

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова»

На правах рукописи

Хасиева Мария Алановна

ПСИХОЛОГИЗМ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В КУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЕ
БРИТАНСКОГО МОДЕРНИЗМА

Специальность 09.00.13 — философская антропология и философия
культуры

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
кандидат культурологии, доцент
Комков Олег Александрович

Москва — 2014 год

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Ф. М. Достоевский в критике XX в.: концепция психологизма	
1.1. Психологические аспекты поэтики Ф. М. Достоевского	15
1.2. Жанровые и сюжетные мотивы европейской литературы в произведениях Ф. М. Достоевского	31
 Глава 2. Социокультурный контекст восприятия и осмысления творчества Достоевского в Британии первой трети XX в.	
2.1. Предпосылки и особенности формирования концепции модернистского романа в Британии	39
2.2. Развитие концепции потока сознания: из философии в литературу	53
2.3. Русская культурная парадигма в европейском обществе. Особенности прочтения Достоевского в Европе: стереотипы и откровения.....	58
2.4. Ф. М. Достоевский в литературно-критических взглядах В. Вулф	68
Глава 3. Психологизм Ф. М. Достоевского и модернистский нарративный дискурс	
3.1. Внутренний монолог героев Ф. М. Достоевского и модернистская техника «потока сознания»: преемственная связь и новые открытия	78
3.2. Интертекстуальная игра как способ утверждения новых ценностей в культуре	93
Глава 4. Поэтика мотивов и образов в произведениях Ф. М. Достоевского и В. Вулф	
4.1. Темы города, безумия и самоубийства в творчестве Ф. М. Достоевского и В. Вулф	108
4.2. Проблема гендерной идентичности в произведениях Ф. М. Достоевского и В. Вулф	120
Заключение	149
Библиография	151

Введение

Тема, объект и предмет исследования

Сформулированная в теме диссертации проблема соотнесения творчества Достоевского и культуры британского модернизма содержит в себе целый ряд взаимосвязанных друг с другом аспектов. Это, в первую очередь, вопрос о влиянии поэтики Достоевского на модернистскую концепцию текста, тема историкокультурного взаимодействия России и Европы, проблема узнавания и осмысления творчества Достоевского западным читателем.

Понятие психологизма в диссертации интерпретируется как способ изображения человеческого сознания в произведениях Ф. М. Достоевского, включая повествовательные методы, поэтику сюжета и образа. Концепция психологизма Достоевского определяется тенденцией к предельной концентрации внимания на индивидуальной душевной жизни человека, психических явлениях и процессах в их динамичном развитии. Диалектика души в творчестве Достоевского, представляя собой максимальное раскрытие психологического и социального аспектов индивидуальной человеческой сущности, соотносится в диссертации с идеей потока сознания - метафорической моделью репрезентации человеческой психики, представленной У. Джемсом и обретшей развитие в эстетике модернизма.

Модернизм, ознаменовавший период апофеоза рефлексивного откровения в культуре, в Британии имел особое значение, прежде всего потому, что формировался во многом в противостоянии предшествующей культурной и литературной традиции. Рассмотренная в диссертации на литературном материале, проблема русско-британской кросс-культурной коммуникации включает в себя предысторию развития русско-европейских отношений в рамках сложившихся этнокультурных стереотипов и определяет эпоху модернизма как период активного проникновения русской культуры в Европу. Эта проблема рассматривается в диссертации на литературном материале, в первую очередь, на основании анализа произведений Ф. М. Достоевского и Виржинии Вулф. Выбор В. Вулф в качестве писателя из среды модернистов не случаен. Ее

отношение к творчеству Достоевского было весьма характерно для поколения британских интеллектуалов, которое она представляет. Интерпретация творчества Достоевского со стороны Вулф была реализована главным образом в двух плоскостях: литературно-критическая оценка его произведений совмещается с интуитивной писательской рецепцией и переосмыслением его творческих принципов.

Таким образом, **предметом** исследования является проблема корреляции метода изображения сознания героя, развитого Достоевским, с культурной парадигмой и нарративной концепцией британского модернизма. Данная проблема неразрывно связана с темой узнавания и осмысления творчества Достоевского британской культурой в целом, концепцией потока сознания, так сильно повлиявшей на модернистский роман, и некоторыми другими вопросами, затрагиваемыми в диссертации.

Объектом исследования является комплекс литературоведческих и культурологических работ, посвященных различным аспектам и особенностям модернистского литературного дискурса и культуры эпохи модернизма, исследовательская традиция достоевсковедения, а также некоторые аспекты теории интерпретации текста.

Актуальность темы исследования

В настоящее время происходит активная популяризация творчества Достоевского. По биографии и произведениям Достоевского снимаются фильмы и сериалы, образы его героев и личность писателя растиражированы в современной музыке и изобразительном искусстве, обрели нарицательное значение и «низведены» до уровня стереотипов в повседневно-бытовом контексте. В связи с этим можно говорить о целом пласте массовой культуры, образовавшемся как упрощенная репликация творчества писателя.

При этом Ф. М. Достоевский изначально воспринимался своими современниками как типично русский писатель. Именно поэтому реакция западного читателя на его творчество так показательна в ключе взаимодействия русской и европейской культурных идентичностей.

Актуальность темы данного исследования определяется не только репрезентативностью рассматриваемого материала в контексте проблемы диалога культур России и Европы, но и повсеместным проникновением и присутствием творчества Достоевского в современной культуре повседневности, его близостью модернистскому и постмодернистскому литературному дискурсу.

Степень разработанности темы диссертации.

Проблема преемственной связи между методом Достоевского и модернистской концепцией в литературе совершенно по-разному рассматривается в отечественном и зарубежном литературоведении.

При том, что в России существует давняя и развитая традиция многоаспектного изучения творчества Достоевского, вопрос о его связи с литературой английского модернизма практически не затрагивался отечественными исследователями. В дореволюционном пространстве наблюдалась тенденция акцентирования национальной идеи и религиозно-философской составляющей произведений Достоевского, в советский же период интерпретация творчества Достоевского была ограничена идеологическими установками «социалистического реализма», что вело к игнорированию многих важных аспектов его творчества. Например, отрицалась связь произведений Достоевского с теорией психоанализа. Единственным опубликованным исследованием на эту тему долго оставалась статья русского психоаналитика Т. К. Розенталя «Страдание и творчество Достоевского», изданная в 1919 г. Также в 20-е годы XX в. была написана монография психиатра и литературоведа И. Д. Ермакова «Психоанализ литературы. Пушкин, Гоголь, Достоевский», но издана эта работа была лишь в 90-х гг. XX в.

В советских исследованиях часто цитировалось известное высказывание Достоевского: «Меня зовут психологом, неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть я изображаю все глубины души человеческой»¹. Реализм «высшего порядка», о котором говорил Достоевский, превратно истолковывался как социально ориентированный натурализм. Вопрос о возможных

1 Достоевский, Ф. М. Записки писателя // Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 27, С. 65

интерпретациях творчества Достоевского представляет собой отдельный предмет для исследования, в данном случае необходимо лишь учитывать, что односторонняя трактовка произведений Достоевского в отечественной критике советского периода исключала возможность признания его преемственной связи с модернизмом.

Отношение к литературе модернизма, и, в частности, к представителям техники потока сознания, так же было продиктовано идеологией, общепринятой и распространившейся во все сферы культуры. Постулируя ценность реалистической, «внешней» и «объективной» позиции автора по отношению к героям, советские исследователи критиковали модернистов по многим критериям, обвиняя их метод в искажении существовавшей литературной парадигмы. Так, техника потока сознания в некоторых произведениях Джеймса Джойса была названа «экспериментом, который вел к разрушению норм литературного языка и самой формы романа»².

Другим распространенным упреком в адрес модернистов было обвинение в разрушении целостности художественного образа. По мнению советских исследователей, литературный метод, использовавшийся модернистами, привел их к «утрате героя».³ При попытках охарактеризовать образ Достоевского в понимании модернистов обычно отмечалось лишь то, что они трактовали его «недостаточно глубоко», упуская из виду социально-политический и философский аспекты его творчества.

Все эти факторы определили тот факт, что проблема взаимосвязи творчества Достоевского с литературой английского модернизма осталась во многом нераскрытой в советском литературоведении, и стала затрагиваться в отдельных статьях и монографиях лишь в постсоветский период. Гораздо более интенсивно эта тема обсуждалась в зарубежной, прежде всего, в английской и американской критике.

2 Михальская Н. П. Пути развития английского романа 1920 – 1930-х годов. Утрата и поиски героя. М., 1966

3 Там же

Одним из первых исследований, затронувших вопрос о связи творчества писателей-модернистов с Достоевским стала книга Хелен Мачник «Восприятие Достоевского в Англии», опубликованная в 1939 г. В данной книге автор ставит своей задачей с помощью анализа статей и критических обзоров ряда писателей определить образ писателя, сложившийся в английской среде, а также влияние писателя на развитие концепции английского романа.

Мачник выделяет различные периоды осмысления творчества Достоевского в Англии: ранние годы, с 1881 по 1888, когда Достоевский был практически неизвестен, с 1889 по 1911 - период узнавания и формирования определенного образа писателя у читающей английской публики. Далее, с 1912 по 1921, следует «успешный период» когда появились переводы Констанс Гарнетт, началось интенсивное обсуждение романов и его творчество получило высокую оценку в английской критике. Поздний период (1922-1936) характеризуется «охлаждением» английских писателей к Достоевскому и более негативным отношением к его работам.⁴ Это «охлаждение», не объясненное Хелен Мачник, можно связать, прежде всего, с уходом моды на Россию, общей пресыщенностью англичан «русским колоритом». Достоевский, который изначально позиционировался прежде всего как русский писатель, был забыт именно из-за того, что изначально воспринимался слишком упрощенно. Касаясь вопроса о влиянии Достоевского на английскую литературу, Мачник заключает, что это влияние было не столь явно выражено, как в немецкой литературе. Преемственная связь Достоевского с английской литературой более неоднозначна, к тому же проявившееся в 30-е г. г. критическое отношение В. Вулф и других писателей к его творчеству, по мнению Мачник, свидетельствует об окончательном отхождении английской литературной традиции от наследия Достоевского. Данное заключение, хотя и не оправдавшееся впоследствии, тем не менее, наглядно отражало ситуацию, сложившуюся к концу 30-х годов XX в.

За монографией Мачник последовало еще несколько работ, затрагивающих тему восприятия Достоевского в Европе. В небольшом исследовании Гилберта

4 Muchnic, Helen. Dostoevsky's English reputation (1881-1936), Smith College, 1939

Фелпса «Русский роман в английской литературе», опубликованном в 1955 г., Достоевский рассматривается среди других русских писателей, наиболее читаемых за рубежом. Автор отмечает, что в первое десятилетие XX в. Достоевский был встречен британским читателем гораздо холоднее, чем более близкие английскому сдержанному и размеренному мировосприятию Тургенев и Толстой, и лишь в 20-е годы XX в. ситуация начала существенно меняться, постепенно трансформируясь в настоящий «культ Достоевского».⁵

Изданная уже в 1999 г. монография Питера Кая «Достоевский и английский модернизм. 1900-1930» фокусируется, прежде всего, на исследовании отношения различных писателей эпохи модернизма к творчеству и личности Достоевского на материале их дневников, переписки и мемуаров.

В работе изучается аспект литературного противостояния, в контексте которого происходило узнавание и осмысление Достоевского в Англии. Спор эдвардианцев и георгианцев, модернистов и реалистов, по мнению Питера Кая, во многом предопределил тональность восприятия Достоевского в британских литературных кругах. Питер Кай рассматривает отношение к Достоевскому таких писателей, как Д. Г. Лоуренс, Джозеф Конрад, Виржиния Вулф, а также группы писателей, которую называет «писателями—джентльменами». К писателям-джентльменам Кай относит Джона Голсуорси, Э. М. Форстера и Генри Джеймса. Отмечая несхожесть стилистики Достоевского и британских писателей, акцентируя внимание на его сюжетах и характерах персонажей, совершенно немыслимых в рамках английской литературы, Кай не останавливается на вопросе о методологическом влиянии Достоевского на модернистов. Эта проблема остается практически не раскрытой и в других зарубежных исследованиях, затрагивающих тему влияния Достоевского на английскую литературу.

Источники диссертации

Кроме обширного комплекса литературоведческих и культурологических исследований на русском и английском языках, посвященных проблемам

5 Phelps, Gilbert. The Russian novel in English Fiction. London, 1955, p. 156-168

творчества Достоевского и литературы британского модернизма, библиографическая база исследования включает в себя тексты произведений Ф. М. Достоевского и В. Вулф.

Сравнительный анализ произведений Достоевского и Вулф производится на материале романов «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Игрок», «Идиот», «Подросток», «Бедные люди», повестей «Белые ночи», «Записки из подполья», «Неточка Незванова», «Сон смешного человека», «Кроткая», «Хозяйка», «Двойник». В работе рассматриваются такие романы В. Вулф, как «Орландо», «Флаш», «Миссис Дэллоуэй», «На маяк», «Волны», «Ночь и день», «Путешествие вовне», а также ряд ее критических эссе и статей: «Современная литература», «Русская точка зрения», «Мистер Беннет и миссис Браун», «Романы Тургенева», «Больше Достоевского», «Три гиней», «Своя комната», «Женские профессии».

Модернистский нарративный дискурс, как будет раскрыто в работе, формировался под влиянием психологической концепции потока сознания Уильяма Джемса, и идеи длительности как свойства человеческого сознания в философии Анри Бергсона. Эта взаимосвязь рассматривается на основе работ Анри Бергсона «Творческая эволюция» и Уильяма Джемса «Основы психологии».

Поэтика Достоевского в диссертации характеризуется на основании работ М. М. Бахтина, Л. И. Шестова, Вяч. Иванова, Л. П. Гроссмана, Б. М. Энгельгардта и некоторых современных исследователей. Представленный во второй главе диссертации экскурс в историю британского романа производится на материале произведений писателей эпохи Просвещения, а также викторианского и «предмодернистского» периода.

Цель и задачи исследования

Цель исследования состоит в определении влияния концепции психологизма в творчестве Ф. М. Достоевского на культуру британского модернизма на материале произведений В. Вулф, как литературно-критических, так и художественных. Исследование предполагает рассмотрение

социокультурного контекста проблемы, а также анализ сравниваемых текстов с позиции структуралистских и постмодернистских представлений о художественном произведении.

Для достижения данной цели автором выдвигается ряд **задач**:

- Охарактеризовать особенности поэтики Достоевского, определив новый тип взаимодействия героя и автора в его произведениях и проанализировав способы саморепрезентации его героев, а также выделив основные открытия Достоевского в области нарратива.

- Определить социокультурный контекст интерпретации творчества Достоевского в Британии первой трети XX в. через исследование восприятия русской культурной идентичности в европейском обществе той эпохи.

- Рассмотреть и охарактеризовать литературно-критические взгляды британской модернистской критики (В. Вулф, в первую очередь) на русскую литературу в целом и на творчество Ф. М. Достоевского в частности.

- На материале произведений В. Вулф соотнести повествовательные техники и приемы, используемые Достоевским при передаче внутреннего монолога его героев с модернистским нарративным дискурсом (техникой «потока сознания»).

- Рассмотреть явление интертекстуальности и игровой аспект текста, сформировавшийся в модернистской культурной традиции, применительно к творчеству Достоевского.

- Путем анализа смысловых доминант в произведениях Ф. М. Достоевского и В. Вулф выделить коннотации и созвучие поэтики мотивов и образов в творчестве двух писателей.

Научно-практическая значимость исследования

Данное исследование направлено преимущественно на рассмотрение культуротранслирующего аспекта влияния произведений Достоевского и его художественного метода на британскую культуру первой трети XX в.. В то же время, в диссертации затрагивается проблематика формирования модернистского направления в британской литературе и отдельные вопросы

поэтики Достоевского. Диссертация может быть полезна и значима в рамках дальнейшего изучения культуры и литературы британского модернизма, творчества Достоевского, а также в контексте культурологического осмысления проблемы русско-европейских отношений.

Научная новизна работы

Научная новизна данной работы обусловлена следующими положениями:

- В ходе написания диссертации был освоен ряд литературоведческих и культурологических исследований, ранее не публиковавшихся на русском языке⁶, а также некоторые произведения В. Вулф, не изданные на русском⁷.

- Проведенный в работе анализ романов «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф и «Преступление и наказание» Достоевского позволяет выявить определенные сходства в семантическом пространстве произведений, а именно сближение мотива самоубийства, безумия и образа города. Автор связывает выделенные коннотации с феноменом фланерства, прочно вошедшим в европейскую культуру XIX — начала XX в.. Установленная между литературным мотивом и реалиями повседневной культуры корреляция является новаторским открытием автора.

- В исследовании разрабатывается новый, едва намеченный на сегодняшний день подход к изучению поэтики Достоевского, основывающийся на соотнесении творчества Ф. М. Достоевского с понятиями гипертекста и интертекста, появившимися лишь в рамках постструктуралистской и постмодернистской традиции исследования текста.

- Во втором параграфе четвертой главы диссертации впервые в исследовательской традиции осуществляется сравнительная характеристика гендерной проблематики творчества Ф. М. Достоевского и В. Вулф.

6 Phelps, Gilbert "The Russian novel in English Fiction", Bradbury, Malcolm "The Modern British Novel", Rubenstein, Roberta "Virginia Woolf and the Russian Point of View", Muchnic, Helen "Dostoevsky's English reputation (1881-1936)", Kaye, Peter "Dostoevsky and English Modernism. 1900-1930" и др.

7 романы "Night and day", "Melimbrosia", эссе "More Dostoevsky," "How Should One Read a Book" и др.

Методологическая основа диссертации

В основу методологии диссертации был положен междисциплинарный комплексный подход, сочетающий в себе элементы культурологического и литературоведческого анализов. Поскольку проблема межкультурного взаимодействия рассматривается в диссертации на литературном материале, используются приемы герменевтической традиции, компаративистского и описательного методов исследования текстов. В изучении творчества писателей (В. Вулф и Ф. М. Достоевского) применяется также историко-биографический метод. Проблемное поле диссертации относится, прежде всего, к области истории и философии культуры, что и обуславливает проведение в работе историко-культурного обзора и культурфилософского обобщения.

Положения, выносимые на защиту:

- особенности поэтики Достоевского, выявленные в первой главе, позволяют говорить о появлении новой романной формы, которая включает в себе изменение традиционного способа репрезентации сознания героя в произведении и формирует новую, «надтекстовую» форму взаимодействия автора и читателя;

- отношение Виржинии Вулф к творчеству Достоевского встраивается в общую проблематику процесса узнавания и восприятия Достоевского в Британской культуре начала XX в. (стереотипное восприятие русской литературы как «воплощенной духовности», традиционное противопоставление русской и английской культур как культуры контрастов и культуры умеренности);

- несмотря на некоторую стереотипность осмысления творчества Достоевского в британской среде, оно было воспринято писателями-модернистами (В. Вулф, Джеймсом Джойсом) как противостоящее викторианскому реалистическому роману и заключающее в себе потенциал новой романной формы. Глубокая рефлексивность повествования, интенсивность передачи состояний и ощущений в сознании героя, свойственные творчеству Достоевского, были усвоены и развиты поэтикой модернистского романа;

- повествовательные техники, сформировавшиеся и развившиеся в модернистском британском романе (техника «потока сознания», феномен

интертекста и гипертекста) неосознанно, на интуитивном уровне были предугаданы и воспроизведены Достоевским и присутствуют в его творчестве в латентной, фрагментарной форме;

– анализ сходных литературных мотивов в произведениях В. Вулф и Ф.М. Достоевского позволяет выделить аналогичные семантические связи в сюжетном пространстве и образной структуре произведений (образ большого города неразрывно связывается в их творчестве с мотивом фланерства, так же тесно связаны темы безумия и самоубийства).

Апробация работы

Отдельные проблемы и фрагменты работы докладывались на международной научной конференции Ломоносов-2013, а также были изложены в лекциях, прочитанных автором на отделении культурологии философского факультета МГУ в 2013 и 2014 г.г.. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова 31 октября 2013 года.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях в ведущих рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

1. Хасиева, М. А. Гендерная проблематика и феминизм в творчестве Виржинии Вулф // Исторические, философские, политические, юридические науки. Культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2013, № 1. С. 202-207.

2. Хасиева, М. А. Роль автора и читателя в творчестве Виржинии Вульф // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2012, № 6. С. 210-213.

3. Хасиева, М. А. Интертекстуальные трансформации сюжета о Фаусте в произведениях Ф.М. Достоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2014, № 2, Ч. 2. С. 200-204. А также в публикациях в других изданиях.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, четырех глав, десяти параграфов, заключения и библиографии, включающей 178 наименований. Общий объем работы составляет 163 страницы.

