоянии «полугрезы», когда его контроль над бессознательным ослаблен, а восприимчивость повышена. Размер стиха также может способствовать введению читателя в «мечтательный транс». Однако этим утверждением и ограничивается обращение критика к проблеме читательского восприятия, а также взаимодействия читателя и произведения.

Сходство романтического произведения с грезой Ф. Лукас усматривает в обращении романтиков ко всему необычному, мистическому. Они предпочитают помещать действие в отдаленные исторические эпохи или страны, исследовать глубины человеческой души. Сознательные усилия по оформлению произведения – проработке сюжета, соблюдению стиливого единства – даются им с трудом. Главными достижениями писателей-романтиков Ф. Лукас считает образность, способность искреннего выражения сильных переживаний и страстей. Он считает возможным и необходимым культивировать эту «спонтанность чувств» и призывает избегать излишней критики и самокритики, убийственной для романтика.

Несмотря на то, что Ф. Лукас неоднократно утверждает, что процесс творчества у романтиков подобен состоянию сна или грезы, становится очевидным, что его самого это объяснение не удовлетворяет. «За исключением крайних своих проявлений, она [романтическая литература – Т.М.] обычно сохраняет присутствие «сверх-я», своего собственного идеала поведения, который зачастую бывает довольно оторванным от реальности (донкихотским)» [9, с.55]. Данное определение совершенно справедливо характеризует субъек-

тивность переживаний поэта как движущую силу творчества романтиков. Литературовед Ю. Манн также отмечал, что романтизм – «не просто отрицание «правил», но следование «правилам» более сложным и прихотливым» [2, с.138]. Однако Ф. Лукас почти ничего не говорит о том, что же является содержанием этого «собственного «сверх-я», и под влиянием каких факторов происходит его формирование.

Развивая традиции неоромантизма в английской критике, Ф. Лукас не ограничивает исторические рамки романтизма периодом, когда романтическое искусство наиболее полно выявило свою сущность и сформировалось как направление (конец 18 – первая четверть 19 в.). О романтизме средних веков, об уходе писателей в религиозную мистику говорил Гегель в своих лекциях по эстетике. Еще больше расширил исторически границы романтизма В.Г. Белинский, находивший романтические черты у Еврипида, в лирике Тибулла, считавший Платона провозвестником романтических эстетических идей. Сходный подход к понятию «романтизма» находим у Г. Рида и Д. Бейли. Опыт развития литературы подтверждает правильность такой концепции. Романтизм проявляется в самые различные периоды истории и встречается в творчестве самых различных по своим убеждениям писателей.

Ф. Лукас находит черты романтизма в греческой мифологии, которую он называет «детскими сказками человечества» и литературе. В значительно меньшей степени, по его мнению, отмечена печатью романтизма литература древнего Рима, зато период средневековья является для него «Золотым веком» романтической литературы. Это «здоровые грезы (мечты) молодого воображения, не столько стремящегося спасись бегством от жизни в обществе, сколько придать ей дополнительное очарование» [9, с.135]. К началу XIX в. романтизм оформляется как направление, противопоставившее классицистическое требование правил романтической свободе от правил. Этому периоду, по мнению Ф. Лукаса, присуща большая степень эмоциональной рефлексии и теоретизирования. Романтизм Кольриджа, Шатобриана, Скотта, Китса он связывает со стремлением к бегству от скучной обыденности, поисками эмоциональной разрядки, характеризует как проявление здоровых тенденций в психике и творчестве художника.

Заслугу З. Фрейда Ф. Лукас видит в том, что теория психоанализа позволяет «связать воедино различные характеристики и проявления романтизма, как здоровые, так и болезненные, которые до этого казались спорными и не связанными друг с другом» [9, с.234]. Уход «в себя», погружение художника в глубины своего «бессознательного» становится для критика свидетельством упадка романтизма.

Романтизм представляется Ф. Лукасу явлением неоднородным. В лучших произведениях романтической литературы критик видит пример освобождения души из оков повседневности. Однако он предупреждает о том, что поэту-романтику не следует заходить слишком далеко в стремлении «оторваться» от реальности. Крайние проявления романтизма имеют болезненный характер: «... романтик, который слишком подчиняется власти бессознательного, ... становится жертвой невротических болезней, подстерегающих того, кто так и не повзрослел и не справился с жизненными трудностями» [9, с.233]. И еще: «В своих крайних проявлениях романтизм стал ... бунтом против реальности и против общества; отрицанием мира фактов и обязательств ради мечтаний и опьянения, ... где мысль всеисильна, а порыв - неограничен» [8, с.103]. Свои наблюдения по этому поводу Ф. Лукас систематизирует в более поздней работе «Литература и психология» (1951 г.) в главах, специально посвященных связи романтизма с невротическими состояниями. Безусловно, это не означает, будто бы все творчество романтиков он считает порождением большой психики. Но поскольку, по выражению критика, он анализировал романтизм с точки зрения психоанализа, в его поле зрения неизбежно оказывались не самые здоровые его проявления.