Глава 1. Ф. М. Достоевский в критике XX в.: концепция психологизма

1.1. Психологические аспекты поэтики Ф. М. Достоевского

Проблемы поэтики Достоевского весьма глубоко исследованы в отечественном и зарубежном литературоведении и культурологии. Задачей автора в данной главе является выделение наиболее характерных особенностей поэтики Достоевского на основе краткого обзора основных работ, посвященных данной теме. В главе будут рассмотрены труды М. М. Бахтина, Л. И. Шестова, Вяч. Иванова, Л. П. Гроссмана, Б. М. Энгельгардта, и других исследователей, посвященные поэтике сюжета и образа в творчестве Достоевского.

Поэтика Достоевского, повествовательные модели, используемые писателем, тесно связаны со способами и формами репрезентации идей, философско-этических и мировоззренческих. Эту особенность теснейшего взаимодействия формы и содержания в его произведениях отмечают многие исследователи его творчества. Главным затруднением в исследовании поэтики Достоевского является сложность объективного, критического принятия повествовательного пространства романа. В «Проблемах творчества Достоевского» М. М. Бахтин приводит цитату из исследования Б. М. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского»: «Совершенно справедливо отмечал эту особенность литературы о Достоевском Б. М. Энгельгардт. «Разбираясь в русской критической литературе о произведениях Достоевского, – говорит он, – легко заметить, что, за немногими исключениями, она не подымается над духовным уровнем его любимых героев. Не она господствует над предстоящим материалом, но материал целиком владеет ею. Она все еще учится у Ивана Карамазова и Раскольникова, Ставрогина и Великого инквизитора, запутываясь в тех противоречиях, в которых запутывались они, останавливаясь в недоумении перед неразрешенными ими проблемами и почтительно склоняясь перед их сложными и мучительными переживаниями».⁸

8 Цит. по: Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994, с.5

Внутренний монолог героев Ф. М. Достоевского является центральным, заглавным элементом нарративного дискурса Ф. М. Достоевского и отличается многоголосным, раздвоенным звучанием, которое Бахтин определил термином «диалогизм». Современные исследователи выделяют три типа речи, встречающихся внутри монологов героев Достоевского.⁹ Во-первых, это нормативный рассказ, повествование о событиях. Кроме того, во внутренний монолог входят отвлеченные рассуждения героя о владеющих им идеях, и, наконец, непосредственно внутренняя речь, обращенная к самому себе, включающая эмоциональные восклицания, ассоциативные переходы мысли и прочее. Эти виды речи иногда трудно четко отграничить друг от друга, они синкретично переплетены в отдельных текстах, и именно в этом тесном переплетении и создается особое исповедальное пространство между героем и читателем.

В своих произведениях Достоевский последовательно развивал уже принятые литературные формы – эпистолярный жанр, дневниковые заметки. Но в своей погоне за психологической достоверностью порой он выходит за рамки этих самых форм. В повести «Кроткая» Достоевский ставит перед собой несколько парадоксальную задачу реализовать повествовательную функцию текста в рамках внутреннего монолога героя, переданного максимально непосредственно. Авторское предположение в предисловии к «Кроткой» о «записывающем монолог человека стенографе», рукопись которого и предлагается на рассмотрение читателю в совершенно необработанном виде¹⁰ указывает на то, что использование подобного приема писателем было вполне осознанным, хотя и экспериментальным шагом. Совмещение во внутреннем монологе психологической достоверности во всей ее полноте и спонтанности с повествовательностью является основанием для применения к поэтике

9 Г. Ш. Хорват. Фантастический дискурс у Достоевского. Внутреннее слово героя и проблема письма в «Кроткой» // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / Под ред. Каталин Кроо и др. СПб.: ДБ, 2011, с. 136

10 Прим. Автора: более подробно вопрос о присутствии техники потока сознания у Ф. М. Достоевского раскрывается в разделе 3.1.

Достоевского понятия «стернианизма»¹¹. Тот же нарративный принцип был реализован затем в модернистской технике потока сознания, но уже в условиях практически полного отказа от повествовательности.

Одним из главных понятий, которое Бахтин вводит для определения поэтики Достоевского, является полифония, полифонический роман. Это понятие стало весьма значимым не только в достоевсковедении, но и в контексте традиции осмысления модернистской и постмодернистской литературы в целом. Термин «полифония», заимствованный Бахтиным из теории музыки, означал равноправие голосов-позиций героев между собой и, одновременно, их равноправие с голосом автора.

Противопоставляя полифонический роман традиционному, монологическому, Бахтин приводит в качестве примера монологического повествования творчество Л. Н. Толстого: «Мир Толстого монолитно монологичен; слово героя заключено в твердую оправу авторских слов о нем. В оболочке чужого (авторского) слова дано и последнее слово героя; самосознание героя - только момент его твердого образа и, в сущности, предопределено этим образом даже там, где тематически сознание переживает кризис и радикальнейший внутренний переворот ("Хозяин и работник"). Самосознание и духовное перерождение остаются у Толстого в плане чисто содержательном и не приобретают формального значения»¹².

Именно это же разительное отличие фиксирует Л. И. Шестов в монографии «Достоевский и Ницше», когда говорит о мировоззренческой пропасти, лежащей между писателями и отразившейся в поэтике их произведений. Достоевский, которого, по мнению Шестова, объединяет с Ницше свобода от старых, «идеалистических» мировоззренческих установок, осмеливается на полное

11 Joe Andrew. Who was I and who was she. A study of narrative gender in "Krotkaya" // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / Под ред. Каталин Кроо и др. СПб.: ДБ, 2011, с. 99

12 Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 36

раскрытие сознания героя, освобождение голоса героя от авторского диктата, что немыслимо для Толстого¹³.

Л. Н. Толстого, наряду с Ф. М. Достоевским, называют писателем, предвосхитившим в своих произведениях технику «потока сознания», обычно приводя для иллюстрации этого положения монолог Анны Карениной перед самоубийством. В тексте монолога действительно представлен поток мыслей героини, отрывочных, но имеющих ассоциативную взаимосвязь, как бы сливающихся в едином потоке и отталкивающихся от того, что она видит вокруг себя (тележка мороженщика, вывески магазинов).

В то же время, сложно найти двух писателей, столь противоположных друг другу в аспекте поэтики, чем Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский. С модернистами Толстого роднит глубина психологического проникновения в сознание героев. Но, в то же время, Толстой во многом отстаивает традиционную модель взаимодействия с читателем и героями.

В большинстве его произведений воплощается тенденция к тотальному доминированию автора над героями, порой переходящему в нравоучительный мелодраматизм. Так, в сцене самоубийства Анны Карениной Толстой не может удержаться от сентиментальной и дидактичной сентенции, высказанной с позиции «всезнающего рассказчика»: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».¹⁴

Уже после сцены самоубийства Анны в произведении показана идиллия семейной жизни Левиных. Так тщательно и подробно описываемая Толстым, она как будто призвана дидактически наставить и «утешить» воображаемого читателя, противопоставив отчаянному поступку Анны, совершенному в пароксизме экзистенциальной тоски, модель утверждающего позитивные

13 Шестов, Л. И. Достоевский и Ницше: философия трагедии. М.: "АСТ", 2007, 220 с.

14 Толстой, Л. Н. Анна Каренина // Lib.ru: Проект "Собрание классики" Библиотеки Мошкова . 2004-2013. URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0080.shtml (дата обращения: 01.09.2013)

ценности, «правильного» хода жизни. Эта же модель воспроизводится и изображаемых в эпилоге «Войны и мира» судьбах семей Ростовых и Безуховых. Приверженность Л. Н. Толстого к «положительным идеалам»¹⁵ определяет его авторскую позицию в произведении - диктат над героем, переходящий порой в доминирование над читателем.

Понятие диалогизма, которое Бахтин вводит для характеристики поэтики Достоевского также совершенно не свойственно произведениям Толстого. Диалогизм описывает изменения, происходящие не только в пространстве романа, но и внутри позиции героя. Бахтин делает важное открытие, рассматривая диалог не с внешней точки зрения, как линейную коммуникацию двух автономных индивидов, а как бы изнутри героя, определяя диалог как перманентное внутреннее состояние, присущее человеку. Функцию Другого выполняет в этом случае сам герой, ведущий диалог с собой. Приведенная в «Проблемах творчества Достоевского» цитата из романа «Бедные люди», где Макар Деушкин оправдывает перед Варенькой свое ремесло мелкого чиновника-канцеляриста, отражает, по словам Бахтина, внутреннюю борьбу героя между стыдом и гордостью за свою сущность: «Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? "Он, дескать, переписывает!" "Эта, дескать, крыса чиновник переписывает!" Да что же тут бесчестного такого?..»¹⁶. В действительности, именно эта неправильность, эмоциональная нескладность речи героев Достоевского позволяет говорить об открытии новой страницы исповедальной традиции русской литературы. Диалогизм, многоголосие внутри каждого героя Достоевского при этом совершенно не исключает полифонического единства пространства произведения в целом.

Понятия полифонии и диалогизма, при помощи которых Бахтин характеризует поэтику Достоевского, происходят из проблемы «Я» и «Другого»,

15 Шестов, Л. И. Достоевский и Ницше: философия трагедии. М.: "АСТ", 2007, 220 с.

16 Цит. по: Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 54

исследуемой в работах «Автор и герой в эстетической деятельности»¹⁷ и «К философии поступка»¹⁸. В контексте осмысления поэтики Достоевского Бахтиным категории «Я» и «Другой» весьма важны. Постулируемая в «К философии поступка» идея утверждения себя через противостоящего тебе «Другого», мотив соотнесения себя с другим как двух отдельных ценностных центров, противопоставленных, но нуждающихся друг в друге, в конечном итоге определяют эстетическую концепцию Бахтина.

Эстетика Бахтина характеризуется его диалогическим мировоззрением и концепцией «внеаходимости» автора в произведении. Внеаходимость автора, отнюдь не означала его утерю, напротив, речь идет о новой форме присутствия автора в произведении и коммуникации автора с аудиторией, которой это произведение адресовано. Эстетика Бахтина одинаково далека и от формального метода в искусстве, и от теории вчувствования, разработанной Т. Липсом и реализуется в принципе диалогической открытости, незавершенности художественного произведения, а отношения автора и героя в видении Бахтина эквивалентны отношениям «Я» и «Другого».

В «Проблемах поэтики...» Бахтин отмечает эволюцию способа взаимодействия голосов героя и автора у Достоевского, которая заметна при сопоставлении ранних и поздних произведений писателя: «Самоутверждение звучит как непрерывная скрытая полемика или скрытый диалог на тему о себе самом с другим, чужим человеком. В первых произведениях Достоевского это имеет еще довольно простое и непосредственное выражение: здесь этот диалог еще не вошел внутрь, так сказать, в самые атомы мышления и переживания. Мир героев еще мал, и они еще не идеологи»¹⁹. В качестве иллюстрации данного высказывания Бахтин приводит в пример монолог Макара Девушкина в «Бедных

17 Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7-162.

18 Бахтин, М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. М., 1986. С.80-160.

19 Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. С. 87

Людях». В более поздних произведениях диалогический монолог героев Достоевского приобретает более изощренные формы.

Так, в «Преступлении и наказании» Родион Раскольников, получив от матери письмо о предстоящем замужестве сестры и обо всех событиях, этому замужеству способствовавших, начинает лихорадочно размышлять о прочитанном. Он находится под впечатлением от своей встречи в кабаке с Мармеладовым и от его рассказа, поэтому размышление о положении Дунечки неразрывно связаны в его монологе с судьбой Сонечки Мармеладовой: «Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит! Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? Так ли? Под силу ли? В пользу ли? Разумно ли? Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным? ...Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!».²⁰

Здесь голос героя прерывается и в диалогическом взаимодействии на первый план выступает другое, противоположное ему голосовое начало: «Он вдруг очнулся и остановился. "Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь? ...Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ты это? А ты что теперь делаешь? Обираешь их же»²¹. В этом отрывке наиболее ярко проиллюстрировано раскрытие диалогического взаимодействия в монологе героя: раздвоенность его внутреннего голоса, с одной стороны, полярна и доведена до предела, а с другой стороны, не выходит за рамки его образа. Подобный тип рефлексии совершенно не свойственен героям традиционного монологического романа. Внутренний монолог героя передан непосредственно, эмоционально, в форме диалога с самим собой или обращения к гипотетическому воображаемому слушателю.

20 Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание. // Собрание сочинений в 15-ти томах. Л., "Наука", 1989. Том 5. С. 44

21 Там же, с. 45

Иногда диалог героя с самим собой обретает более внешние и явные формы, внутреннее «альтер-эго» героя воплощается в самостоятельного, суверенного персонажа. Это касается не только хрестоматийно известной беседы Ивана Карамазова с Чертом, но и феномена двойничества героев Достоевского, когда в ходе диалога один герой обретает статус альтер-эго другого. Обретение этой двойнической тождественности происходит, главным образом, через идеологическую общность. В «Преступлении и наказании» статус двойников Раскольникова обретают сразу трое героев: Лужин, Свидригайлов, и следовательно по делу Раскольникова, Порфирий Петрович.

Двойничество со Свидригайловым, определяющееся общим мировоззренческим модусом имморализма, недвусмысленно подчеркивается автором при первой встрече двух героев странным и бессмысленным на первый взгляд диалогом, когда Свидригайлов сообщает Раскольникову о том, что ему мерещатся привидения: «- Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается! - ...

- Во-от? Вы это подумали? - с удивлением спросил Свидригайлов, - да неужели? Ну, не сказал ли я, что между нами есть какая-то точка общая, а? ... Давеча, как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид, - тут же и сказал себе: "Это тот самый и есть!"»²²

Образ Лужина важен в контексте идеи, владеющей Раскольниковым и толкающей его на преступление. Эта идея, сформулированная в романе гротескно и безапелляционно, в действительности отражает распространившиеся в России во второй половине XIX в. концепцию позитивистской этики, идеи о важности фактора экономического преуспевания для развития культуры и общества. В изложении Лужина идея об экономической, рациональной обоснованности принципа допустимости жертвы одним человеком ради благополучия многих, ради «сотни, тысячи добрых дел», в образе Лужина предстает перед Раскольниковым как бы извне, в зеркальном отражении,

22 Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание. // Собрание сочинений в 15-ти томах. Л., "Наука", 1989. Том 5. С. 270

показывая герою пошлость и безобразность ее реального воплощения. Именно поэтому герой так остро и резко реагирует на рассуждения Лужина.

Образ Лужина интересен также с точки зрения проблемы авторской репрезентации героя у Достоевского. Несмотря на диалогическое равноправие героев и автора, «вненаходимость» автора в произведении, о которых говорит Бахтин, герои у Достоевского все же подлежат оценочным суждениям, если не со стороны автора, то, по крайней мере, со стороны рассказчика. В «Бесах», например, рассказчик присутствует на вполне зримом, осязаемом уровне: повествование ведется от первого лица, рассказчик выделяется как лицо, достаточно близко знакомое с героями и непосредственно принимавшее участие в событиях, описываемых в романе. Через фигуру рассказчика осуществляется дистанцированная оценка героев. Например, в главе «У наших», описывая собравшееся у Виргинского общество, рассказчик не отказывает себе в едкой иронии: «Они представляли собою цвет *самого ярко-красного либерализма* в нашем древнем городе и были весьма тщательно подобраны Виргинским для этого "заседания"». ²³

В «Преступлении и наказании», в отличие от «Бесов», рассказчик не является участником происходящих событий, но, тем не менее, внешняя, эмоционально окрашенная оценка явственно присутствует в описании героев. В большинстве случаев у Достоевского встречается абсолютно внешнее, дистанцированное, но весьма тщательное описание героев с нескрываемой порой иронией в отношении их наружности, костюма. В этом описании зачастую изначально используется набор эпитетов, наиболее характерных для героя и впоследствии неоднократно повторяющихся в тексте при каждом его появлении. В образе Лужина подчеркиваются такие характеристики, как «*солидность*», «*достоинство*», «*приличие*». Во время общего объяснения после ссоры Лужина с Раскольниковым описывается внешнее, «мизансценное» поведение Лужина и его реакции: «Петр Петрович, *для приличия*, замешкался несколько в прихожей, снимая пальто. ...Петр Петрович вошел и довольно любезно, хотя и с *удвоенною*

23 Достоевский, Ф.М. Бесы. // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 7, с. 367

солидностью, раскланялся с дамами... ...Петр Петрович не спеша вынул батистовый платок, от которого понесло духами, и высморкался с видом хотя и добродетельного, но всё же несколько *оскорбленного в своем достоинстве* человека, и притом твердо решившегося потребовать объяснений»²⁴. Затем, уже после сцены объяснения и разрыва помолвки с Дуней перед читателем наконец раскрывается внутренний мир героя, его чаяния, желания и стремления: «Дуня же была ему просто необходима; отказаться от нее для него было немыслимо. ...Тут являлось даже несколько более того, о чем он мечтал: явилась девушка гордая, характерная, добродетельная, воспитанием и развитием выше его (он чувствовал это), и такое-то существо будет рабски благодарно ему всю жизнь за его подвиг и благоговейно уничтожится перед ним, а он-то будет безгранично и всецело владычествовать!...»²⁵

Здесь проявляется характерный для Достоевского способ репрезентации сознания героя: в определенные моменты привычная формула взаимодействия героя и рассказчика, предполагающая дистанцированное описание, сбивается, и герой приближается к читателю, предельно раскрываясь во внутреннем монологе. Такой непринужденный переход от внешнего описания героя к раскрытию его внутреннего голоса весьма характерен для европейского авантюрного романа середины XIX в., но никогда раньше, до Достоевского, внутренний монолог не обретал такой откровенности и непосредственности в своей передаче.

Другая особенность поэтики Достоевского заключается в глубокой символичности образов и сюжетов его произведений. Вячеслав Иванов в работе «Достоевский и роман-трагедия»²⁶ характеризует жанровую природу поэтики Достоевского как «мистический» или «символический» реализм и подчеркивает мифологический подтекст его произведений, воплотившийся в образах героев и

24 Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание. // Собр. Соч. в 15-ти томах. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 5. С. 245

25 Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание. // Собр. Соч. в 15-ти томах. Л., "Наука", 1989. Том 5. С. 245

26 Вяч. Иванов. Достоевский и роман-трагедия // vehi.net: библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы. 2000-2012. URL: http://www.vehi.net/dostoevsky/ivanov.html#_ftn1 (дата обращения: 01.09.2013)

сюжетных мотивах. Б. М. Энгельгардт говорит о создании Достоевским жанра «идеологического романа», введение этого термина имеет под собой все основания: в произведениях Достоевского идея часто становится важнее героя, она захватывает и подчиняет его себе полностью. Одержимость идеями, никак не ограничиваемая внешним миром и не уравниваемая самим героем, ведет к утере человеческой идентичности, гуманистической сущности героя, на что недвусмысленно намекает читателю название романа «Бесы».

С мотивом одержимости идеями связан феномен появления героя-символа в произведениях Достоевского. Некоторые герои выполняют преимущественно сюжетную функцию или репрезентируют в произведении определенный архетип. Так, юродивая Лизавета в «Преступлении и наказании» символизирует невинность и априорную, инстинктивную человечность, которые убивает в себе Раскольников в момент убийства старухи-процентщицы, а также демонстрирует имманентную противоестественность человекоубийства. Иногда герои-символы выполняют важную сюжетную функцию, являясь главными действующими лицами романа: образ Хромоножки (Марьи Лебядкиной) в «Бесах» олицетворяет собой архетип вещей деви, образ старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» явно несет в себе коннотации с юнговским архетипом мудрого старца.

В некоторых случаях герои обретают символическую многозначность и возможность интерпретации на разных уровнях. Ярким примером тому может служить образ Ставрогина. В романе «Бесы» во вполне явной форме выделен мифологический символ «премудрого змия» (так называется одна из глав романа, где впервые появляются Ставрогин и Петр Верховенский). Прежде всего, это название является аллюзией к известной евангельской цитате. В Евангелии от Матфея, напутствуя Апостолов, Иисус говорит: *«Вот, Я посылаю вас, как овец среди волков: и так будьте мудры, как змеи, и просты, как голуби»* (Мф 10, 16). На более глубоком, архетипическом уровне, название главы отсылает также и к ветхозаветной, дохристианской анималистической символике (змей-искуситель в Эдеме), причем данное название явно адресуется автором кому-то из героев.

Традиционная интерпретация названия главы «премудрый змий» предполагает идентификацию Ставрогина со змием-искусителем, мифическим существом, которое обольщает людей и вводит их в обман. В действительности эта трактовка далеко не так однозначна. С одной стороны, образ Ставрогина обладает главным атрибутом «премудрого змия» - удивительным даром обольщения. Это подтверждают его отношения с другими персонажами романа. В сущности, все главные женские образы представлены в романе именно через Ставрогина: Варвара Петровна, его мать, боготворит своего сына, красавица Лиза Тушина также влюблена в него, Дарья Шатова выполняет при нем роль «сиделки», а Марья Тимофеевна Лебядкина питает к нему восторженные, романтические чувства, даже жена Шатова, которая появляется лишь в конце романа, также, очевидно, любила его и была им обманута. С другой стороны, настоящий внутренний мир героя, раскрывающийся в эпилоге романа, «Исповеди» старцу Тихону, а также личная судьба героя заставляют усомниться в такой интерпретации. Н. А. Бердяев отмечает, что на момент происшествий основных событий романа Ставрогин, по сути, уже духовно мертв.²⁷ Единственный способ бунта против предопределенности смерти и экзистенциальной пустоты — нарушение любых социальных установок во всех возможных формах, или, как пишет сам Ставрогин о себе в письме к Дарье Шатовой, «отрицание». Разумеется, Ставрогин говорил не только об отрицании бога, но и всякой нравственной идеи вообще. В период своих «чужацеств» Ставрогин, совершая одно за другим абсурдные в своей безобразности преступления, активно занимался «отрицанием», но, в конце концов, разочаровался и в этом. Мотив богоборчества роднит его с традиционными образами романтических героев, а возведенный в множественную степень скепсис — с образами прогрессивных нигилистов базаровского типа. Но, в отличие от первых, он предстает перед читателем духовно безобразным, отталкивающим и мертвым. В отличие от вторых, его деятельность направлена не на осмысленную активную деструкцию, а на приумножение абсурда. В

27 Бердяев, Н.А. Ставрогин // Бердяев, Николай. Смысл творчества. М: АСТ, 2011, с. 5-15

действительности, Ставрогин наиболее близок по психологическому типу к одержимым гедонистам маркиза де Сада, обреченных идеями либертинажа на бесконечные муки поисков наслаждения.

На самом деле, Ставрогин играет роль ложного, ненастоящего «премудрого змия». Архетип Самозванца неразрывно сливается в его образе с архетипом Царевича. Этот дуализм вполне явно и осознанно обозначен самим Достоевским: другие герои и сам автор неоднократно именуют Ставрогина «принцем Гарри», и за вполне очевидной, озвученной автором аллюзией к пьесе Шекспира «Генрих IV» скрывается более глубокая, мифологическая сущность псевдонима.

Настоящим же змием-искусителем выступает в «Бесах» Петр Верховенский. В его образ в высшей степени символичен, прежде всего это касается его наружности: «Это был молодой человек лет двадцати семи или около, ... Одетый чисто и даже по моде, но не щегольски; как будто с первого взгляда сутуловатый и мешковатый, но, однако ж, совсем не сутуловатый и даже развязный. Как будто какой-то чужак, и, однако же, все у нас находили потом его манеры весьма приличными, а разговор всегда идущим к делу. Никто не скажет, что он дурен собой, но лицо его никому не нравится. ... Выражение лица словно болезненное, но это только кажется. У него какая-то сухая складка на щеках и около скул, что придает ему вид как бы выздоравливающего после тяжелой болезни. И однако же он совершенно здоров, силен и даже никогда не был болен».²⁸ Двойственность, неоднозначность, выражающаяся во всем облике Верховенского, на мифологическом уровне, во-первых, отсылает к архетипу трикстера, а во-вторых, через идею дуализма добра и зла, света и тьмы, персонифицированных в противопоставлении трикстера и культурного героя, приоткрывает темную сущность персонажа, которая затем становится очевидной.

«Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту должно быть какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно острым, непрерывно и невольно вертящимся

28 Достоевский, Ф. М. Бесы. // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 7, с. 172

кончиком».²⁹ Метафора о «заостренном», «длинном и вертящемся», *змеином* языке уже совершенно очевидно выдает авторскую мысль: именно Верховенский является в романе настоящим бесом, Мефистофелем, «премудрым змием». Другой аллегорический намек содержится в эпитете «обезьяна», которым награждают Верховенского сразу два героя: Ставрогин в Скворешниках («Я на обезьяну мою смеюсь»)³⁰ и Кириллов в сцене перед самоубийством («Обезьяна, ты поддакиваешь, чтобы меня покорить...»³¹). Если вспомнить знаменитое изречение, приписываемое Иринею Лионскому, о том, что «дьявол – обезьяна бога», образ Верховенского становится гораздо более понятен.

Таким образом, трактовка образа Ставрогина как змея-искусителя, Мефистофеля оказывается в конечном итоге ошибочной. В контексте фаустовского сюжета Ставрогин является скорее Фаустом, обольщенным дьяволом, расплачивающимся за свой гедонизм и влекущим за собой в своем падении других людей. Об этом пишет Вячеслав Иванов, раскрывая мифологический смысл романа «Бесы»: «...Достоевский естественно должен был оглянуться на уже данное во всемирной поэзии изображение того же по символическому составу мифа - в "Фаусте" Гете. Хромоножка заняла место Гретхен, которая, по разоблачениям второй части трагедии, тождественна и с Еленой, и с Матерью-Землей; Николай Ставрогин - отрицательный русский Фауст, - отрицательный потому, что в нем угасла любовь и с нею угасло то неустанное стремление, которое спасает Фауста; роль Мефистофеля играет Петр Верховенский, во все важные мгновения возникающий за Ставрогиным с ужимками своего прототипа».³²

Другой пример трансляции сюжетного мотива о Фаусте в произведениях Достоевского – образ закладчика в «Кроткой». Эта коннотация, менее очевидная,

29 Там же, с. 173

30 Там же, с. 494

31 Там же, с. 574

32 Вяч. Иванов. Достоевский и роман-трагедия // vehi.net: библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы. 2000-2012. URL: http://www.vehi.net/dostoevsky/ivanov.html#_ftn1 (дата обращения: 01.09.2013)

чем мифологическая основа сюжетного пространства «Бесов», отчетливо проявляется, если обратиться к экзистенциальной ситуации героев. Неудовлетворенность своим положением, погоня за счастьем и попытки это счастье «взять силой», через обретение материальных благ заставляют Фауста заключить сделку с дьяволом, а героя «Кроткой» - заняться ростовщичеством, греховным и даже близким колдовству ремеслом. Сближает два эти образы также и мотив слепоты, если не физической, то духовной: непосредственно перед самоубийством своей жены закладчик впервые за долгое время счастлив и после объяснения с женой строит планы на будущее. В финале трагедии Гете ослепший Фауст так же торжествует, слыша звуки строительства плотины, возводимой по его указу, в то время как на самом деле эти звуки издают демоны, роющие ему могилу.

Феномен литературного архетипа или мифологемы, исследованный в работах Е. М. Мелетинского и С. С. Аверинцева, явно выражен в творчестве Достоевского, причем это мифологическое начало транслируется не только в образах героев, но и в сюжетных мотивах его произведений. Проблема мифологического пространства в произведениях Достоевского достаточно глубоко исследована в современном достоевсковедении.

Вячеслав Иванов в монографии «Достоевский: трагедия — миф — мистика» рассматривает проблему мифа в творчестве Достоевского на материале трех основных сюжетных мотивов: «зачарованная невеста», «мятеж против матери-земли», «чужеземец». В сюжете «зачарованная невеста», раскрываемом Вяч. Ивановым в «Бесах», воплощена идея «Души-Земли русской», или, в терминах символизма, Вечной Женственности. Хромоножка - эквивалент Гретхен в переложении фаустовского сюжета Достоевским — по его представлениям, в очередной раз поднимает вопрос о судьбе России и ее предназначении.

В сюжете «Мятеж против матери-земли» Иванов видит сквозной мотив, рефреном повторяющийся из одного произведения в другое: так, Раскольников, совершившего преступление против *природы* человеческой (или

матери-земли) и князя Мышкина, всецело ей преданного, он представляет как персонификации двух полюсов «одного художественного замысла».

В архетипе «чужеземца» также собраны черты разных героев Достоевского. «Чужеземцем» (пример, который Иванов приводит из западной литературы — Дон Кихот) могут являться разные герои: Мышкин, Алеша Карамазов, главный герой «Хозяйки» - тут важна не индивидуальность героя, а его мифологическая «миссия» или роль. Все эти мифы (архетипы), по мнению Вяч. Иванова, повторяют один сюжетный элемент.

Интерпретация Ивановым мифологического пространства произведений Достоевского во многом определяется «символистским модусом» восприятия творчества, и, тем не менее, Иванов был прав в своем умении разглядеть мощную семиотическую потенциальность, заложенную в образах Достоевского, причем, как мы можем судить по дневнику и заметкам писателя, заложенную вполне сознательно и являющуюся частью творческого метода писателя.

В целом, поэтика образов в творчестве Ф. М. Достоевского определяется новым способом репрезентации сознания (через диалогическое взаимодействие) и символизацией образа героя в произведении, а также изменением отношений героя и автора в произведении — то самое равноправие голосов героев и рассказчика, которое М. М. Бахтин описывает понятием «полифонического романа».

1.2. Жанровые и сюжетные мотивы европейской литературы в произведениях Ф. М. Достоевского

Наделяя образы своих героев архетипическим, символическим значением, Достоевский создает дополнительный, мифологический уровень интерпретации своих произведений. Это, впрочем, касается не только архетипов образов, но и архетипов сюжетов. Бахтин акцентировал свое внимание на карнавальной составляющей поэтики Достоевского, рассматривая сходства сюжетной компоненты его романов и жанровых характеристик авантюрного (плутовского) романа, положившего начало европейской романной форме. Рассматривая функции авантюрного сюжета у Достоевского, Бахтин ссылается на классификацию Гроссмана, который выделяет три основных назначения сюжетных элементов романа-фельетона у Достоевского: во-первых, использование авантюрных повествовательных элементов способствовало привлечению интереса читателя, который неуютно ощущал бы себя в лишенном привычной фабулы сложном переплетении философских концептов и психологических откровений героев. Кроме того, стремление изобразить «трущобную», низовую жизнь, объяснявшаяся у фельетонистов стремлением к экзотике и постановочному драматизму, у Достоевского трансформируется скорее в интерес другого, психологического порядка: эта среда для него воплощает в себе мир человеческого страдания, где царят пограничные состояния сознания и наиболее острые эмоции. Наконец, именно элементы авантюрного сюжета позволяли Достоевскому через сочетание низменного и возвышенного, гротескного и обыденного создать эффект фантастичности, отличающий большинство его произведений³³.

В действительности, большинство ключевых сцен в произведениях Достоевского строятся по законам авантюрного сюжета, они были бы просто немыслимы вне контекста площадной, карнавальной культуры. Показательна в этом смысле сцена из части первой романа «Идиот», когда на приеме у Настасьи

³³ Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994.

Филипповны должен решиться вопрос о ее замужестве с Ганей Иволгиным. В ее гостиной собираются основные фигуранты дела: ее бывший любовник и содержатель, Тоцкий, сам Ганя, ожидающий получить от Тоцкого крупное приданое за невестой, генерал Епанчин, также добивающийся благосклонности Настасьи Филипповны, другие, менее значительные герои, и, наконец, князь Мышкин. Очень характерен в этой сцене разговор участников приема и игра, в которую они играют: каждый из них должен рассказать о самом дурном поступке в своей жизни. Господин Фердыщенко, который выполняет роль шута, развлекает присутствующих своим кривляньем и перепалкой к генералом. Фигура шута вообще практически всегда присутствует в массовых, «площадных» сценах у Достоевского. Так, в ключевой сцене появления Ставрогина и Верховенского в «Бесах» также присутствует шут — капитан Лебядкин, а в «Селе Степанчикове и его обитателях» роль шута-тирана играет Фома Опискин.

Карнавализация определенных сцен у Достоевского, акцентирование распределения ролей их участников делает возможным и даже органичным появление гротескных персонажей и возникновение неожиданных, совершенно абсурдных ситуаций. Так, сцена приема у Настасьи Филипповны заканчивается внезапным преображением одного из героев (в глазах всех присутствующих социальный статус князя Мышкина изменяется от нищего «идиота», юродивого до наследника огромного состояния), что также является очень характерным сюжетным элементом для жанра авантюрного романа, а затем - появлением пьяной компании под предводительством Рогожина и торгом (вполне буквальным) за хозяйку. Эта сцена была бы совершенно немыслима в романах любого другого писателя-современника Достоевского, но последовательно нагнетаемая в повествовании атмосфера абсурда делает ее вполне логичной.

История обращения Достоевского к авантюрному сюжету прослеживается с самых ранних его произведений. В «Белых ночах», кроме подчеркиваемой автором связи с сентиментализмом, явно выделяются элементы авантюрного романа: это касается не только истории знакомства Мечтателя и Настеньки, но и

общей фабулы романа, где главный герой сначала служит поверенным в сердечных делах героини, затем сам влюбляется в нее, а в момент, когда она готова ответить взаимностью на его чувство, внезапно появляется ее прежний избранник. В тексте повести неоднократно упоминается опера Моцарта «Женитьба Фигаро». Именно на эту оперу ведет Настеньку и ее слепую бабушку их жилец, эта же опера становится лейтмотивом отношений героев:

«Она сначала отвернула от меня свое личико, покраснела, как роза, и вдруг я почувствовал в моей руке письмо, по-видимому уже давно написанное, совсем приготовленное и запечатанное. Какое-то знакомое, милое, грациозное воспоминание пронеслось в моей голове!

— R,o — Ro, s,i — si, n,a — na, — начал я.

—Rosina! — запели мы оба, я, чуть не обнимая ее от восторга, она, покраснев, как только могла покраснеть, и смеясь сквозь слезы, которые, как жемчужинки, дрожали на ее черных ресницах»³⁴.

Авантюристность сюжета повести, так же, как и ее «сентиментальный» характер, подчеркивается автором неоднократно. Аналогичный интерес к легкому, водевильному жанру прослеживается и в других произведениях автора. В рассказе «Чужая жена и муж под кроватью», повестях «Село Степанчиково и его обитатели», «Дядюшкин сон» акцентировано своеобразие фабульной композиции произведения, создающее эффект гротеска и комизма ситуаций. Комедия положений, являясь одним из древнейших жанров в литературе и театральном искусстве, у Достоевского обретает сатирическое звучание. При этом писатель выходит за рамки жанровой предопределенности, в его произведениях расстановка ролей произведения, ситуационная парадигма кажется нарочито-условной, обретает игровой аспект.

Близость Достоевского к жанру авантюрного романа-фельетона подтверждается еще и его отношением к творчеству французского фельетониста Эжена Сю. Сюжетный мотив романа Эжена Сю «Матильда», в котором рассказывается о судьбе сироты, оставшейся без средств к существованию,

34 Достоевский, Ф. М. Белые ночи // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 2, с. 185

отразился в «Бедных людях» и одной из ранних повестей Достоевского, «Неточке Незвановой».

Исследуя связь творчества Достоевского с романами Эжена Сю, необходимо отметить главный фактор соприкосновения этих двух писателей: стремление к отображению жизни низов общества. У Достоевского это стремление встраивается в общий интерес к пограничным, выходящим за рамки нормы формам человеческого существования. Городские трущобы являются лишь частным примером такой маргинальной, люмпенизированной среды. В «Записках из Мертвого дома» предметом изображения становятся тюремные быт и культура, в «Преступлении и наказании», «Бесах», «Идиоте» и во многих других романах на первый план выходит тема сумасшествия и самоубийства. Для романа-фельетона это связано с типом повествования, используемым в данном жанре: социально-авантюрная направленность романа позволяет поддерживать интерес в читателе, сам роман разбит на части, и каждая из этих отдельных частей имеет свою завершенность. Читатель имперсонализируется и дистанцируется от автора, отсутствуют прямые обращения к читателю, так свойственные роману Нового времени, а фигура автора при этом становится безличной и как бы устраняется из повествования. Все внимание автора и читателя направлено на фабулу произведения, в ее социально-приключенческом аспекте.

Рассматривая природу интереса Достоевского к бульварному роману, кроме Эжена Сю Л. Гроссман выделяет другого, не менее знакового французского писателя, Фредерика Сулье. Сулье, наряду с Эженом Сю, является основателем жанра авантюрного романа, но в его произведениях свойственное романтизму сочетание социального и фантастического приобретает более гротескный и преувеличенный вид. Самый известный роман Сулье, «Мемуары дьявола», где повествование ведется от лица дьявола, выступающего в качестве одного из главных героев. Повествование состоит из длинной вереницы новелл, внешне не связанных между собой, но, как постепенно выясняется, встроенных в общую сюжетную мозаику. Значительную часть романа занимают рассуждения Дьявола

о философии и литературе³⁵. Достоевский, будучи весьма хорошо знакомым с творчеством Сулье, воспроизвел его Дьявола в образе Черта, являвшегося Ивану Карамазову. Об этом сходстве «двух чертов» пишет Л. Гроссан: «Чорт Ивана Карамазова местами, несомненно, выдержан в стиле демона Сулье. Общий тон разговора у обоих дьяволов одинаков. Чорт "Мемуаров" пародирует библию, цитирует Дидро и Ювенала, мадам де Сталь, Мальбранша и Вольтера. Он с насмешливым спокойствием и легкой скукой издевается над миром, людьми, своим собеседником и самим собою, жонглируя знаменитыми фактами, чтоб неожиданно проявить какую-то странную серьезность, временами даже грустную вдохновенность и затем опять вернуться к скучающей иронии».³⁶

У Сулье Дьявол, так же, как и у Достоевского, предстает не просто в антропоморфных, но социально маркированных обликах (дьявол может принимать облик и миловидного юноши-дворянина, и духовного лица, и даже женщины). Главный герой романа, собеседник Дьявола, представлен в русле традиции изображения «героя нашего времени», воплощающего культурный облик и эссенцию духовных устремлений эпохи. В образе Ивана Карамазова воплощается та же интенция изобразить сознание современного человека «как оно есть». Существенное различие между двумя героями состоит в их ментальных моделях, определяющих несхожесть жизненной мотивации и направленности сознания. В «Мемуарах дьявола» французский дворянин сам призывает дьявола, а его целью становится обрести свое личное счастье в жизни, и длинная вереница последовавших затем поисков состоит в основном из любовных авантур, куртуазного флирта и разного рода приключений, включающих и весьма неблагоприятные похождения. Иван Карамазов представляет собой тип человека другой эпохи и совершенно иной культурной идентичности. По своей функции и мифологической природе он ближе к культурному герою, чем к трикстеру, поскольку счастье для него состоит в решении мировоззренческих, этико-философских общечеловеческих проблем, и

35 Сулье, Ф. Мемуары Дьявола. Пер. Е. В. Трынкина. М.: Ладомир, Наука, 2006. 836 с.

36 Гроссман, Л. Поэтика Достоевского. М., 1925, с.41

бунтовать против Бога его заставляет не гедонистическое стремление к личному счастью и благополучию, а прометеевский порыв к достижению всеобщей справедливости.

Среди других романистов, повлиявших на творчество Достоевского, Гроссман называет Вальтера Скотта, Александра Дюма, Виктора Гюго, Бальзака, а также автора первого русского пикареска, В. Т. Нарезного. С жанром пикареска романы Достоевского роднит и выбор «говорящих» фамилий героев.

Корни авантюрного романа определяются, прежде всего, традицией европейского романтизма и неоромантизма, поэтому проблему авантюрного сюжета у Достоевского необходимо рассматривать в контексте влияния романтической традиции на творчество писателя. С социальной проблематикой жанра авантюрного романа связан также феномен появления литературного героя-фланера, который реализует собой роль стороннего наблюдателя, осуществляющего приобщение к иной, незнакомой доселе среде. У Достоевского этот образ был активно воспринят и транслирован в «Преступлении и наказании», «Подростке», «Белых ночах».

Таким образом, используя сюжетные мотивы и приемы авантюрного романа и классической комедии положений, водевиля, Достоевский никогда не ограничивается ими. Они присутствуют в произведениях Достоевского скорее в режиме цитирования. Достоевский обращается к авантюрному сюжету главным образом затем, чтобы создать ситуацию, которая сделала бы возможным проявления наиболее интересных психологических реакций и эмоциональных состояний героя. Л. П. Гроссман, выявляя особенности использования авантюрного сюжета в произведениях Достоевского, отмечает, что жанровая идентичность произведений Достоевского никогда не была абсолютно тождественна авантюрному роману, представляя собой многослойный синтез философских и психологических компонентов: «Установив этот философский стержень, Достоевский разворачивал вокруг занимающего его абстракта целый

вихрь событий, не брезгуя всеми средствами бульварной занимательности»³⁷. Вопрос о жанровой принадлежности романов Достоевского активно изучается уже на протяжении полутора веков. Вводя термины «полифонического романа», «романа-трагедии», «идеологического романа» исследователи пытаются охарактеризовать форму романа Достоевского, являющуюся по сути синтезом существовавших тогда методов поэтики.