Многим поэтам-романтикам, считает Ф. Лукас, присущ детский нарциссизм, или «литературный эгоизм»: Блейк, Руссо, Шатобриан, Вордсворт, Байрон, Гюго, Виньи, Мюссе – все они отнюдь не страдали излишней скромностью. Так, известно, что Гюго надеялся положить начало новому летоисчислению истории человечества, а Блейк назвал одно из своих произведений «самой великой поэмой, которая есть в этом мире» [8, с.106]. Любовь к себе, как утверждал З. Фрейд, сопровождается изрядной долей агрессивности, которая у романтиков приобрела формы бунта против общепринятых ограничений, поэтизации греха. Неудивительно, комментирует Ф. Лукас, что эта агрессивность нередко находила выход в проявлениях садизма и мазохизма. Даже Ш. Сент-Бев в свое время не удержался от замечания: «Байрон и Де Сад ... в значительной степени явились вдохновителями наших современных писателей» [8, с.108]. Отсюда – обилие героев-злодеев и «безжалостных прекрасных дам» на страницах романтических произведений. Но Ф. Лукас упрекает романтиков даже не в том, что они описывают жестокость, а в том, что они становятся «одержимы» ею.

Еще одним свидетельством невротического характера романтизма Ф. Лукас считает интерес ряда писателей и поэтов к теме инцеста. К ней обращались Шатобриан («Рене»), Байрон («Манфред»), Шелли («Лаон и Цитна»), Ибсен («Росмерхольм»). В поэме Мильтона «Утраченный рай» Ф. Лукас обращает внимание на симпатию, с которой автор относится к своему герою, восставшему против власти отца, а также на то, что образ «Всемогущего отца» является настолько отталкивающим, что всякий бунт против него кажется оправданным. Подобная трактовка является типично фрейдовской. Кроме того, критик считает характерным бунтарство романтиков против всяческих авторитетов: «Под знамя Восставшего Ангела могут смело встать многие из романтиков – Блейк и Бернс, Шелли, Байрон, а также А. де Виньи» [8, с.115].

Ф. Лукас полагает, что можно лучше понять не только суть романтизма, но и причины его упадка, если исследовать не только творчество гения, но и его невроз. В качестве типичных примеров романтиков-невротиков он приводит П. Шелли, У. Блейка, Э. По. У П. Шелли Ф. Лукас находит целый «букет» неврозов: ненависть к отцу, бунт против отцовского авторитета, выразившийся в произведении «Прометей освобожденный», в финале которого, вопреки содержанию греческого мифа, Прометей свергает отца; ревнивая любовь к матери и сестре, стремление к трояственным союзам, в которых одна из женщин символически

«замещала» сестру; наконец, погоня за идеалом женщины, который он не мог найти из-за скрытых гомосексуальных наклонностей. «Вечный ребенок» - как называл его Ф. Томпсон. Неудивительно, что идеи П. Шелли кажутся Ф. Лукасу «невротическими», хотя он и не оспаривает эстетические достоинства его лирики. «И все же можно утверждать, что мир в гораздо большей степени обогатили другие поэты, которые в равных по красоте произведениях ... смогли достичь более глубокого и здравого взгляда на жизнь» [8, с.124].

Ф. Лукас приходит к выводу, что наиболее явно нездоровые тенденции романтизма проявились в XX в. «Складывается такое впечатление, что с развитием науки и промышленности ... человечество двигалось все ближе к нервному срыву» [8, с.136]. Ф. Лукас также констатирует различные тенденции, присущие романтизму 19 и 20 вв.: романтики 19 в. тосковали по прошлому, романтики века 20, напротив, устремлены в будущее, вплоть до полного отрицания настоящего и прошлого, как, например, футуристы. Но искусство без прошлого не имеет будущего, более того, оно не может генерировать плодотворные идеи. Ф. Лукас даже проводит параллели между призывами лидера футуристов Маринетти разрушить музеи и библиотеки и двумя мировыми войнами, имевшими столь трагические последствия для всего человечества и мировой культуры. «То, о чем Маринетти мечтал, Гитлер воплотил в жизнь. Голос искусства, даже псевдоискусства, часто бывает удивительно пророческим» [8, с.137]. Невысокого мнения критик и о движениях дадаистов и сюрреалистов, считая их попыткой «творить так же автоматически, как мечтать (видеть сны), не считаясь с требованиями «идеала-я» или принципа реальности» [8, с.137]. Ф. Лукас утверждает, что на практике это оборачивается нездоровым интересом к психическим отклонениям, садизму, мазохизму, некрофилии, фетишизму. Он говорит о необходимости здоровой реакции на «ужасы современного мира», подчеркивая, что нельзя сводить все к абсурду и искать выход в «ужасном смехе идиота». Конец современной цивилизации, считает он, - может наступить не от атомных бомб и не от голода, а от деградации человеческого разума и утраты самоконтроля.

Решая вопрос о перспективах развития романтической литературы, Ф. Лукас проявляет себя сторонником спокойного и трезвого подхода. Он осуждает призывы некоторых романтиков «вернуться к дикой природе» или «следовать чувству крови». В его произведениях звучит мысль о том, что отношения между искусством и реальностью не должны обрываться. «Отрыв литературы от практической жизни кажется мне довольно опасным мистицизмом. Литература, так же, как и жизнь, затрагивает такие жизненно важные понятия как правда и ложь, факт и вымысел... оказывает влияние на формирование наших ценностных установок...» [8, с.147]. Романтический тип художественного творчества не исключает для Ф. Лукаса правдивого, здорового и творческого отношения к жизни. Критик не устает повторять, что романтизм не умер, он возродится вновь в своих лучших проявлениях.

В своих литературно-критических исследованиях Ф. Лукас продолжает характерную для всей английской критики тенденцию выдвигать на первый план нравственную функцию искусства. Его обращение к психоанализу связано с желанием найти выход из кризисного состояния, в котором оказалось общество в целом и искусство, в частности. Критик убежден, что психоанализ сможет помочь вскрыть причины неврозов современного человека и обуздать его деструктивные инстинкты. Высоко оценивая достижения З. Фрейда, О. Ранка, Г. Штекеля, Ф. Лукас считает их теории важным инструментом современной психоаналитической литературоведческой методологии.

Ф. Лукас внес ценный вклад в развитие теории романтического творчества. Наиболее ценным моментом его работ является подчеркивание важности принципа реальности, что позволяет изменить представление о романтическом творчестве как иррациональном и субъективном. Важно и то, что Ф. Лукас разграничивает здоровые и болезненные (невротические) тенденции в романтизме, предостерегая от культивирования последних.

В отличие от ряда критиков психоаналитического направления Ф. Лукас не склонен рассматривать художественное произведение как проекцию авторского бессознательного, исключаящую всякие сознательные усилия. Напротив, он постоянно подчеркивает необходимость прилагать сознательные усилия при создании и оформлении художественного произведения. Такой подход связан с его принципиальной позицией: задачей критика является не только интерпретация, но и оценка произведения искусства.

Источники и литература

1. Додельцев Р.Ф. Психоанализ искусства// З. Фрейд. Художник и фантазирование. – Изд-во «Республика», 1995. – 400 с.
2. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. – Москва: Intrada, 2004. – 560 с.
3. Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века. – Симферополь, 1994. – 256 с.
4. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – Киев: Мистецтво, 1985. – 365 с.
5. Нефедов Н.Т. История западной критики и литературоведения. – М.: ВШ, 1988. – 271 с.
6. Фрейд З. Вступ до психоанализу з новими висновками. – К: Основи, 1998. – 709 с.
7. Lucas F. Critical Thoughts in Critical Days. – London, Allen and Unwin, 1942. – 56 p.
8. Lucas F. Literature and Psychology. – The Univ. of Michigan Press, 1957. – 339 p.
9. Lucas F. The Decline and Fall of the Romantic Ideal. – Cambr.: Univ. Press, 1948. – 236 p.
10. Lucas F. The Greatest Problem and Other Essays. – N.Y., The Mcmillan Co, 1961.
11. Morrison C. Freud and the Critic. – Chapel Hill: Univ. of North Carolina press, 1968. – 248 p.
12. Perspectives in Contemporary Criticism. – New York: Harper & Row, Publishers, 1968. – 395 p.

13. Trilling L. Freud and Literature // Modern Englische und Americanische Li-teraturkritik. – Darmstadt, 1970. – pp. 157 – 175.

Мерзлюк Ю.Н.

ТЕХНИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ В МОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ

Виржинии Вульф “Миссис Дэллоуэй”

Основной целью данной работы является анализ техники повествования в модернистском романе.

Новизна данного исследования заключается в более детальном рассмотрении приемов написания модернистского романа на примере “Миссис Дэллоуэй” английской писательницы Виржинии Вульф.

Начало XX века – период изменений в литературе в виду религиозных, политических, экономических, военных и других причин, период пересмотра традиционных взглядов на мир. Это время разочарований и начала новой жизни. Художественной литературе приходилось выживать и приспосабливаться к окружающей среде. Многие выдающиеся литераторы (Д. Раскин, М. Арнольд, В. Вульф) почувствовали эти перемены.