Таким образом, на основании обзора работ, посвященных творчеству Достоевского, и анализа его произведений можно выделить следующие особенности поэтики Достоевского:

- появление полифонического равноправия в повествовании романа определяет изменение способа репрезентации героя и его отношений с автором. Автор, с одной стороны, лишается своего главенствующего положения в произведении, но, с другой стороны, реализует новый способ своего существования в романе, предполагающий поиск правды вместе с героем, отчасти подобный сократовской майевтике;

- диалогизм как свойство исповедального дискурса в произведениях Достоевского трансформирует монолог героя. Каждый герой теперь оказывается носителем «раздвоенного» сознания и находится в непрестанной борьбе с самим собой. Новый тип монолога позволяет говорить об изменении традиционного способа репрезентации сознания героя в произведении;

- связь творчества Достоевского с европейским авантурным романом, романом-фельетоном, глубока и неоспорима. В то же время авантурный сюжет не исчерпывает поэтику его произведений, а скорее *присутствует* в романах Достоевского как составляющая его творческого метода. В этом состоит жанровое своеобразие романов Достоевского;

- обилие скрытых цитат и аллюзий на предшествующую текстовую традицию (в частности, на Евангелие) формируют новую, «надтекстовую» форму взаимодействия автора и читателя, органично «вживаясь» в

37 Гроссман, Л. Поэтика Достоевского. М., 1925, с. 18

мифологическую природу романа, когда герой или сюжетный мотив в произведении обретает архетипический смысл.

Глава 2. Социокультурный контекст восприятия и осмысления творчества Достоевского в Британии первой трети XX в.

2.1. Предпосылки и особенности формирования концепции модернистского романа в британской литературе

Британская проза начала XX в. определяется в первую очередь феноменом появления и развития модернистского романа. Понятие «модернизм в литературе», «модернистский роман» нуждается в дополнительном пояснении.

Модернизм проявлялся в различных сферах культуры и видах искусства по-разному, поэтому его можно охарактеризовать и как комплекс эстетических установок, и как методологический подход, и как общее умонастроение, которое определило развитие новых форм художественного произведения.

Сам термин «модернизм» используется для определения целой системы направлений, школ и техник, развивавшихся в различных видах искусства, но относящихся к одному временному периоду - концу XIX – началу XX в.

Самую общую характеристику концепции модернизма можно провести через такие черты, как субъективизм, тяготение к поиску новых художественных методов, а также противостояние реализму как «рациональной» литературной концепции. Основными представителями английского модернизма в литературе традиционно называют В. Вулф и Д. Джойса. Некоторые иностранные исследователи (Питер Кай, Малкольм Брэдбери) склонны присоединять к модернистской традиции Д. Г. Лоуренса и Джозефа Конрада. С модернистским романом связано понятие «потока сознания», введенное Уильямом Джемсом в «Основаниях психологии».

Концепция модернизма определяется не только открытием новых повествовательных форм, в первую очередь, изменением модели автор-читатель. Качественное изменение парадигмы художественного текста в литературе XX в. определило глобальный пересмотр отношений читателя и автора в пространстве произведения, а также герменевтической традиции литературной критики. Эта тенденция, наметившаяся в литературной науке 60-х- 70-х годов XX в., означала,

прежде всего, осмысление литературного опыта первой половины XX в., когда в поисках новых форм повествования писатели прибегали к созданию экспериментальных техник и нестандартных методов, разрушающих представления об исторически сложившейся концепции литературного произведения.

Рассматривая проблему формирования концепции английского модернистского романа, необходимо учитывать несколько факторов, в значительной мере определивших данный процесс:

- зарубежные влияния и привнесения в британскую литературу.
- отношения модернистского романа с предшествующей литературной традицией,
- умонастроения и общая направленность мысли в эстетической и культурно-философской традиции эпохи,

В данном разделе второй главы мы постараемся охарактеризовать модернистский роман, исходя из этих основных пунктов.

Время возникновения первых модернистских текстов – начало (первые десятилетия) XX в.в. Это время стало переломным и знаковым временем не только для английской литературы, но и для мировой культуры в целом. Несмотря на крайнюю неоднородность и разнонаправленность процессов, имевших место в европейской культуре того периода, большинство новых направлений в науке и концепций в искусстве объединялось одной особенностью – повышенным вниманием к человеческой личности, сознанию и процессам, происходящим в нем. Именно в этот период расширяется и приобретает новое развитие комплекс наук, посвященных всестороннему изучению человека (культурная и социальная антропология, психоанализ). В то же время, в искусстве также обостряется интерес к предмету человеческого сознания и процессам, происходящим в нем: восприятию, мышлению, ассоциативным воспоминаниям.

Это же внимание к психологии, прежде всего к сфере бессознательного, наблюдалось и в философии, в частности, в экзистенциализме, который как бы

аккумулировал в себе общий импульс рефлексии. Что касается искусства начала XX в., его, в сущности, можно охарактеризовать как попытку персонифицировать жизнь подсознательного (особенно это касается таких направлений, как сюрреализм и дадаизм). Изобразительное искусство характеризовалось стремлением к нарушению границ между сознанием и объективной реальностью, гротескной и фантасмагоричной формой изображения реальности.

Тенденция тотальной, всепроникающей психологизации не могла не проявиться в европейской художественной литературе. В культурах разных европейских стран этот процесс приобрел свои специфические черты и определялся различным состоянием и степенью влияния национальных литератур, особенностями национальной ментальности, социально-экономическим положением в отдельных государствах и т. д.

В этом смысле Англия не стала исключением. К началу XX в. в английской литературе, все еще ощущавшей влияние реализма, наступил этап переоценки существующей парадигмы, назрел вопрос о поиске новых форм повествования и иного художественного видения, сконцентрированного всецело на внутренней, психической жизни человека. Становление нового метода происходило на фоне антагонизма между сторонниками реалистической традиции и приверженцами нового экспериментального направления в литературе, отстаивавшими приоритет изображения субъективно-психологического, внутреннего мира героя перед социальным фоном и сюжетно-событийным развитием.

Предшествующая модернистскому роману литературная традиция была представлена, прежде всего, викторианским романом. Противопоставление модернистского романа викторианскому стало уже своего рода традицией. Британский писатель и литературный критик Малькольм Брэдбери в своей работе «Современный британский роман» говорит о концептуальном противопоставлении «современного», модернистского романа викторианскому: «Важной частью моего рассказа является то, что роман претерпел огромные изменения с 18 столетия, когда он стал ключевой формой общественного

выражения в британской культуре, до нашего времени, когда он занимает все пространство. Британский роман развивался особенно бурно в викторианский период, в эпоху Диккенса, Теккерея, Бронте, Тrolлопа, Джордж Эллиот, он становится общественным развлечением, нравоучительным напутствием, политическим памфлетом, книгой этикета. Затем приходит «новый» роман, который во многих отношениях является реакцией против викторианской литературы, ставя под вопрос все его аспекты, начиная с патриархальной морали и заканчивая понятием «реального»³⁸.

Феномен викторианского романа, ставшего трансформацией художественной литературы эпохи просвещения, определялся сформировавшимися в эту эпоху установками реализма в литературе. Довикторианский период английской литературы характеризовался взаимодействием двух, во многом противоположных друг другу направлений литературного и культурного дискурса: сентиментализма и традиции сатирического бытописания. Это противостояние ярко иллюстрируется отношениями двух видных писателей эпохи просвещения: основоположника реалистического романа Генри Филдинга и Сэмюэла Ричардсона, автора «Клариссы» и «Истории сэра Чарльза Грандисона», обретших такую популярность среди русского читателя в XIX в. Первый роман Ричардсона, вышедший в 1740 г. и получивший признание, назывался «Памела, или Вознаграждённая добродетель, серия писем прекрасной девицы к родителям, в назидание юношам и девицам и т. д.». О характере романа можно заключить уже из названия: предельно дидактичный и нравоучительный, роман не выходил за пределы привычной предустановленной социальной и религиозной догмы, фабула не отличалась стремительным развитием и оригинальностью, а основную часть повествования занимают пространственные рассуждения и оценка мотивов поступков героев, их чувств и мыслей.

38 Bradbury, Malcolm. The Modern British Novel. N.Y., 1998, p. 9. Здесь и далее перевод иностранной исследовательской литературы и первоисточников мой – М. Х.

«Памела» подверглась критике со стороны современников: Сэмюэл Джонсон пишет, что, если читать роман Ричардсона, интересуясь главным образом фабулой, то можно повеситься от нетерпения, а Генри Филдинг в 1741 г. выпускает свой первый сатирический роман «Шамела», представляющий собой пародию на мелодраматическое произведение Ричардсона. Второй роман Филдинга, «Джозеф Эндрюс», изначально также был задуман как пародия, но по мере написания приобрел статус самостоятельного произведения серьезного жанра.

Традиции сентиментализма и сатирического бытописания соединяются в романах «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Лоренса Стерна. В современном литературоведении Стерна часто представляют как предтечу модернистской парадигмы текста, отмечая такие характерные особенности поэтики его произведений, как нарушение линейной структуры повествования, формирование интертекстуального пространства игры с читателем. Эти черты, появившиеся в произведениях Стерна и нивелированные в викторианском романе, возродились затем в модернистском романе.

Два ключевых модуса развития британской литературы — сатира и сентиментализм — характеризовали дальнейшее развитие романа в более поздние периоды: сатирическое изображение повседневности, авантюристность, проявляющаяся в функции трикстерства, соединяются с сентиментальным мелодраматизмом Ричардсона, проявившемся в так называемом «романе нравов» первой половины XIX в.. Глубокий психологизм Джейн Остин и сатира Уильяма Теккерея уходят корнями в литературную традицию эпохи Просвещения.

Параллельно с реалистической традицией в Британии развивался жанр готического романа. Первый готический роман, принадлежащий перу Горация Уолпола, «Замок Отранто», был напечатан в 1764 году. Затем традицию готической литературы продолжила Анна Радклиф, издававшая свои романы в 90-е годы XVIII в., проложив путь более поздней викторианской готике: «Франкенштейну, или современному Прометею» Мери Шелли, знаменитому

«Дракуле» Брема Стокера, «Странной истории Доктора Джекилла и мистера Хайда» Р. Л. Стивенсона. Примечательно то, что готический роман зародился и обрел особенно бурное развитие именно в Англии, в то время как романтический авантюрный жанр был более ярко представлен во Франции. Связь готики с романтизмом и сентиментализмом определяет готический роман как трансформацию общего про-романтического импульса развития европейской литературы, произошедшую на почве национальной культуры.

Практически каждый британский писатель XIX в. в той или иной степени ощутил на себе влияние готического романа: Джейн Остин, например, пишет в 1798-1799 г.г. «Нортенгерское аббатство», являющееся явной пародией на классические готические романы, а последний, незаконченный роман Диккенса - «Тайна Эдвина Друда» - представляет собой детектив с элементами готики.

Определяя понятие «викторианский роман» через персоналии, необходимо выделить Чарльза Диккенса, которого в современном литературоведении воспринимают как главного представителя викторианской литературы. Романы Диккенса соединяют в себе все наиболее характерные для викторианского романа черты: острый социальный контекст, сентиментальную мелодраматичность и дидактический, нравоучительный характер произведения в целом. Здесь речь идет не только о фабуле романа, но и о характере повествования в целом.

Необходимо учитывать, что основные характеристики викторианского романа – дидактика, рациональность и большое внимание к социальному аспекту – были связаны с идеями, распространенными в философии и искусстве той эпохи. Ко второй трети XIX в. романтизм сменился реалистическими установками в искусстве, чему во многом способствовала философия позитивизма. Эстетика позитивизма, предполагающая восприятие искусства как воспроизведения реальности, обосновывает утилитарное его применение как инструмента изучения и воспитания социума.

Резюмируя общепринятую в литературоведении классификацию, можно выделить несколько основных характеристик викторианского романа:

- акцентирование социальной проблематики в произведении: герой всегда определяется через свое социальное положение;
- дидактичность и морализаторство (с этими характерными чертами связана также установка на выделение категории «неприемлемого» для изображения в произведении, или, во всяком случае, обязательное наличие «идеологической» оценки изображаемого);
- сентиментализм и психологичность (в значении стремления к детальному рассмотрению мотивов поступков и оттенков эмоций героев);
- традиционная нарративная структура: наличие «всезнающего рассказчика», вполне зримо комментирующего сюжет и доминирующего над повествованием;
- длинный и запутанный сюжет, обязательно обладающий атрибутом завершенности — чаще всего это традиционная концовка, где злодеи наказаны, а праведники вознаграждены. Это свойство роднит викторианский роман с плутовским романом XVIII в., но при этом среди них достаточно часто встречаются отступления от привычной схемы концовки;
- в викторианском романе XIX в. все чаще начинает встречаться изображение реалий городской жизни, описание индустриального городского быта.

Таким образом, викторианский роман можно определить как синкретическое единство многих влияний и тенденций в литературе: романа нравов, готического романа, наследия пикареска, традиций романтизма и сентиментализма, и, конечно же, жанра реалистического романа, определившего характер европейской литературы в XIX в..

В 80-е годы XIX в. усиливается внутренняя «стратификация» викторианской литературы, выделяются различные направления и явно намечается конфликт между традиционным подходом к созданию романа и новыми, более прогрессивными взглядами. Как самостоятельные виды романа выделяются юмористический («Записки Пиквикского клуба» Диккенса, «Трое в лодке, не считая собаки» Джерома К. Джерома), развлекательная приключенческая и детективная литература (Р. Л. Стивенсон, Уилки Коллинз). В качестве отдельных направлений позднего викторианского романа можно выделить

натурализм, выразившийся в усилении роли социальной проблематики романа. Представителями британского натуралистического романа являются Джордж Гиссинг и Джордж Мур. Британский натурализм зародился под влиянием французской литературы конца XIX в., в частности, творчества Эмиля Золя. Предметами натуралистических романов является жизнь маргинальных, нищенствующих слоев населения. Название романов Гиссинга - «Деклассированные», «Преисподняя» - говорит само за себя.

Другое направление британского романа позднего викторианства — неоромантизм, представлен такими писателями, как Джозеф Конрад, Редьярд Киплинг. Основной сюжетный мотив произведений неоромантизма основывается на явлении столкновения двух противоположных этнокультурных полюсов - белой, европейской цивилизации и неизведанных, диких колониальных стран. Восток (Индия, Африка) воплощает в себе идею экзотики, первобытной дикости, противопоставляемой привычному укладу британской урбанизированной цивилизованности. В этом противопоставлении раскрывается одна из важнейших характеристик викторианской Англии как колониальной империи, стремящейся к экстенсивному освоению окружающего мира. Образ «белого человека», вырванного из привычного контекста цивилизации и необратимо меняющегося под влиянием окружающей его первобытной среды, вообще является центральной темой большинства произведений Джозефа Конрада: в романах «Лорд Джим», «Сердце Тьмы» и рассказе «Аванпост прогресса» мы видим тот же сюжетный мотив.

Тем не менее, при совпадении сюжетных мотивов, повествовательные формы произведений Джозефа Конрада и Редьярда Киплинга разительно различаются: в то время как для Киплинга важна приключенческая фабула произведения, и, как следствие, он прибегает к внешнему пересказу событий, Конрад смещает центр повествования во внутренний мир героя. Самый известный его роман - «Сердце тьмы» - написан от первого лица, и много места в романе уделяется описанием эмоций и мыслей героя, трансформации его душевного состояния.

Движению неоромантизма в принципе свойственно стремление к раскрытию глубин человеческой натуры. Так, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», при всей ее внешней авантюристичности, ставит вопрос о сущности души и характере изначальной природы человека.

Отдельной вехой в развитии британского романа стало творчество Оскара Уайльда. Уайльд сознательно занимает в литературе позиции, противоположные викторианскому роману первой половины XIX в. В своих эстетических воззрениях он отстаивает принцип «совершенной бесполезности»³⁹ искусства, его имморализма и символической воплощенности. Но при этом сенсуализм Уайльда и стремление к символистской эстетизации реальности лишены импрессионистского модуса, свойственного модернистской литературе. В его произведениях происходит концентрация не на внутренних ощущениях и состояниях сознания героя в их рефлексивной углубленности, а на деталях изображаемых предметов, внешнем яркости и лоске их форм.

В юности на Уайльда, как впрочем, и на целое поколение британской интеллигенции, огромное влияние оказала эстетическая концепция Джона Рескина. Но впоследствии тезис Рескина о верности художника природе вытесняется в его творчестве представлением об абсолютной самоценности и независимости искусства от жизни.

Таким образом, к последним десятилетиям XIX в. викторианский роман ощутимо изменился, как по стилевой природе, так и по своей идейной проблематике. Несмотря на то, что оставались писатели, которые тяготели к традиционному, использовавшимся Джордж Эллиот, Уильямом Теккереем и Чарльзом Диккенсом, приемам поэтики, общее развитие романа как литературного жанра переходит на новую ступень.

В связи с этим можно говорить о появлении переходной формы повествования, не порвавшей еще до конца с викторианской традицией, но при этом имеющей уже определенные черты модернистской литературной

39 Прим. Автора: «Всякое искусство совершенно бесполезно» - этот постулат провозглашен Уайльдом в предисловии к «Протрету Дориана Грея» -

парадигмы. Примером романа подобной «переходной формы» можно считать творчество Генри Джеймса, американского писателя, прожившего большую часть жизни в Европе и по своим творческим характеристикам скорее являющегося европейцем.

Роман Джеймса «Поворот винта», с одной стороны, воплощает традиционную викторианскую фабулу о молодой девушке, гувернантке, оказывающейся в чужом таинственном доме и сталкивающейся с призраками: тут вспоминаются героини романов Анны Радклифф, «Джен Эйр» Шарлотты Бронте, и «Нортенбергское аббство» Остин. С другой стороны, обилие скрытых аллюзий в диалогах героев позволяет говорить о рождении некоего «надтекстового» пространства романа, а утонченный психологизм повествования в некотором смысле предваряет появление техники «потока сознания».

«Предмодернистский» характер творчества Генри Джеймса имеет непосредственную связь с работами его родного брата, Уильяма Джемса, утвердившего понятие «stream of consciousness» в 1890 году в «Основаниях психологии». До этого, в 1889 г. уже был издан «Опыт о непосредственных данных сознания» Бергсона. Введенное Бергсоном понятие «длительности» как сущности и основы человеческого самосознания и идеи жизненного порыва как абстрактного двигателя творческой эволюции, по сути, предвосхищает основу эстетической теории модернистской литературы.

Во Франции развивалась своя школа литературы «потока сознания» в лице Марселя Пруста. В 1905 году Пруст принимается за роман «В поисках утраченного времени». Поток сознания у Пруста, опиравшегося на учение Бергсона, отличается более аналитической, опосредованной подачей, нежели у Джеймса Джойса. В Британии философская основа модернистской эстетики выразилась в идеях интуитивизма, сформулированных в первые десятилетия XX в. Джорджем Эдвардом Муром. Концепция об интуитивной природе творческого процесса предполагала не только свободу искусства от исполнения

дидактической и морализаторской функции, но и возможность произвольного экспериментирования в создании новых художественных форм.

Важнейшей вехой утверждения ценностей модернистского романа стал спор эдвардианцев и георгианцев о сущности и предназначении художественной литературы, произошедший в начале XX в. между В. Вулф и А. Беннетом. В отечественном литературоведении понятия «эдвардианцы» и «георгианцы» почти не употребляется, но оно общепринято в зарубежных исследованиях и обозначает, прежде всего, принадлежность к эпохе.

Эдвардианская эпоха наступила в 1901 г. с приходом к власти короля Эдварда VII и продлилась до 1910 г. В аспекте культуры повседневности и социальной сферы этот период характеризуется весьма неоднозначно. С одной стороны, сохраняются многие установки викторианского уклада жизни, консерватизм и традиционные семейные ценности. Экономическое процветание Британской империи определяет повышение уровня жизни и стремление к роскоши в высшем сословии. С другой стороны, классовое расслоение в этот период достигает небывалой остроты, в связи с этим в обществе распространяются социалистские настроения, активизируется феминистское движение. В то же время, провозглашенные О. Уайльдом принципы «чистого искусства», и эстетизации реальности обуславливают начало разрушения общепринятой викторианской морали, стремление к более гедонистическому восприятию мира. Писатели, чье творчество определяет этот период — А. Беннет, Д. Голсуорси — отстаивали позиции реализма и социальную детерминированность литературы.

Поколение «георгианцев» относится к периоду правления Георга V, которое датируется 1910-1932 г. г. В этот период британская литература претерпевает большие изменения: начинается активное освобождение литературы от социальной детерминированности, устраняется ее дидактическая функция. Эти изменения распространяются не только на содержание произведений, но и на методы, используемые при их создании. Именно в этот период в европейской

литературе зарождается модернистский роман и неотъемлемо связанная с ним техника «потока сознания».

В 1924 г. Вулф публикует свое программное эссе «Мистер Беннет и миссис Браун», в котором поднимает вопрос о способе репрезентации, описания персонажа в произведении. Она совершенно четко проводит разделение своих писателей-современников на два враждующих лагеря: «...Но, чтобы внести ясность, я предлагаю разделить эдвардианцев и георгианцев на два лагеря; мистера Уэллса, мистера Беннета и мистера Голсуорси я буду называть эдвардианцами; мистера Форстера, мистера Лоуренса, мистера Стречи, мистера Джойса и м-ра Эллиот я буду называть георгианцами».⁴⁰

В эссе «Мистер Беннет и миссис Браун» Вулф описывает повседневную сценку, свидетелем которой побывала не так давно: в вечернем поезде она наблюдала общение двух незнакомых ей людей: опрятной, но, по-видимому, очень бедной пожилой дамы (она условно дает ей имя «миссис Браун») и хорошо одетого дельца около сорока лет, «мистера Смита». Беседа этих людей, прерванная появлением автора, явно касалась каких-то денежных деловых вопросов и была весьма неприятна миссис Браун. После того, как мистер Смит выходит на одной из станций, миссис Браун погружается в неприятные размышления, а Вулф, наблюдая за ней, пытается в своем воображении воссоздать ее жизнь, атмосферу ее дома, проникнуться ее душевным состоянием. Переходя от описания бытовой сцены к проблемам литературы, Вулф ставит вопрос о том, как бы описал эту женщину мистер Беннет. Он, по ее мнению, как и остальные эдвардианцы, начал бы описывать ее внешность, одежду, социальное положение, в то время как писатели нового поколения обратились бы к душе миссис Браун, ее мыслям и чувствам. В этом заключается основное различие «эдвардианской» и «георгианской» установок авторского отношения к герою.

40 Woolf, Virginia. Mr. Bennet and mrs. Braun. London: Hogarth press, 1924. P. 5

Этот спор, в сущности, представлявший собой противостояние консерваторов и либералов в литературе, имеет длительную предысторию. Умберто Эко в «Поэтиках Джойса» рассказывает об аналогичной литературной полемике, состоявшейся еще в XIX в.: «В 1880 году имел место спор о природе романа между Генри Джеймсом и Уолтером Безантом (в этот спор вмешался также Роберт Льюис Стивенсон), в котором классицистское видение столкнулось с беспокойным настроением, отмечавшим наличие новой реальности, подлежащей исследованию и изложению на странице. ...Джойс приступает к сочинению «Улисса» в то время, когда сложилась уже целая литературная традиция, основанная на «поперечном разрезе» и внутреннем монологе».⁴¹

Уолтер Безант, про-социально настроенный писатель старой закалки, издававшийся в основном в 80-е и 90-е годы XIX в., отстаивал догмы традиционного викторианского писательства, Генри Джеймс же воплощал в своих произведениях новые ценности в литературе.

Дальнейшее развитие модернистского романа происходило в противопоставлении нового романа викторианским традициям в литературе. Задачей своей модернисты видели не просто изменение, а, скорее, создание качественно нового литературного жанра. Так, Малкольм Брэдбери приводит цитату из дневника Виржинии Вулф: «думаю, что я изобрету новое название для своих книг, которое вытеснит понятие «роман»».⁴²

Еще один аспект темы модернистского романа, требующий отдельного рассмотрения — критерии принадлежности к направлению модернизма в литературе. Так, некоторые американские и британские литературоведы склонны причислять к представителям модернизма Джозефа Конрада. В действительности, Конрад весьма ценился британскими модернистами, но проявления его близости к модернизму эпизодичны, а творчество в целом

41 Эко, Умберто. Поэтики Джойса. СПб.: «Симпозиум», 2006, С. 205, 207

42 Цит. по: Bradbury, Malcolm. The Modern British Novel. N.Y., 1998, p. 10

характеризуется приключенческой, неоромантической стилистикой, а потому его произведения, наряду с романами Генри Джеймса, можно отнести к роману переходной формы. Кроме Джеймса Джойса и Виржинии Вулф к представителям модернизма в британской литературе можно отнести Г. Д. Лоуренса, Т. С. Элиота, в более поздний период - С. Беккета.

Рассматривая трансформацию жанровой природы и поэтики, проявившуюся в модернистском романе, можно заключить, что модернистский роман рождался в противопоставлении предшествующей литературной традиции. Наряду с влиянием на модернистскую эстетику философии жизни, интуитивизма, французской и русской литературы, эта тенденция к противостоянию викторианской реалистической традиции стала предпосылкой формирования модернистского романа.

2.2. Развитие концепции потока сознания: из философии в литературу

Понятие потока сознания зародилось в рамках психологической концепции Уильяма Джемса. В работе «Основы Психологии» он определяет сознание как непрерывный поток, в противоположность представлению о сознании как ряде (или цепи) отдельных явлений, опосредованно связанных друг с другом: «Таким образом, сознание всегда является для себя чем-то цельным, не раздробленным на части. Такие выражения, как «цепь (или ряд) психических явлений», не дают нам представления о сознании, какое мы получаем от него непосредственно. ... В сознании нет связей, оно течёт непрерывно. Всего естественнее к нему применить метафору «река» или «поток». Говоря о нём ниже, будем придерживаться термина «поток сознания» (мысли или субъективной жизни)».⁴³

Это означало пересмотр способа репрезентации психики человека. Поскольку все явления и события в психической жизни человека не дискретны, а связаны друг с другом как будто в неразрывном потоке, нельзя говорить о четком и обособленном делении психики на рациональную и чувственную компоненты. С другой стороны, метафора потока сознания подчеркивает изменчивость и постоянное движение, происходящее в психической жизни человека. Здесь имеется в виду не только подверженность влиянию со стороны внешней реальности, но и самостоятельное внутреннее развитие, происходящее на основании полученного опыта.

Философия сознания Анри Бергсона в некоторых отношениях созвучна концепции «потока сознания» Джемса. Бергсон прибегает к метафоре «жемчужной нити», чтобы описать процесс регистрации (вычленения) нашим разумом определенных душевных состояний или явлений, а также следующего за этим искусственного соединения отдельных жемчужин-состояний нитью. Эта создаваемая искусственно связь - по сути лишь «тот субстрат, только простой знак, непрерывно напоминающий нашему сознанию об искусственном характере тех операций, которыми наше внимание соединяет одно состояние с

43 Джемс, Уильям. Психология. М.: Педагогика, 1991, с. 63

другим, тогда как на самом деле это один непрерывный поток».⁴⁴ Когда Бергсон говорит о развитии, творческом изменении сознания, он концентрирует внимание на состояниях, которые мы творчески моделируем на основании эмпирического опыта. У Джемса же поток сознания представляет собой, прежде всего, неиссякаемый источник эмпирического материала для рефлексивного осмысления.

Важнейшим понятием, определяющим философию сознания Бергсона в ее своеобразности, является интуиция. В «Творческой эволюции» Бергсоном проводится разделение интеллекта и инстинкта как рационального и стихийного направления движущей эволюционной силы. В понятии жизненного порыва соединяются интеллект, интуиция и чувственность. Если инстинкт означал по Бергсону базовую примитивную силу, то интуиция представляла собой инстинкт, возведенный на новый уровень, осознающий себя и обладающий творческим потенциалом. Эта идея отчасти созвучна с психоаналитической теорией сублимации, но главным образом, фиксирует свое внимание на творческом моделировании сознанием своих же состояний. То есть, соглашаясь с Джемсом в определении процесса эмпирического восприятия как абсолютно нечленимого и стихийного потока, Бергсон обращает внимание на способ самоорганизации сознания как неразрывно связанных, пересекающиеся, но все же отдельно регистрируемых состояний и ощущений.

Понятие длительности, одно из ключевых в философии Бергсона, распространялось не только на сознание человека, но и на жизнь в ее неделимой целостности: «непрерывная изменчивость, сохранение прошлого в настоящем, истинная длительность, - вот, по-видимому, свойства живого существа, общие со свойствами сознания». В «Творческой эволюции» постоянно встречается идея «жизни как потока», и представление о сознании как потоке согласовано с ней. Определяя время как «материал» психической жизни,⁴⁵ Бергсон утверждает не

44 Бергсон, Анри. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999, с. 17

45 Бергсон, Анри. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999, с. 18

просто временную протяженность работы сознания, а целокупную неделимую связь сознания с непрерывным потоком эмпирических ощущений и состояний.

Согласно Бергсону, существует два пути познания реальности. Первый путь означает принятие определенной внешней точки зрения в отношении к окружающим объектам, останавливаясь на относительно условном формировании представления о них. Второй путь предполагает стремление к интуитивной идентификации с познаваемым объектом в стремлении «овладеть первоисточником», слиться с ним именно в самом длящемся ощущении восприятия этого объекта. Достичь этого подлинного познания реальности можно, согласно Бергсону, именно с помощью интуиции.

Если говорить о литературном тексте в свете этой концепции, можно отметить следующее: кроме непосредственного способа повествования как конструирования текста, в литературном произведении присутствует еще и позиция рассказчика, определенная «точка зрения», из которой происходит передача событий и ситуаций. Именно эта точка зрения может быть как внешней, условно объективной, так и внутренней, вплавленной в рефлексивный монолог героя, поток переживаний и ощущений субъективного «Я». Подобная «внутренняя» позиция рассказчика даже при условии использования традиционных, реалистических нарративных методов сильно отличает произведения Джозефа Конрада и Генри Джеймса от викторианской литературы и позволяет назвать их романами «предмодернистской» формы.

В литературе понятие «потока сознания» означало не только изменение техники повествования, но и изменение способа существования автора в произведении, изменение его взаимоотношений с читателем. Влияние зарубежной литературы, прежде всего французской, во многом предопределило развитие романа «потока сознания» в Британии. Роман французского драматурга и поэта Эдуара Дюжардена «Лавры срезаны», опубликованный в 1888 г., считается литературоведами первым проявлением техники «потока сознания». Хотя в целом специфика поэтики Дюжардена тяготела к символизму, роман «Лавры срезаны», наиболее экспериментальный в его творчестве, можно назвать

текстом потока сознания. Дэниел Пирс, главный герой книги - молодой человек, типичнейший представитель своего поколения, запутавшийся в дешевых интрижках и беспорядочной жизни. Его внутренний монолог в романе порой обретает звучание, весьма схожее с финальным потоком сознания засыпающей Молли Блум в «Улиссе» своей чувственностью и непосредственным, «витальным» ощущением жизни. Сам Джойс признавал влияние французской литературы и, в особенности, Дюжардена, на свое творчество. Необходимо понимать, что французская школа потока сознания связана с символизмом и экзистенциальным романом.

Впрочем, в английской литературе так же можно найти писателей, предвосхитивших своим творчеством появление приема потока сознания, и в первую очередь это Лоренс Стерн, уже упоминавшийся в предыдущем параграфе. О близости творчества Стерна роману потока сознания обычно говорят, имея в виду его произведение «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Поток сознания в данном случае выражается в ассоциативном принципе выстраивания сюжетной линии романа и смысловой нагруженности. Повествование в романе ведется от первого лица, рассказчик присутствует на вполне зримом уровне, периодически обращаясь к читателю и раскрываясь в рассуждениях, свободно переходящих с предмета на предмет, по прихоти автора отступающих и снова возвращающихся к основной фабуле произведения. Здесь мы видим не глубокое рефлексивное откровение, свойственное исповедальным монологам героев Достоевского, а свободный, не сдерживаемый ничем поток размышлений автора на самые различные, по преимуществу житейские темы. При этом творчество Стерна органично проистекает из традиций сентиментализма и сатирического бытописания, характеризующих предвикторианский период литературы. Ассоциативность и нелинейная, гипертекстовая структура романа, обилие скрытых аллюзий и намеков в тексте обуславливают игровой характер произведения.

Резюмируя основные черты текстов потока сознания, необходимо отметить субъективность, ассоциативность и спонтанную иррациональность

повествования. Связи между отдельными единицами повествования обусловлены ассоциациями и стихийным потоком ощущений героя, а не логически упорядоченной сюжетной линией. Иными словами, сюжет и фабула в традиционном их понимании теряют свое значение.

Техника потока сознания, не будучи еще определена данным термином, отчасти проявилась и в русском романе второй половины XIX в.. Кроме широко известного финального монолога Анны Карениной у Толстого, фрагменты техники потока сознания можно встретить в произведениях Ф. М. Достоевского.

Таким образом, русский роман, наряду с французской литературой и философией, отчасти послужил для британской литературы одним из источников новой парадигмы повествования.

2.3. Русская культурная парадигма в европейском обществе. Особенности прочтения Достоевского в Британии: стереотипы и откровения

Активное распространение русской литературы в Европе принесло известность русскому роману в широких кругах. Произведения Толстого, Тургенева, Чехова, Достоевского были весьма популярны среди европейцев, хотя и читались, преимущественно, в переводах. Достоевский стал одним из наиболее известных русских писателей, аккумулировавшим, по мнению многих европейцев, ценности русской культуры и образ национальной русской ментальности.

Межкультурный диалог России и Европы, с петровских реформ и вплоть до середины XIX в. определявшийся в основном процессом «европеизации» русского общества во всех сферах, в начале XX в. обретает иной модус развития: русское искусство и литература становятся весьма популярны, распространяются в повседневной жизни на уровне стилизации и воспроизводятся в качестве цитат во всех сферах культуры.

Этот процесс активного распространения русской культуры за рубеж был отчасти связан с активизацией национального самосознания, произошедшего в среде русской интеллигенции в середине XIX в. Славянофильская идейная проблематика, идеология почвенничества нашли отражение не только публицистике, но и в художественных произведениях Достоевского. В то же время, идеи о мессианской роли русского народа в мировой культуре, противопоставление православия, религии подлинной духовности, католичеству, породившему, по словам князя Мышкина в «Идиоте», атеизм,⁴⁶ сочетались в его творчестве с несомненным признанием роли Европы в развитии русской культуры и глубоким восхищением европейским культурным наследием: «нам нельзя оставлять Европу совсем, да и не надо. Это «страна святых чудес», и изрек это самый рьяный славянофил. Европа нам тоже мать, как и Россия, вторая

мать наша; мы много взяли от нее, и опять возьмем, и не захотим быть перед нею неблагодарными».⁴⁷

Такое амбивалентное отношение Достоевского к европейской культуре связано с тем, что, не имея прямого влияния на народную жизнь, европейская культура стала настоящей «колыбелью» для русской интеллигенции, при этом именно формирование выраженной социальной прослойки русской интеллигенции сделало возможным активизацию национального самосознания, произошедшую в XIX в..

Зародившись в рамках спора славянофилов и западников, тема сравнительной характеристики культур России и Европы впоследствии стал одним из ключевых вопросов русской культурологии. Такие характеристики европейской культуры, как личностность, универсализм и свобода, выделенные Д. С. Лихачевым,⁴⁸ традиционно противопоставлялись русской соборности, общинному и православному укладу народной жизни.

При этом существенные различия выявляются не только в особенностях мировосприятия и самоидентификации, присущих русской и европейской культурам, но и в динамике их развития. Определяя основные характеристики русской культуры, Б. А. Успенский и Ю. М. Лотман вводят понятие «дуальных моделей» для описания динамики развития русской культуры. Дуальность в данном случае понимается как полярность осмысления абстрактных категорий духовной культуры. В статье «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры», сравнивая культуру древнерусского и европейского средневековья, авторы объясняют феномен дискретного характера периодов активного развития русской культуры отсутствием в ней аксиологической нейтральной зоны, ведь

47 Достоевский, Ф. М. Дневник писателя // Собрание сочинений в 30 т. М., 1984. Т. 27, с.36. Здесь Достоевский цитирует стихотворение А. С. Хомякова «Мечта»: «О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая На дальнем Западе, стране святых чудес!».

48 Лихачев, Д. С. «Три основы европейской культуры и русский исторический опыт» // Д. С. Лихачев. Русская культура. М.: Искусство, 2000, с. 45-51

«новое мыслилось не как продолжение, а как эсхатологическая смена всего»⁴⁹. То есть, контрастное, полярное мировосприятие, свойственное русской культуре, противостоит категории нейтральности, явно выраженной в европейской культуре.

Определенное созвучие с концепцией дуальных моделей можно найти в сопоставлении русского и византийского (западного) типов духовности, производимого С. С. Аверинцевым. Определяя все аспекты духовной жизни (этику, религиозную догматику, социально-политическую теорию общественного договора) через центральное понятие «контракта» как договора, регулирующего все сферы жизни людей, как духовной, так и физической, создающего социальную дистанцию в их отношениях, Аверинцев подчеркивает чуждость подобного подхода русской культуре. В частности, он упоминает неприятие Достоевским «самого духа морали контракта», в котором тот усматривал суть западного мироощущения.⁵⁰

Социальная и политическая реальность британской колониальной цивилизации, постоянное противопоставление запад – восток воплотилось в концепции викторианской гостиной как определенного музея, коллекции артефактов и реликвий из других культур. Стремление собрать и упорядочить предметы, являющиеся частью другой культуры и другого мира, в конечном счете определяется стремлением подчинить тем самым непонятную и чуждую «своему» миру реальность. С другой стороны, подобное коллекционирование отражает столь свойственную типичному англичанину того времени любовь к экзотике и предоставляет ему доступ к «путешествиям воображения», о которых пишет У. С. Моэм: «Икона, стоящая на каминной полке, может перенести меня в Россию с ее бескрайними березовыми рощами и куполами белых церквей. Катит свои волны широкая Волга, и на краю беспорядочно разбросанной

49 Лотман, Ю.М., Успенский, Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII в.) // ruthenia.ru: MTU Ruthenia Uhing. 1999-2013. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/537293.html> (дата обращения: 01.09.2013)

50 Аверинцев, С. С. Византия и Русь: два типа духовности // Аверинцев, С. С. Другой Рим. Спб.: Амфора, 2005, с. 315-366

деревни, в пивнушке сидят и выпивают бородатые мужики в грубых тулупах. Я стою на невысоком холме, с которого Наполеон впервые смотрел на Москву, и вижу этот огромный город. Я спущусь вниз и увижу людей, которых я знаю значительно ближе, чем многих моих друзей, - Алешу и Вронского, и многих других. Мой взгляд упал на фарфоровую безделушку, и я почувствовал острый аромат Китая...».⁵¹ Подобные вариации на столь популярную тогда «русскую тему» можно встретить у большинства британских писателей того времени, в том числе и В. Вулф. Очень интересен в этом контексте образ героини романа «Орландо», русской княжны Саши. Первая возлюбленная главного героя, изменившая ему и покинувшая его, она часто сравнивается с лисицей или горностаем. Эта звериная ипостась указывает не только на хитрость и коварство (намек на исход их любовного романа), но и на некую первобытность, простонародность, которую герой видит в ней за всей утонченной образованностью и светским остроумием. Вот как описывает Вулф русских послов елизаветинской эпохи: «О москвитях известно было немного. В своих огромных бородах под меховыми шапками, они почти всегда молчали; пили какое-то темное пойло, то и дело его сплевывая на лед. По-английски они ни слова не понимали, правда, кое-кто из них мог изъясняться по-французски, но тогда он был почти не принят при английском дворе».⁵² Затем в романе встречается описание представлений героя о жизни на Руси: «ему приходилось слышать, что женщины в Московии носят бороды, а мужчины вниз от пояса покрыты шерстью; что те и другие смазываются салом для тепла, рвут мясо руками и живут в лачугах, где английский дворянин посовестится держать и скотину».⁵³ В сознании британского читателя начала XX в. Россия представляет чужеродную, непонятную культуру, в чем-то варварскую, но экзотичную, и потому столь притягательную и романтизируемую.

51 Моэм, У. С. Гонолулу // lib.ru: библиотека Максима Мошкова. 1994-2013. URL: <http://lib.ru/INPROZ/MOEM/honolulu.txt> (дата обращения: 01.09.2013)

52 Вулф, В. Орландо. Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 28

53 Вулф, В. Орландо. Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 37

Традиция противопоставления русской и английской культур как культуры контрастов и культуры умеренности во многом повлияла на восприятие Достоевского в Британии начала XX в. При том, что проблема восприятия творчества Достоевского в других культурах уже неоднократно рассматривалась во многих исследованиях за рубежом и в России, большинство исследователей отмечали проблематичность адаптации его романов для читателей, принадлежащих другим культурам: «Достоевский, попадая в другую среду, не похожую на ту, для которой он писал, прежде всего, вызывал удивление — слишком необычна была изображаемая им действительность».⁵⁴ Тем не менее, Достоевский вплоть до настоящего времени является одним из наиболее известных и читаемых русских писателей за рубежом.