Модернизм как общее обозначение всех авангардистских направлений в культуре XX века, противопоставлялось “традиционному” в качестве единственно истинного “искусства современности” или “будущего”. В более строгом, историческом смысле, наблюдались ранние стилистические тенденции такого направления (импрессионизм, постимпрессионизм, символизм, стиль модерн), в которых разрыв с тенденцией еще не был так резок и принципиален, как позднее. Таким образом, модернизм возникает в виде новых форм творчества, где возобладало уже не столько следование духу природы и традиций, сколько свободный взгляд писателя, вольного изменения мира по своему усмотрению, следуя личному впечатлению.

Новые художественные направления обычно заявляли о себе как об искусстве в высшей степени “современном”, наиболее чутко реагирующем на ритмику повседневно охватывающего нас “текущего” времени. Образ свежей, сиомигнутой современности ярче всего проявился в импрессионизме, который как бы остановил “прекрасное мгновение”. Символизм и модернизм отбирали из этих “мгновений”, наиболее экспрессивно выражающие вечный темп человеческого и природного бытия, соединяющие прошлое, настоящее и будущее в единый цикл – восприятия – предчувствия. Всемирно усилилась тяга к созданию особого “искусства будущего” [1].

Модернистский роман демонстрировал богатейшее разнообразие в отношении как формы, так и содержания, единой же в нем была одна общая программа: отрицание общепринятых, традиционных условностей реалистического сюжетосложения и создания характеров. Виржиния Вульф, пожертвовавшая сюжетосложением ради почти бесплотного воспроизведения мельчайших движений души, в одном из главнейших манифестов литературного модернизма – эссе “Современный роман” отрицала “симметрично выстроенный” роман в пользу повествования, умеющего запечатлеть жизнь человеческого сознания [2]. Именно здесь пролегла граница, отделившая викторианцев и их европейских современников от М. Пруста, Ф. Кафки, Д. Джойса, Т. Манна, А. Жида и их последователей второй половины XX века.

Примером модернистского романа является книга “Миссис Дэллоуэй” Виржинии Вульф, опубликованная в 1925 году, связанная с погружением автора в глубины собственной психики, в тайну творчества. Писательница боялась, что роман окажется провалом, но когда книга вышла, большинство рецензентов тут же назвали ее шедевром. Хотя здесь была и судорожность, и неясность, и фрагментарность, но ныне мы видим во всем этом родовые признаки модернистского романа. В эссе “Современная литература” Виржиния Вульф говорила, что современный писатель, сочиняет ли он комедию, трагедию или роман о катастрофах, сознательно отказывается от привычного способа описания [3]. Нарочитое замедление потока времени или его остановка в “Миссис Дэллоуэй” призваны сломать канон классического романа с его последовательным хронологическим развитием сюжета и характеров. Писательнице потребовалось два года, чтобы написать роман, первое название которого “Часы”, чтобы самим заглавием подчеркнуть разницу между течением “внешнего” и “внутреннего” времени в романе. Повествование движется, опираясь на далекие ассоциации и внутренние связи, “словесная плотность” романа становится сюжетообразующим фактором. История, рассказанная в работе, есть не что иное, как история создания самой книги.

Работа над произведением подчинялась перепадам настроений самой писательницы – от взлетов до отчаянья – и требовала, чтобы писательница сформулировала свой взгляд на реальность, искусство и жизнь, которые с такой полнотой выразила в критических работах. В. Вульф нужно было обрести уверенность в собственном голосе, в чуткости своего восприятия, в своей способности запечатлеть эпоху. Заметки о “Миссис Дэллоуэй” в дневниках и записных книжках писательницы являют живую историю написания одного из самых важных для современной литературы романов. Он был тщательно и вдумчиво спланирован, тем не менее, писался тяжело и неровно, периоды творческого подъема сменялись тягостными сомнениями. Порой В. Вульф казалось, что она пишет легко, быстро, блестяще, а порой работа никак не сдвигалась с мертвой точки, порождая автора чувство бессилия и отчаяние. Перед писательницей неотступно стоял вопрос, где остановиться и сколько жизни вложить в роман, а потом, когда он уже был близок к завершению, – как сплести все нити воедино.

Объектом повествования у В. Вульф становится сам Лондон, столица метрополии, город, который соткан как из света, так и из тьмы. Этот город, гордый своим прошлым и историей, но при всем том – современный послевоенный город, еще не залечивший раны; как и во время войны, над ним кружат аэропланы, только теперь они рекламируют ириски. Это город, который втоптывает в прах одних и возносит других,