Интерес к работам Достоевского в Европе появился уже после его смерти, причем сначала его работы были переведены и опубликованы во Франции и Германии, и лишь затем в Англии. Долгое время Достоевский воспринимался английской критикой как специфически русский и совершенно «чужеродный» писатель. В начале XX в. внимание английской публики к его творчеству было привлечено рядом работ Мориса Баринга, посвященных русской литературе: «Вехи русской литературы» (1910), «Очерки русской литературы» (1915) и др. О Достоевском писали также Джордж Гиссинг, который отмечал, что его творчество гораздо более мрачно и гнетуще, чем работы английских писателей, в частности, Диккенса, и Арнольд Беннет, который изначально увидел в Достоевском философа, но не художника. В 1912-1920 г. г. в Англии наконец было издано собрание сочинений Достоевского в переводе Констанс Гарнетт. Это привело к возрастанию его популярности и положило начало повсеместному увлечению Достоевским, которое, хотя и вписывалось в общий контекст распространившейся тогда «моды на Россию», в конечном итоге все же сделало его одним из самых читаемых русских писателей за рубежом.

54 Реизов, Б. Г. Достоевский в зарубежной литературе. Л., 1978, с. 5

Настоящее принятие Достоевского в Европе произошло именно в 20-е г. г. XX в. в среде модернистов. Пытаясь анализировать произведения Достоевского с позиций литературной критики, они открывали для себя новый мир, совершенно иное, чуждое им видение реальности, новые методы работы с текстом и персонажами, и это не могло не отразиться на их творчестве.

Сложность и многоплановость творчества Достоевского, сочетающаяся с его необыкновенной популярностью, во многом объясняет то, насколько различным было понимание и интерпретация его произведений со стороны английских писателей: Р. Л. Стивенсон видит в его «Двойнике» идею для создания неоромантической «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда», Конан Дойль рассматривает фабулу «Братьев Карамазовых» в своем рассказе «Смерть русского помещика» исключительно как детективную головоломку с традиционным вопросом «кто настоящий убийца?», О. Уайльда же Достоевский интересовал в первую очередь как моралист.

Питер Кай упоминает в своей монографии эссе Э. М. Форстера «Женщина и луковка» (“The woman and the onion”), изданное в 1941 г., в котором писатель вспоминает, как двадцать лет назад, читая лекции по английской литературе в Индии, ему удалось заинтересовать скучающую аудиторию пересказом сказки о луковке, которую Грушенька рассказывает Алеше в «Братьях Карамазовых».

Слушатели интерпретировали притчу в духе наглядного проявления закономерности бхакти, индуистского понятия, обозначающего любовь как взаимную всеобщую связь - с богом и окружающими людьми, - и порицающее стяжательство.⁵⁵ Этот пример наглядно демонстрирует вариативность интерпретации творчества Достоевского в различных социокультурных контекстах.

Стилистическое единство, система идей и образов, нарративный метод в произведениях Достоевского были предметом размышления и отправной точкой для рефлексии многих британских писателей. Некоторые из них с успехом

55 Kaye, Peter. *Dostoevsky and English Modernism 1900-1930*. Cambridge University Press, 2006, p. 167

пытались имитировать его стиль (как, например, Джозеф Конрад в романе «Глазами Запада»). Но, тем не менее, почти все они отмечают трудность того, чтобы понять и определить сущность авторского стиля Достоевского и его истоки. Таким же чуждым и не до конца понятным остается для британцев его мировоззрение.

На рубеже XIX и XX в.в., когда началось активное распространение произведений Достоевского в литературных кругах Британии, было написано много исследований, посвященных сравнительному анализу русского и европейского национальных типов ментальности. Различия в сознании определяют и объясняют различия в системе литературных образов и методов поэтики. Об этом писала В. Вулф в своем эссе «Русская точка зрения», эту же идею развивает Д. Голсуорси в статье «Русский и англичанин»: «Русскому важно любой ценой познать всю полноту чувства и достичь предела понимания; англичанину важно сохранить иллюзию и побеждать жизнь до тех пор, пока в один прекрасный день его самого не победит смерть»⁵⁶. Эта цитата приобретает новый смысл при попытках сопоставить произведения Достоевского и английский реалистический роман XIX в.

Так, например, при ставшем уже традиционным сопоставлении творчества Достоевского и Диккенса большинство исследователей замечают, что, несмотря на то, что эти два писателя были почти современниками и работали в одной предметной области, затрагивая смежные пласты идей, нельзя не отметить полярность, если не антагонизм авторских мировоззрений. Сентиментализм и морализаторство в романах Диккенса, являющиеся неотъемлемыми атрибутами викторианского романа и нашедшие выражение в концепции «счастливого финала» и общем ощущении уравновешенности и рациональной организации в пространстве романа, совершенно чужды Достоевскому (за исключением, пожалуй, самых ранних его произведений). «Катастрофичность» мироощущения Достоевского, отмеченная Л. И. Шестовым в работе

56 Голсуорси Дж. Русский и англичанин // Собр. соч. в 16-и томах. М., 1962. Т. 16., с. 187

«Достоевский и Ницше», в свою очередь, не могла быть понята в контексте внутреннего пространства романов Диккенса. Как известно, Достоевский высоко ценил творчество Диккенса. «Никто меня так не успокаивает и не радует, как этот мировой писатель»,⁵⁷ - это высказывание, пожалуй, наиболее емко характеризует его отношение к Диккенсу: воплощая в своих произведениях идеи гуманистического христианства, он импонировал Достоевскому. Диккенс действительно «успокаивал» Достоевского своей позитивной и в высшей степени социализированной этикой, но, в то же время, был бесконечно далек от него. Эта «дистанция» ощущается и при сравнении Достоевского с другими английскими писателями, и, осознавая этот разрыв, многие видели причину именно в национальной идентичности Достоевского. Таким образом, обращаясь к вопросу о влиянии Достоевского на английскую литературу, необходимо помнить о том, что он воспринимался британскими критиками, прежде всего как национальный писатель.

Другим, не менее существенным аспектом проблемы осмысления роли творчества Достоевского в английской литературе, является его связь с модернизмом. В то время как других русских классиков, таких как Л. Н. Толстой и А. П. Чехов, исследователи сопоставляют чаще всего с представителями английского социального реализма, в частности, Д. Голсуорси и Э. М. Форстером, Достоевского скорее уместнее рассматривать как предшественника модернизма. Он не является в первую очередь социальным писателем, хотя в литературоведении можно найти немало попыток интерпретировать его творчество именно в этом ключе (прежде всего, в отечественной критике советского периода). Традиционно творчество Достоевского относили к реализму, но, тем не менее, многие исследователи отмечали существенное расхождение с традиционной концепцией критического реализма. Бахтин в «Проблемах творчества Достоевского» пишет об особом понимании «структурной особенности художественного мира Достоевского» Вячеславом

57 Суворина А. И. Из воспоминаний о Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. В 2 т. М.: Худож. Лит., 1990. Т.2, с. 429

Ивановым: «Реализм Достоевского он определяет как реализм, основанный не на познании (объектном), а на «проникновении». Утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект - таков принцип мировоззрения Достоевского».⁵⁸ Сфера субъективного мышления, личностных переживаний выделяется и ставится в центр повествования, при этом в романах отсутствует ощущение авторского дистанцированного превосходства и доминирования рассказчика-нарратора. Это выражается во внутренних «диалогичных» монологах героев, и в равноправии позиций героев по отношению друг к другу, и, наконец, в отношении автора и рассказчика к герою. Исследуя проблему раскрытия субъективного «я», Бахтин отмечает: «Главные герои Достоевского, действительно, в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного непосредственно значащего слова. Сознание героя дано как другое, чужое сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания».⁵⁹ Эта уникальная формула полифонического романа, возможно, стала переходной формой от классического романа с его монологичным словом к модернистским экспериментам, направленным на разрушение привычных форм авторского опосредования и объективации. Таким образом, появляются основания для соотнесения нарративного метода Достоевского с техникой «потока сознания».

Нельзя также не отметить тот факт, что в представлении большей части британской читающей публики Достоевский занимал особое положение среди других русских писателей. Несмотря на то, что первые переводы его произведений на английский, выполненные Констанс Гарнетт, были весьма адаптированными и не предполагали тщательной семантической проработки и стилистической «шлифовки», общий дух романов Достоевского все же был передан адекватно. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что Достоевский

58 Цит. по: Бахтин, М. А. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979

59 Бахтин, М. А. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979

стал восприниматься как писатель, наиболее полно репрезентовавший образ русской культуры для европейских читателей. В. Вулф в своем эссе «Русская точка зрения», рассуждая о смысле и сущности русской литературы, выделяет Достоевского среди других русских писателей: «Действительно, именно душа является главным действующим лицом русской литературы. Чувствительная и тонкая, исполненная одновременно комизма и тоски у Чехова, она обретает большую глубину и масштаб у Достоевского. Она подвержена жестоким болезням и неистовому возбуждению, оставаясь при этом в постоянной тревоге. Возможно, именно поэтому английскому читателю так сложно перечитывать «Братьев Карамазовых» или «Бесов». Та самая «душа» чужда для него, более того, она почти вызывает у него антипатию».⁶⁰

В английских критических статьях и эссе начала XX в. явно просматривается определение Достоевского как наиболее «чужеродного» и «непохожего» среди всех русских классиков. Произведения А. П. Чехова, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева больше вписываются в парадигму английского романа, чем тексты Достоевского. Многие английские писатели отмечали это исключительное своеобразие стиля Достоевского, которое, впрочем, не исчерпывалось национальной самобытностью и вызывало иногда негативные отзывы (в случае Конрада и Лоуренса, например).

Таким образом, характеризуя особенности восприятия творчества Достоевского в европейской культуре, необходимо отметить, что восприятие британскими читателями начала XX в. творчества Достоевского формировалось, главным образом, в контексте стереотипного представления о русской и английской культурах как культуре контрастов и культуре умеренности. Вариативность интерпретации творчества Достоевского определяется, прежде всего, «многослойностью» жанровой поэтики и универсализмом этико-философских идей его произведений.

60 Woolf, Virginia. The Russian point of view // The Common Reader. First Series by Virginia Woolf. 1925. P. 73

2.4. Ф. М. Достоевский в литературно-критических взглядах В. Вулф

Будучи не только писателем, но и влиятельным литературным критиком, Виржиния Вулф активно осмысляла и перерабатывала все то, что воплощалось в ее художественных произведениях. Ее творчество было продуктом тщательно продуманной системы воззрений на природу и предназначение художественной литературы и ее ценностей. Перу Вулф принадлежат десятки эссе и статей, посвященных литературным вопросам, творчеству различных писателей, проблемам, с которыми ей самой приходилось сталкиваться на ниве писательского ремесла.

Творчество Вулф и ее художественная концепция определялась, прежде всего, ее ближайшим окружением, идеями ее друзей и единомышленников – группой Блумсбери. Блумсберийцы состояли в оппозиции английской школе реализма и натурализма, что, в частности, вылилось впоследствии в спор «эдвардианцев» и «георгианцев» о сути литературного характера, разразившийся в 20-е годы XX в.. Вулф принимала активное участие в полемике, утверждая, что социальная реальность ее романов – не более, чем декорации к происходящему в душах героев и в сфере их личных отношений: социальное никогда не определяет психологическое. Человеком, пожалуй, наиболее полно выразившим суть эстетических взглядов блумсберийцев, был художник, критик и искусствовед Роджер Фрай. В своих статьях он отстаивал идеи имажизма и постимпрессионизма. Целью современного художника, по мнению Фрая, должно стать не воспроизведение реальных предметов со всей достоверностью, а передача впечатления, которое они производят на зрителя. Для истинного художника важны не вещи, а то, как мы их воспринимаем. Иными словами, искусство должно не копировать жизнь, а создавать альтернативную ей реальность.

Подобно многим другим богемным объединениям авангардного направления, блумсберийцы отрицали рассудочную рациональность культуры и пропагандировали творческие поиски по принципу «искусство ради искусства».

В целом концепция блумсберийцев вполне соответствовала кантианским идеям в сфере эстетики: художник не копирует природу, но создает другое естество, он не подражатель, а творец. Нивелируя, подобно Канту, роль влияния социальной среды на произведение искусства, члены группы Блумсбери продвинулись по этому пути еще дальше. Кантианская эстетическая автономия предполагала, прежде всего, абсолютизацию природной одаренности художника и утверждение стихийности и непознаваемости творческого процесса. Представители Блумсбери полностью интегрировали политическую и социальную проблематику произведения в повседневный поток жизни героя. Политическая идеология, экономическая ситуация, социальные реформы становятся не предметом изображения в литературном произведении, а декорацией, неким общим контекстом, субъективно преломленным в сознании героя.

Писателей-эдвардианцев Вулф называет «материалистами», утверждая, что «они обращаются не к духу, а к телу»⁶¹. Под дихотомией тело-дух Вулф подразумевает не только разделение на две принципиально разные сферы повествования - описание внешней реальности (событий, социального контекста) и внутреннего мира героя, но и различные способы раскрытия этого материала. Она, безусловно, не могла игнорировать социальный статус действующих лиц и социальную реальность романа, но общество для нее – не более чем декорации к происходящему в душах героев и в сфере их личных отношений: социальное никогда не определяет психологическое. Концепция Роджера Фрая подразумевает чистый эстетизм. Вулф, как писатель и литературный критик, поддерживает этот принцип.

Одной из ключевых тем ее критических работ стала русская литература, ее своеобразие, самобытность и открытия, которые она привнесла в традицию художественного текста в мировом масштабе. Русская литература символизировала для Виржинии Вулф, как и для многих европейских писателей,

61 Woolf, Virginia. *Modern Fiction*. // *The Common Reader*. First Series by Virginia Woolf. 1925. P. 6

прежде всего, духовность. Основные работы, посвященные русской литературе – это эссе «Русская точка зрения», «Романы Тургенева», «Современная литература», «Больше Достоевского».

В эссе «Современная литература» Вулф ставит своим соотечественникам в пример русских писателей, отмечая глубокий психологизм их произведений. В дальнейшем она не раз делала попытки охарактеризовать и объяснить для английского читателя выраженную в русской литературе систему культурных ценностей и образ национальной ментальности.

Эссе «Русская точка зрения» представляет собой рассуждение об особенностях русской литературы и ее восприятии английскими писателями и читательской аудиторией. В начале эссе Вулф ставит вопрос о лингвоэтническом барьере, определяющим сложность понимания произведений русской литературы для британского читателя, а также о разности национальных мироощущения, эту сложность усугубляющей.⁶² Вулф пытается дать обзор творчества нескольких выдающихся русских писателей, сравнивая их метод, художественную парадигму и вклад в мировую литературу. Весьма высоко оценивая качества русского романа, Виржиния Вулф в то же время ощущала определенную чужеродность русской литературы, обуславливавшую сложность восприятия данных текстов для европейского сознания. Из всех русских писателей наиболее близок ей по духу был Тургенев. Она ценила его произведения за «чувство симметрии и равновесия», «обобщенную и гармоничную картину мира»⁶³, представленную в них, за искусное и достоверное изображение душевной жизни героев, органично вплетающейся во внешнюю социальную реальность и созвучную природе. Но при этом, сама Вулф признавала, что Тургенев является наиболее «европейским» среди других русских писателей. В его романах нет ни крайнего напряжения душевных сил, приводящего в конечном итоге к эмоциональному взрыву и надлому, ни

62 Woolf, Virginia. The Russian point of view // The Common Reader. First Series by Virginia Woolf. 1925. P. 71-75

63 Вулф, Виржиния. Романы Тургенева // Избранное. Пер. И.Бернштейн. М., "Художественная литература", 1989. С. 367

глубокого философского дискурса, которому подчинены и сюжет, и герои произведения, а ведь именно этими качествами отличается, согласно стереотипному европейскому представлению, русская литература.

Эту «разумную пропорциональность» творчества Тургенева отмечали и ценили многие английские писатели. Так, например, Джозеф Конрад в 1917 г. в своем письме к Эдварду Гарнетту восхищенно восклицает: «Абсолютное здравомыслие и глубина сознания, кристально чистое видение и необычайная чуткость, глубокий взгляд и неизменное благородство в суждениях; способность безошибочно находить самое важное, существенное в человеческой жизни и в окружающем мире; необычайно ясный ум, горячее сердце и широта чувств — и все это в нужной пропорции, без излишеств!»⁶⁴. При этом он так же был склонен представлять Тургенева скорее как писателя-космополита, игнорируя его национальную идентичность.

В «Русской точке зрения» Вулф обращается к творчеству трех русских писателей — Чехова, Достоевского и Толстого, - пытаясь определить для каждого из них соответствующую нишу, которую каждый из писателей занимает в системе русской литературы. Характеризуя особенности русской литературы, Вулф обращается к рассказам Чехова, выделяя главное их свойство: фабула в них играет вторичную, дополняющую функцию. Многие рассказы («Студент», например) представляют собой лишь зарисовку одного положения, бытовой ситуации, часто не имеющую разрешения или продолжения. Всю смысловую нагрузку несет в себе эмоциональное состояние героя, внутреннее ощущение или изменение. Концовка таких произведений кажется Вулф открытой, незавершенной и в своей незавершенности разительно отличается от привычной системы викторианского литературного произведения. В «Даме с собачкой» представлена вполне привычная сюжетная схема адюльтера, непривычной остается лишь финал: герои не могут найти выход из создавшегося положения, и

64 Конрад, Джозеф. Письма. Пер. М. Красновского // Иностранная литература 2000 (№ 7). [magazines.russ.ru](http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/konpis.html): интернет-проект «Журнальный зал». 1996-2013. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/konpis.html> (дата обращения: 01.09.2013)

автор оставляет их в пароксизме сомнений, усталости и отчаяния: «Но конец ли это, спрашиваем мы? Нами скорее владеет чувство, что мы пересилили наши сигналы; или что мелодия прервалась без ожидаемых завершающих аккордов. ... Там, где сюжетный мотив знаком, а концовка ярко выделена — возлюбленные воссоединились, злодеи наказаны, интриги раскрыты — как в большинстве произведений викторианской литературы, мы едва ли можем заблудиться. Но если мотив незнаком и заканчивается рассказом о прогулке или разговоре героев, как у Чехова, требуется очень смелое и проницательное литературное чутье, чтобы услышать мотив, и в особенности те последние ноты, которые завершают гармонию»⁶⁵.

Определяя Чехова как «наиболее тонкого и проницательного аналитика человеческих отношений», Вулф обращает внимание на важность социального контекста в его творчестве, но в то же время заключает, что оно не исчерпывается социальными проблемами: «Чехов, изображает зло и несправедливость социальных устоев, ... но рвение реформатора — не его конек... его интерес к человеческому сознанию огромен»⁶⁶.

Характеризуя прозу Толстого, Вулф выделяет «жизнь» как центральное понятие его произведений. Под «жизнью» здесь подразумевается совокупность коллективной, роевой деятельности, во всей ее масштабности и многообразии, в необратимом переплетении сложного калейдоскопа судеб героев. При этом, однако, Толстой не отступает от традиции создания героя, воплощающего в себе духовно-нравственные искания автора и представляющего собой своего рода «идейный стежень» романа: «Жизнь управляет Толстым, так же как и дух управляет Достоевским. Всегда в центре всех блестящих и пылающих гирлянд цветов скрывается этот скорпион: «зачем живем?». Всегда в центре книги есть какой-нибудь Оленин, Пьер или Левин, который собирает в себя весь опыт, пропускает мир сквозь свои пальцы, и никогда не прекращает спрашивать, даже

65 Woolf, Virginia. The Russian point of view // The Common Reader. First Series by Virginia Woolf. 1925. P. 72

66 Там же, p. 73

когда наслаждается всем этим, в чем заключается смысл и каковы должны быть наши цели»⁶⁷.

Достоевский, которого Вулф считала, подобно многим своим современникам, едва ли не самым «русским» из писателей, занимает важное место в ее критических обзорах. Вулф выделяет Достоевского среди других русских писателей, обращая внимание на то, с какой легкостью писатель забывает о внешней оболочке — социальном статусе, достатке, наружности — своих героев, когда описывает их внутренний мир: «никаких подобных затруднений мы не видим у Достоевского. Для него все равно, благородных ты кровей или из простых, бродяга или великосветская дама. Независимо от всего этого, ты — сосуд, заполненный этой неоднородной субстанцией, этим мутным, бродящим, драгоценным веществом — душой»⁶⁸.

Согласно данным из дневниковых записей и переписки писательницы, знакомство с творчеством Достоевского состоялось для Вулф в 1912 г. Она прочитала французский перевод «Преступления и наказания». Ее интерес к романам Достоевского был отчасти вызван Литтоном Стречи, известным литературным критиком и близким другом Виржинии Вулф, в значительной мере повлиявшим на ее творческое развитие. Он весьма высоко оценивал единство формы и содержания в романах Достоевского: «Чтобы проиллюстрировать его чувство слияния формы и содержания, он сравнивает конструкцию романов Достоевского с гигантским готическим собором, где, посреди смущающего многообразия стиля и структуры великая масса воображаемой мощи и красоты создают впечатление загадочной наполненности, а уникальные художественные формы добавляют мощи психологическому озарению»⁶⁹. Первое впечатление от произведений Достоевского у Вулф было благоприятным. В письме к Литтону Стречи она пишет, что у Достоевского

67 Там же, р. 75

68 Woolf, Virginia. The Russian point of view // The Common Reader. First Series by Virginia Woolf. 1925. P. 74

69 Kaye, Peter. Dostoevsky and English Modernism 1900-1930. Cambridge University Press, 2006, p. 71

можно найти «...тот же род жизненности, что и у Скотта», ведь «только Скотт так просто возвеличивал обычных людей»⁷⁰.

Постепенно Достоевский вызывает у Вулф все большее восхищение. В 1917 г. в эссе «Больше Достоевского» она пишет о нем в таких выражениях: «каждый раз, когда миссис Гарнетт добавляет еще один красный том к своим восхитительным переводам работ Достоевского, мы чувствуем себя немногим больше способными измерить, что значит для нас существование этого великого гения, который начинает проникать в наши жизни так глубоко. Его книги сейчас можно найти на полках любой английской библиотеки; они становятся неотъемлемой частью обстановки наших гостиных, поскольку навеки уже стали неотъемлемой частью обстановки наших умов»⁷¹. Во многом такое отношение было связано со всеобщим увлечением Достоевским среди британской интеллигенции в этот период.

В целом, отношение Вулф к творчеству Достоевского амбивалентно. Высоко оценивая талант Достоевского, она остро ощущала огромные различия не только в его и своей культурной идентичности, но и в основных творческих установках. Правдоискательство Достоевского, устремленность к постановке философских и нравственных вопросов не согласовывались с ее концепцией «чистого искусства», основанной на эстетизме. Вулф определяла Достоевского скорее как мыслителя, чем как художника, ведь то, что она считает целью искусства, он использует как инструмент, средство для достижения нового уровня понимания первооснов человеческого сознания.

Герои Достоевского кажутся Вулф слишком эмоциональными, ей непонятна их идейная одержимость: ведь некоторые из них превращаются, по сути, в телесно воплощенные идеи. Сами его романы она называет «бурлящими водоворотами», «смерчами, которые шумят, кипят и затягивают нас» (эссе «Русская точка зрения»). Американский литературовед Питер Кай считает, что

70 Цит. по: Peter Kaye. *Dostoevsky and English Modernism 1900-1930*. Cambridge University Press, 2006, p. 69

71 *More Dostoevsky // The Essays of Virginia Woolf, Volume II (1912-1918)*, edited by Andrew McNeillie (New York: Harcourt, 1987), p. 83

фактором, определяющим ее отношение к Достоевскому, является неполное ее понимание его творчества с позиции литературного критика: «возможно, из-за того, что она со слишком большой готовностью принимала методы Достоевского как догмы для своей эпохи и слишком легко отбрасывала Диккенса, Бальзака, Гюго и других реалистов и романтиков, Вулф не могла найти Достоевскому место в общей традиции романа, не находила в его творчестве доказательств авторского контроля писателя и устоявшейся литературной формы»⁷². Это непонимание, отчасти возникавшее из-за лингвоэтнического барьера, явственно ощущалось и осознавалось самой Вулф, но при этом нисколько не умаляло ее огромного интереса к творчеству Достоевского и русской литературе.

Питер Кай отмечает изменение отношения Виржинии Вулф к творчеству Достоевского и выделяет три основных периода, обозначающих это изменение. Первый, с 1912-1920 годы – время, когда были опубликованы переводы Констанс Гарнет. На этом этапе, при первом знакомстве с творчеством Достоевского Вулф не могла определить сущность его метода и найти ему место в традиции романа. Второй этап, с 1921 по 1925 год, представляет наивысший показатель ее интереса и знаменуется рядом важных переломных моментов в ее собственном творческом развитии. На третьем этапе, с 1929 по 1939 г. г. энтузиазм Вулф заметно охладел, это очевидно из ее комментариев, сделанных в письмах и дневниках. В этот период, по мнению Кая, она ощущала увеличивавшийся дискомфорт, вызванный определенными особенностями прозы Достоевского, которые она воспринимала как жертвование искусством ради правдивого и спонтанного выражения жизни. Кай неоднократно акцентирует внимание на этом расхождении в мировоззрении Вулф и Достоевского: «Хотя оба писателя испытывали большой интерес к социальным темам и уделяли им значительную роль в своих книгах, радикальные различия в стиле, методе, общей тональности, художественной и социальной дистанции произведений

72 Kaye, Peter. *Dostoevsky and English Modernism 1900-1930*. Cambridge University Press, 2006, p. 67-68

Вулф и Достоевского очень велики. Позиция Вулф определяется сдержанностью и социальной гомогенностью английской верхушки среднего класса, где словами и поступками управляют негласные правила, где царствуют запреты, условности и маски. Ее всепоглощающий интерес к субъективному «Я» отражает романтическое восприятие общественного мнения как угрозы личной независимости и предполагает четкое разделение между частным и публичным «Я», утверждение внутреннего «Я», которое в своем самом свободном выражении не загрязнено другими людьми. В результате ее герои обычно уходят в защищенную область личного сознания, где неприемлемые для публичного выражения желания и противоречивые мысли всплывают на поверхность и свободно смешиваются. Подход Достоевского не предусматривает подобного «ухода», отграничения... Признавая свое восхищение силой и страстностью подобных сцен,⁷³ сама Виржиния Вулф не могла выйти за пределы собственной скованности, вызванной смущающими искажениями и открыто показанными страстями, чтобы раскрыть их художественный смысл. В ее глазах, Достоевский был слишком страстным и глубоким, чтобы быть артистом»⁷⁴.

Литературно-критические взгляды Вулф на творчество Достоевского во многом определялись общепринятым отношением к его творчеству в среде британской интеллигенции и не были лишены стереотипности, но, тем не менее, творчество Достоевского оказало большое влияние на становление Виржинии Вулф как писателя. Исповеди его героев, их внутренние монологи были переосмыслены в процессе формирования приема «потока сознания». Умение Достоевского «реконструировать молниеносные и сложнейшие движения души, заново продумывать всю цепочку мысли в ее нетерпении»⁷⁵ указало дальнейший

73 Прим. автора: здесь имеется в виду наличие «остросюжетных», «скандальных» публичных сцен в произведениях Достоевского, связанных с карнавальной и авантюрной составляющей его творчества, о которой мы говорили в главе 1.

74 Kaye, Peter. *Dostoevsky and English Modernism 1900-1930*. Cambridge University Press, 2006, p. 67-68

75 Woolf, Virginia. *The Russian point of view // The Common Reader. First Series by Virginia Woolf*. 1925. P. 73

путь творческого развития для Виржинии Вулф и других писателей эпохи модернизма.

Влияние русского романа на творчество Виржинии Вулф, как впрочем, и на литературу английского модернизма в целом, было неоднозначным. С одной стороны, ознакомление с текстами русских романов в переводе не могло обеспечить аутентичное понимание русской культуры, поэтому нельзя не признать определенную стереотипность представлений о русской литературе, сложившихся в европейской среде. Но, с другой стороны, русский роман, именно в силу своей чужеродности, придал английской литературной традиции новый импульс развития, указал на необходимость изменения существующей парадигмы.

Глава 3. Психологизм Ф. М. Достоевского и модернистский нарративный дискурс

3.1. Внутренний монолог героев Достоевского и модернистская техника «потока сознания»: преемственная связь и новые открытия

Изменения поэтики, происходящие в модернистском романе, были воплощены в двух основных тенденциях:

- использование новых повествовательных техник, в первую очередь, техники «потока сознания» (stream of consciousness), и, как следствие, новый тип репрезентации героя в произведении;
- появление иного типа структурной организации текста и нового способа его взаимодействия с внешней текстовой традицией: здесь имеется в виду феномен появления гипертекста и интертекста.

Техника потока сознания, выделившись как самостоятельная, оформленная тенденция в литературе в начале XX в., существовала в латентной, фрагментарной форме в произведениях многих писателей XIX в. Постулируя принцип непосредственной, неискаженной присутствием «всезнающего автора» передачи мыслей и чувств героев, техника потока сознания, тем не менее, одновременно сохраняла условность авторского видения пространства сознания героя. Умберто Эко так описывает эту проблему в своей статье: «Действительно, одно из простейших возражений, которые можно выдвинуть против техники stream of consciousness, состоит в том, что он является не регистрацией всех психологических событий жизни персонажа, а плодом авторского отбора, а потому, в конечном счете, и возвратом к поэтике фабулы, хотя и основанной на иных избирательных критериях»⁷⁶. Рефлексию героя, таким образом, можно в конечном итоге свести к авторской рефлексии. Определяя сущность ментального пространства, воссоздаваемого техникой stream of consciousness, Эко говорит о соотношении событийного течения в произведении и сознания,

⁷⁶ Эко, Умберто. Поэтики Джойса. Спб.: «Симпозиум», 2006, с. 211

это течение передающего: «Можно с полным правом сказать, что в великом море stream of consciousness должны были бы существовать не столько индивидуальные сознания, мыслящие себе события, сколько (если довести этот принцип до его крайних следствий) события, которые протекают, будучи распределены единообразно, и по ходу дела мыслятся кем угодно. Тогда сумма помысленных событий будет образовывать поле их взаимного согласования, а «сознание», их помыслившее, окажется некоей фиктивной сущностью».⁷⁷

Сущность приема stream of consciousness, таким образом, состоит не в изображении индивидуализированного, завершенного сознания, которое можно охарактеризовать внешне, а в передаче единого событийно-временного процесса через ощущения и саморефлексию героев. Сознание героя, таким образом, является уже не *предметом*, а *инструментом* изображения, хотя и условно созданным автором. Это свойство нового романа осознавали и сами модернисты. Самый, пожалуй, известный роман Вулф «Миссис Дэллоуэй» в первоначальной редакции назывался «Часы» (в английском варианте “The Hours”), это название недвусмысленно раскрывает истинное намерение писательницы: оно состояло отнюдь не в том, чтобы рассказать историю конкретной женщины, главной героини произведения, а в том, чтобы уловить ту самую «длительность», о которой говорит Бергсон⁷⁸, даже не как свойство, а как способ существования человеческого сознания.

Важно понимать, что техника потока сознания неоднородна в своих проявлениях и может принимать различные формы. В современном литературоведении техника потока сознания является, скорее, формой репрезентации сознания героя и взаимодействия нарратора с героем, чем методом построения текста по определенному пунктуационному и синтаксическому алгоритму.

77 Эко, Умберто. Поэтики Джойса. Спб.: «Симпозиум», 2006, с. 211

78 Прим. автора: Концепция «длительности» как свойства человеческого сознания у Бергсона была рассмотрена выше. См. раздел 2.1 «Предпосылки и особенности формирования концепции модернизма в британской литературе», с. 39 и раздел 2.2

Проявления техники потока сознания различаются не только у различных авторов, но и в разных произведениях одного и того же автора. Так, Роберт Хамфри в своей работе «Поток сознания в современном романе» включает в технику потока сознания и внутренний монолог, и описательное повествование и выделяет всего четыре основных разновидности потока сознания: прямой и косвенный внутренние монологи (direct and indirect interior monologue), сценический монолог (soliloquy) и авторское описание (omniscient description).⁷⁹

Под сценическим монологом исследователь подразумевает наличие обращения к воображаемому или реальному слушателю со стороны героя, примером прямого внутреннего монолога может служить знаменитый монолог Молли, завершающий «Улисс» Джойса. Косвенным монологом будет являться передача мыслей и чувств героя с авторскими ремарками, как это часто бывает у Достоевского, а примером авторского описания будет являться внешнее, но при этом максимально приближенное к сознанию героя описательное повествование. Понятие «внутреннего монолога» не идентично понятию техники потока сознания, хотя и совпадает с ним в некоторых случаях.

Качественное изменение парадигмы художественного текста в литературе начала XX в. определило глобальный пересмотр отношений читателя и автора в пространстве произведения, а также герменевтической традиции литературной критики. Эта тенденция, наметившаяся в литературной науке 60-х, 70-х годов XX в., означала, прежде всего, осмысление литературного опыта первой половины XX в., когда в поисках новых форм повествования писатели прибегали к созданию экспериментальных техник и нестандартных методов, разрушающих представления об исторически сложившейся концепции литературного произведения.

В 1967 году в статье «Смерть автора» Ролан Барт постулировал тезис об изменении критической модели в современной литературе. Замена привычного образа автора обезличенным «скриптором», существующим лишь в

79 Humphrey, Robert. Stream of consciousness in the modern novel. University of California press, 1959. P. 23

пространстве романа, знаменует отказ от традиционной интерпретации литературного текста путем угадывания авторских интенций.⁸⁰

Другое понятие, введенное Бартом для раскрытия сути изменений, происходящих в литературе - письмо - связующий структурный элемент между стилем, эссенцией субъективного авторского мироощущения, и языком, безличной потенциальностью, явившейся результатом общественно-исторического процесса. Нулевая степень письма, таким образом, означает свободу текста от социальных и мифологических черт языка, отсутствие привычных форм опосредования авторских интенций в контексте социокультурной данности. Представители «нулевого письма» разрушали рамки стилистической детерминированности текста, полностью трансформируя тем самым концепцию художественной литературы (Барт говорит в данном случае об «убийстве Литературы»)⁸¹.

Вопрос о роли автора в произведении стал предметом выступления Мишеля Фуко «Что такое автор?» 1969 г. Отмечая, подобно Ролану Барту, феномен «исчезновения автора» как «событие, которое, начиная с Малларме, без конца длится», Фуко наделяет автора сугубо функциональным значением. Автор выступает лишь инструментом классификации, относящим текст к определенному полю дискурсивности⁸².

«Исчезновение», «смерть» автора означает, прежде всего, возрастание роли читателя в процессе осмысления текста. Этот вопрос стал одним из ключевых в литературоведении второй половины XX в. В 1979 году выходит книга У. Эко «Роль читателя», в которой Эко в очередной раз обращает внимание на активную творческую роль адресата, к которому обращен художественный текст, при интерпретации литературных произведений. Формулируемое им понятие «Модели возможного читателя» подразумевает комплекс авторских

80 Барт, Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Радуга, 1994. С. 384-391

81 Барт, Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Академический проект, 1983. С. 309

82 Фуко, Мишель. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. / Пер. с франц. С. Табачниковой, М.: Касталь, 1996. С. 7-47

ожиданий, включая уровень интеллектуального развития, багаж знаний и опыта потенциального адресата, и отчасти сопоставимо с образом «идеального читателя» Джойса.⁸³ Эко предлагает классифицировать тексты как открытые или закрытые. В открытом тексте читатель наряду с автором выступает в роли творца, реализуя смыслообразующий потенциал текста практически в той же мере, что и автор. Закрытые тексты напротив, рассчитаны на среднестатистического представителя определенной социокультурной общности и предполагают активное авторское воздействие на аудиторию, применение определенных отработанных эффектов и алгоритмов для вызова у читателя эмоций. К закрытым текстам в первую очередь относится массовая развлекательная литература (приключенческие романы, комиксы и т. д.), открытые же тексты рассчитаны на гораздо более искушенного читателя.

Хотя процесс «исчезания» автора, по мнению Барта и Фуко, был инициирован в европейской литературе творчеством Малларме, особую интенсивность он приобрел в начале XX в., в первую очередь, в экспериментальных техниках художественного повествования. Несмотря на крайнюю неоднородность и разнонаправленность процессов, имевших место в европейской культуре того периода, большинство новых направлений в науке, и концепций в искусстве объединялось одной особенностью – повышенным вниманием к человеческой личности, психике и сознанию. Именно в этот период расширяется и приобретает новое развитие комплекс наук, посвященных всестороннему изучению человека (культурная и социальная антропология, психоанализ). Это же внимание к психологии, прежде всего к сфере бессознательного, наблюдалось и в философии, в частности, в экзистенциализме, который как бы аккумулировал в себе общий импульс рефлексии. Что касается искусства начала XX в., его, в сущности, можно охарактеризовать как попытку

83 Прим. автора: отсылка к афористичному высказыванию Джойса об «идеальном читателе, страдающем идеальной бессонницей». Об этом пишет Е. Ю. Гениева в своем Комментарии к «Улиссу»: Гениева Е. Комментарий к публикации: Джойс. Дж. Улисс // Иностранная литература. М., 1989. №1, с.177

персонифицировать жизнь подсознательного (особенно это касается таких направлений, как сюрреализм и дадаизм).

В. Вулф, уделяла в своем творчестве большое внимание вопросу взаимоотношений автора и читателя. Будучи не только писателем, но и литературным критиком, она не могла не дать оценку происходившему в то время изменению концепции читателя в литературе. В сборнике эссе «Обыкновенный читатель», вышедшем впервые в 1925 г., этот вопрос рассматривается как с позиции исторически сложившегося литературного наследия, так и исходя из новых функциональных аспектов современной литературы. В эссе «Как следует читать книги?» Вулф постулирует идейную автономность и абсолютную свободу читателя в процессе восприятия и осмысления художественного текста. Роль читателя отныне состоит не в покорном следовании сюжетным перипетиям произведения и внимании потоку авторских рассуждений, но в активном и творческом осмыслении текста. Вулф подчеркивает индивидуальный, личностный характер этого процесса: «единственным дельным советом, который может дать относительно чтения один человек другому – не принимать ничьих советов, следовать собственным инстинктам, использовать свой собственный разум, чтобы прийти к своему собственному суждению»⁸⁴.

Описывая процесс чтения, Вулф вычленяет три основных этапа, которые проходит читатель на пути понимания литературного произведения: первый этап – «вчувствование», предполагает чистую, максимально открытую и свободную перцепцию текста. Далее следует более сложная стадия соотнесения прочитанного со своим индивидуальным опытом, представлениям и художественными вкусами. И наконец, самым важным этапом является момент формирования собственной интерпретации и понимания текста.

Другой важной чертой восприятия литературы является, по мнению Вулф, интуитивность. Это легко можно увидеть в ее собственных романах и рассказах:

84 Woolf, V. How Should One Read a Book // The Virginia Woolf Reader. N.Y.: A Harvest Book, 2003. P. 234

в процессе повествования она как бы отступает на второй план. Сдержанно уклоняясь от авторской оценки сюжетных событий и иронично избегая всякой дидактики, Вулф словно приглашает читателя к игре-угадыванию, которая на самом деле является активной работой по конструированию смыслов: «Повествование возникает, если читатель сумеет связать между собой летящие в разные стороны моменты движущегося сознания. Содержание угадывается без помощи автора: из соединения элементов, рассчитанных автором таким образом, чтобы читатель имел под рукой все, обеспечивающее угадывание»⁸⁵.

Подобная модель восприятия текста предполагает также совершенно иную концепцию литературной критики. Интуитивное «личностное» прочтение художественного произведения означает, прежде всего, вариативность его понимания, расширение смыслообразующих возможностей текста, а следовательно, большую свободу для критика. Критик, с одной стороны, теряет свое превосходство перед читателем, практически уравнившись с ним в аспекте авторитетности суждений, но с другой стороны, освобождается от обязанности обосновывать свою трактовку текста с академических литературоведческих позиций.

Совмещая литературоведческую и писательскую деятельность, Вулф была весьма последовательна в своих литературных убеждениях не только как теоретик, но и на практике. Ее произведения условно можно разделить на две основные группы. В одних романах (таких, как «На маяк», «Миссис Дэллоуэй») представлен прямой поток сознания, другие («Орландо», «Флаш») характеризуются использованием опосредованной повествовательной формы. Тем не менее, даже те ее романы, где используются внешне традиционные приемы конструирования текста, сложно воспринимать как классическое повествование. В ее романах часто встречается пародийное «переложение» традиционных жанров викторианского романа: так, повесть «Флаш» является, по сути, пародией на традиционный роман воспитания, о чем явственно

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

свидетельствует название произведения: «Флаш. Биографический очерк». Представляя жизнеописание собаки, принадлежащей известной молодой писательнице, Элизабет Баррет Браунинг⁸⁶ Вулф передает мысли и чувства маленького спаниеля с нарочитой серьезностью и пафосом, создавая комический эффект.

Перемешивая интертекстуальность с авторским иронизированием, Вулф порой прибегает к почти открытой провокации читателя, создавая в своих произведениях подчеркнуто гротескный антураж. Так, в романе «Орландо», описывая обстоятельства и ситуации, в которые попадает главный герой, она намеренно гиперболизирует причудливые черты в людях, предметах, обычаях разных эпох, рассматривая все это очень отстраненно, что обуславливает некоторый сюрреалистический эффект.

В сцене возвращения Орландо на родину, уже после ее преобразования, она беседует с капитаном на палубе корабля, прибывающего к лондонским пристаням: «Это там таверны, умники, поэты? - спрашивала она капитана Бартолуса, который ей любезно сообщил, что как раз сейчас, если она поворотит голову чуть левей и поглядит по направлению его указательного пальца, то - корабль шел мимо "Дерева Какао", где - ага, он самый — мистер Аддисон пил кофе; “двое других господ - вон там, сударыня, чуть правей, значит, от фонаря, один горбатенький такой, другой совсем как вы да я, - так это, значит, мистер Поп и мистер Драйден”»⁸⁷.

Здесь Вулф допускает намеренный анахронизм: при том, что Джон Драйден жил в 1631-1700 г.г., а годы жизни Александра Поупа датируются с 1688 по 1744 г.г., они не могли встречаться в одной кофейне.

Затем, когда Вулф описывает светское общение Орландо с выдающимися поэтами и писателями ее эпохи, авторская ирония становится более очевидна:

86 Прим. автора: реальность существования Флаша подтверждается двумя стихотворениями Элизабет Браунинг, посвященными ему («Флаш, или Фавн» и «Флашу, моему псу»). В процессе работы над повестью Вулф активно использовала переписку поэтессы, поэтому книга в некоторой степени является очерком о жизни самой Элизабет Браунинг.

87 Вулф, В. Орландо. Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 143-144

«...Мистер Поп вскочил с кривой усмешкой, отклонялся и проковылял за дверь. Вошел мистер Аддисон. Покуда он усаживается, мы прочитаем следующий отрывок из “Спектейтора”... И этот господин - треуголка и все такое прочее - у нас как на ладони. ...И не успел мистер Аддисон отговорить свое, как раздается дикий стук в дверь и мистер Свифт, со свойственной ему неудержимостью, влетает без доклада. Одну минуточку, где у нас “Путешествие Гулливера”?»⁸⁸. Столкновение в одной гостиной Поупа, Аддисона и Свифта не просто маловероятно, оно носит характер сюрреалистической фантазии, а автор, заставляя гениальных писателей следовать друг за другом, читая главной героине отрывки своих произведений, воссоздает таким образом литературный облик Британии эпохи Просвещения.

Совмещая лучшие традиции прозы Лоренса Стерна, Джейн Остин и других выдающихся европейских беллетристов с собственными экспериментальными приемами, Вулф бросает вызов читателю, вовлекает его в создание смыслового пространства романа, требует от него активного творческого участия в ходе прочтения текста. Подобный подход к взаимоотношениям читателя и автора во многом сближает ее с русскими писателями конца XIX в., и прежде всего, с Ф. М. Достоевским.

Пытаясь побудить читателя к активной нравственной рефлексии, Достоевский решал проблему ослабления авторского контроля более привычными для своих современников средствами: использованием эпистолярного или дневникового жанра – «Бедные люди», «Белые ночи», «Записки из подполья», прямого исповедального монолога – «Кроткая», включение в текст романов описания снов и бреда героев – «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Идиот». В некоторых романах (в первую очередь, в «Преступлении и наказании») раскрытие внутреннего монолога героя иногда передается прямым потоком сознания.

88 Вулф, В. Орландо. Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 181-182

Прийдя к использованию техники потока сознания далеко не сразу, Вулф начинала свою писательскую деятельность с использования традиционных методов конструирования текстов. Свои первые романы «Путешествие вовне» и «Ночь и день», Вулф писала, еще не прибегая к новаторским экспериментам в области техники повествования и используя вполне традиционные формы литературного изложения, однако в стремлении передать парадоксальный и многослойный мир человеческих взаимоотношений, она смещает основной смысловой акцент с сюжетно-событийного пространства романов на внутренние, психологические процессы, происходящие в сознании героев. Роман «Комната Джейкоба», опубликованный в 1922 г., уже лишен авторской опосредованности.

В творчестве Достоевского мы видим тот же путь поиска и постепенного обретения новой повествовательной формы. Этот поиск м писателем. В произведениях Достоевского поток сознания присутствует во вполне явной, хотя и фрагментарной, форме. Авторское опосредование монолога героя различными средствами - эпистолярная или дневниковая форма, разговор двух героев, переходящий в исповедь и т. д. - имеет иногда весьма условный характер.

Так, в повести «Кроткая», написанной в излюбленной Достоевским форме «фантастического рассказа», мы видим предисловие, которое предваряет и как бы подготавливает читателя к тому, что последует затем. Определяя в предисловии жанр представленного произведения, Достоевский отмечает определенную «фантастичность формы» рассказа: «...теперь о самом рассказе. Я озаглавил его "фантастическим", тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно». Далее следует пояснение, в чем заключается эта фантастичность формы: «дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в

смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, "собрать свои мысли в точку"⁸⁹.

Тут Достоевский прямо объявляет о своем намерении воспроизвести речь — то есть, внутренний монолог героя, во всей ее непосредственной непоследовательности и отрывочности: «Если б мог подслушать его и всё записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это *предположение о записавшем всё стенографе* (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим». Предположение о «записавшем все стенографе» есть ни что иное, как выражение стремления к передаче внутреннего потока сознания, минимализируя при этом эффект медиации, который неизбежно возникает при наличии рассказчика. Далее Достоевский, заявив о своем намерении пойти на столь нестандартный литературный эксперимент, начинает как будто оправдываться перед читателем за экстравагантность своего подхода: «Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре "Последний день приговоренного к смертной казни" употребил почти такой же прием и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения - самого *реальнейшего* и самого правдивейшего произведения из всех им написанных»⁹⁰. Реализм, в понимании Достоевского, как раз и означал передачу мыслей, чувств и внутреннего состояния героя не

89 Достоевский, Ф. М. Кроткая // Lib.ru: "Классика", "Собрание классики" Библиотеки Мошкова. 2004-2013. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0460.shtml (дата обращения: 01.09.2013)

90 Достоевский, Ф. М. Кроткая // Lib.ru: "Классика", "Собрание классики" Библиотеки Мошкова. 2004-2013. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0460.shtml (дата обращения: 01.09.2013)

через внешнее протоколирование нарратора, а как живой, стихийный, не завершающийся поток сознания.

Интересна еще и сама трансформация, происходящая по ходу повествования во внутреннем монологе героя: от первого лица он рассказывает историю знакомства, брака и отношений со своей женой. Изначально его внимание концентрируется на истории, сюжетной составляющей, а герой постоянно обращается к воображаемым слушателям. Эта исповедальная форма монолога поразительно напоминает характер откровений Клегла из «Коллекционера» Фаулза, написанного почти сто лет спустя. Но в финале «Кроткой», в отличие от романа Фаулза, герой полностью подчиняется эмоциональному порыву, и его речь принимает вид стихийного и невнятного потока сознания: «Косность! О, природа! Люди на земле одни - вот беда! ...Всё мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание - вот земля! "Люди, любите друг друга" - кто это сказал? чей это завет? Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?»⁹¹.

Другой «фантастический рассказ» Достоевского, «Сон смешного человека», также представляет собой монолог-исповедь, адресованную воображаемому слушателю, но здесь речь героя не переходит в непосредственную трансляцию потока сознания, а до конца сохраняет статус рассказа. Во сне герой, совершив самоубийство, проходит метаморфозу смерти, но при этом дух его не отделяется от тела, оставаясь в могиле до тех пор, пока могила не вскрывается и «неизвестное существо» не увлекает его в головокружительный полет во мраке. Затем этот посланник перемещает героя на планету, являющуюся точной копией Земли и населенную удивительными людьми, ведущими безгрешную, совершенную жизнь, лишенную зла во всех его проявлениях. Прекрасная картина мира до грехопадения, изображенная в «Сне смешного человека», удивительно точно воспроизведена в исповеди Ставрогина в ненапечатанной

91 Достоевский, Ф. М. Кроткая // Lib.ru: "Классика", "Собрание классики" Библиотеки Мошкова. 2004-2013. URL: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0460.shtml (дата обращения: 01.09.2013)

главе «Бесов», «У Тихона». Там эта легенда так же представлена как сон героя, навеянный герою картиной Клода Лорена «Асис и Галатей», или «Золотой Век».

В «Сне смешного человека» рассказ о прекрасном обществе, сводящийся по сути к цитированию евангельского сюжета о грехопадении, является центральной и смыслообразующей. Достоевский вводит в фабулу произведения сюжетный элемент сна для того, чтобы нивелировать эффект сюрреалистичности, адаптировать рассказ для читателя.

Произведением с наиболее выраженной тенденцией к изображению потока сознания является роман «Преступление и наказание». Здесь Достоевский раскрывает сознание героя не только через диалогическое взаимодействие с другими персонажами и воображаемым слушателем, а переходит порой к прямой трансляции потока сознания.

Носитель «потока сознания» в романе, Родион Раскольников, представлен Достоевским практически все время находящимся в состоянии «бреда», «лихорадки», болезни. Эта особенность авторской репрезентации героя неслучайна: фактором нетипичного, измененного состояния сознания героя Достоевский оправдывает нетрадиционную технику передачи отрывочных, беспорядочных восклицаний, передающих эмоциональный заряд и связанных друг с другом ассоциативно.

Лихорадочное, бредовое состояние выражается в стихийном потоке сознания: «Мать, сестра, как любил я их! Отчего теперь я их ненавижу? Да, я их ненавижу, физически ненавижу, подле себя не могу выносить... Бедная Лизавета! Зачем она тут подвернулась!.. Странно, однако ж, почему я об ней почти и не думаю, точно и не убивал?.. Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они всё отдают... глядят кротко и тихо... Соня, Соня! Тихая Соня!...»⁹².

В некоторых эпизодах автор занимает внешнюю, описательную позицию по отношению к герою, но углубленная, образная передача эмоциональных

92 Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание. // Собрание сочинений в 15-ти томах. Л., "Наука", 1989. Том 5, С. 275

состояний героя, предельная концентрация на его ощущениях компенсируют эту кажущуюся «овнешленность»: «Даже чуть не смешно ему стало и в то же время сдавило грудь до боли. В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь всё это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и всё, всё... Казалось, он улетал куда-то вверх и всё исчезало в глазах его...»⁹³.

Поэтике Ф. М. Достоевского свойственно акцентирование проблемы взаимодействия окружающей жизни и внутреннего мира человека. Эту проблему соприкосновения категорий «внутреннего» и «внешнего» рассматривает А. Л. Бем в своих статьях о русской литературе: «И здесь перед нами хорошо известная проблема Достоевского, прочно связанная в его творчестве с понятием «живой жизни». Уход от жизни, которая может окриком и колесом распугнуть все призраки, попытка найти выход в отъединении от реального тока живой действительности, закрыть глаза на человеческое горе и страдание, уйти в мир своих вымыслов или отдаться одной идее – страсти – все это для Достоевского значило, в конечном счете, совершить нравственное преступление перед собою и окружающим миром»⁹⁴.

А. Л. Бем выделяет в антропологической концепции Ф. М. Достоевского две противоположные модели: эскапизм, уход в себя, отразившийся в образах Мечтателя и Подпольного человека, и в некотором смысле противоположная ему идейная одержимость, выражающаяся в стремлении изменить, деформировать окружающий мир сообразно своему представлению о должном (что мы видим в образах Раскольникова, Верховенского). Так или иначе, в основе восприятия действительности героями всегда лежит отделение, если не противопоставление своего «я» окружающей действительности.

93 Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание. // Собрание сочинений в 15-ти томах. Л., "Наука", 1989. Том 5, С. 282

94 Бем, А. Л. Письма о литературе. Прага, 1996. С. 78

В. А. Подорога отмечает, что поэтика Достоевского, его язык, «"Безумный", "неправильный", который отличается "небрежением словом"»⁹⁵, находится в неразрывной связи с антропологией Достоевского, его модусом репрезентации человеческого сознания и телесной сущности. Поток сознания у Достоевского рождается в рамках отделения, если не противопоставления внутреннего мира героя внешней реальности («живой жизни», о которой пишет А. Л. Бем). В технике потока сознания в литературе модернизма, напротив, происходит максимальное сближение сознания и внешнего мира, когда первый буквально являет. «Длительность» сознания, постигнутая и акцентированная модернистами, для Достоевского остается смутно угадываемым и не очевидным прозрением.

В произведениях Достоевского поток сознания присутствует во фрагментарном виде, в то время как в эпоху модернизма этот прием постулировался как творческий принцип. На основании рассмотрения работ Достоевского и В. Вулф можно сделать вывод о том, что модернистский роман сознательно принял и развил идею новой повествовательной формы, интуитивно прочувствованную и выраженную Достоевским как предвидение.

95 Подорога, В. А. Человек без кожи (материалы к исследованию Достоевского) // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования. М., ИФ РАН. 1995. - 242 с. (с. 126 – 160)

3.2. Интертекстуальная игра как способ утверждения новых ценностей в в культуре

Явление гипертекста и интертекста, специфические приемы повествования и другие атрибуты модернистского нарративного дискурса являются отражением процесса трансформации отношений автора и читателя и изменения позиции автора по отношению к произведению. В данной главе мы рассмотрим проявления этого процесса в произведениях Ф. М. Достоевского и В. Вулф.

Создание понятия гипертекста приписывается американскому философу и социологу Теду Нельсону, в 1965 г. опубликовавшему работу «A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate». В общем значении гипертекст является системой представления информации, которая создает разветвленную семантическую сеть, организующую информацию на разных уровнях обобщения. Гипертекстовая форма организации информации используется в современной культуре повсеместно: в частности, интернет представляет собой сеть взаимодополняющих, связанных друг с другом ссылками страниц, информация на которых теряет свою линейную структуру и объединяется в единое пространство. До создания интернета самым близким аналогом подобного гипертекстового пространства была энциклопедия.

В литературоведении понятие гипертекста означает форму организации текстового материала, основанную на создании системы внутритекстовых корреляций и связей между отдельными единицами текста. Таким образом, привычный линейный способ повествования нарушается, а конструирование нарративной и смысловой последовательности в текстовом пространстве происходит при активном участии читателя.

Гипертекст активно используется в модернистском нарративном дискурсе. Эта тенденция нарушения линейного повествования используется во многих произведениях Виржинии Вулф. В «Миссис Дэллоуэй», «Комнате Джейкоба» и «Орландо» сохраняется сюжетная фабула «истории», в конечном итоге донесенной автором до читателя. Но, пожалуй, самым «гипертекстовым»

является роман «Волны». Повествование в произведении организовано как цепь реплик-монологов шести героев: Сьюзен, Бернарда, Невила, Роды, Луиса и Джинни. В романе так же присутствует определенная «история»: течение жизни показано в судьбах героев. Но сам порядок повествования полностью лишен привычной линейной формы, поскольку произведение как бы расчленено на мельчайшие фрагменты-ощущения, собирающиеся вместе в цельную мозаику.

Фрагменты воспоминаний

К творчеству Достоевского понятие гипертекста применимо в гораздо меньшей степени. Тем не менее, некоторые исследования его творчества позволяют предположить, что поэтике Достоевского свойственны определенные характерные особенности, предвосхищающие появление феномена гипертекста. В статье А. С. Долинина «Исповедь Ставрогина в связи с композицией „Бесов“»⁹⁶ автор фиксирует внимание на том факте, что, несмотря на то, что в первых изданиях глава «У Тихона» не печаталась, в тексте всего романа (в диалогах героев, в описании поведения Ставрогина) неоднократно встречаются скрытые намеки и отсылки (аллюзии) на тайное прошлое Ставрогина, раскрывающееся в пропущенной главе. Изначально по замыслу Достоевского эта глава должна была находиться между главами «Иван-царевич» и «Степана Трофимовича описали». Впоследствии, по требованию издателя глава была удалена. Сам Достоевский при подготовке текста к публикации намеренно не стал вносить дополнительную корректуру в текст остальных глав, и роман вышел в его первоначальном виде, но без данной главы. В современных изданиях романа эту главу печатают в конце текста, в качестве своеобразного эпилога. И по сей день по мере прочтения романа у читателя создается ощущение некоей невысказанной, скрываемой в пространстве романа «загадки», и только после прочтения «Исповеди» весь текст раскрывается окончательно, порождая эффект «собранного пазла».

96 Долинин А.С. «Исповедь Ставрогина» (в связи с композицией «Бесов»). // Литературная мысль. 1922. Вып. 1.

Таким образом, в романе происходит нарушение линейной структуры повествования, образуется своего рода гипертекстовое повествование. Вопрос об осознанности такого приема со стороны Достоевского и рассматривается А. С. Долининым. М. Ю. Лотман отмечает феномен нарушения линейности текста, который можно уловить в черновиках к произведениям Достоевского: «Поистине удивительно богатство фантазии, позволяющее Достоевскому «проигрывать» огромное количество возможных сюжетных ходов. *Текст фактически теряет линейность*. Он превращается в парадигматический набор возможных вариантов развития. И так почти на каждом повороте сюжета. Синтагматическое построение сменяется некоторым многомерным пространством сюжетных возможностей. При этом текст все меньше уместается в словесное выражение: достаточно взглянуть на страницу рукописи Достоевского, чтобы убедиться, насколько работа писателя на этом этапе далека от создания «нормального» повествовательного текста»⁹⁷.

Если гипертекст можно определить как форму внутренней организации текста, то интертекст описывает способ существования текста в контексте его внешних связей с литературной традицией и культурным дискурсом.

Понятие интертекста и интертекстуальности зародилось в литературоведении в контексте осмысления нарративного дискурса модернистской и постмодернистской традиции. Впервые термин «интертекст» был использован в 1967 г. теоретиком постструктурализма, французской исследовательницей Юлией Кристевой применительно к творчеству М. М. Бахтина, который одним из первых исследователей почувствовал и определил феномен диалога между текстами, неизбежно возникающего на определенной стадии развития литературы. Позже понятие интертекста обрело новое звучание в работах таких структуралистов и постструктуралистов, как Р. Барта, Ж. Деррида. Ролан Барт интерпретировал интертекстуальность как межтекстовые отношения, бесконечную взаимообусловленность текстов, которая, в конечном счете, и

97 Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман, Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство, 2000, с. 215

приводит к возникновению новой нарративной формы - *текста*, пришедшего на смену *произведению*. Произведение противопоставлено тексту не только через более изощренную структурную составляющую, но и в аспекте места автора в литературе, точнее, отношения автора к своему творению (эту тему Барт более подробно раскрывает в своей хрестоматийно известной статье «Смерть автора»): «Произведение включено в процесс филиации. Принимается за аксиому обусловленность произведения действительностью (расой, позднее Историей), следование произведений друг за другом, принадлежность каждого из них своему автору. ... Что же касается Текста, то в нем нет записи об Отцовстве»⁹⁸.

Об этом же взаимодействии текстов говорит Ю. М. Лотман в статье «Сюжетное пространство русского романа XIX в.»: «... элементы текста ... не нейтральны и несут память о тех текстах, в которых встречались в предшествующей традиции». Для него это взаимодействие означает, прежде всего, возникновение бесконечной смысловой сюжетообразующей потенциальности: «Структуру, которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов, мы будем называть сюжетным пространством»⁹⁹.

Подвергшись изучению в качестве отдельного литературного феномена лишь в середине XX в., интертекстуальность как свойство литературного текста, появилось в эпоху модернизма, когда происходило глобальное изменение определяющего эстетического концепта, осмысление целей и назначения произведения искусства. Наряду с техникой потока сознания, интертекст стал экспериментально-игровым элементом, связующим средством медиации между имперсонализированным рассказчиком и читателем, который теперь стал воплощать активное смыслотворческое начало. Сущность и основные

98 Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Радуга, 1994. С. 389

99 Лотман, Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX в. // О русской литературе. Статьи и исследования. История русской прозы. Теория литературы. Спб.: Искусство, 2012, с. 715-717;

характеристики интертекстуальности как явления в литературе определяются, в первую очередь, модернистской и постмодернистской литературной парадигмой в целом.

Наиболее типичные для модернизма черты, такие, как приоритет формы над содержанием, отсутствие дидактического посыла и сюжетной линейной завершенности, превращение повествовательного пространства произведения в практически бесконечную игровую потенциальность, во многом являются побочным эффектом применения в текстах интертекстуальной практики. При этом необходимо понимать, что современная интерпретация понятия интертекстуальности была в значительной степени модифицирована по сравнению с изначальной трактовкой, которая традиционно приписывается М. М. Бахтину.

Бахтин отмечает проблему диалогических отношений между текстами в набросках к статье «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках». Внешние диалогические текстовые взаимодействия Бахтин определяет как имманентное свойство гуманитарного дискурса: «Если понимать текст широко — как всякий связный знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства). Мысли о мыслях, переживания переживаний, слова о словах, тексты о текстах. В этом основное отличие наших (гуманитарных) дисциплин от естественных (о природе), хотя абсолютных, непроницаемых границ и здесь нет. Гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях, волеизъявлениях, манифестациях, выражениях, знаках, за которыми стоят проявляющие себя боги (откровение) или люди (законы властителей, заповеди предков, безыменные изречения и загадки и т. п.)»¹⁰⁰.

В современном литературоведении интертекст может интерпретироваться в более общем ключе, как установка на более углубленное понимание текста.

100 М. М. Бахтин. Проблема текста <Заметки 1959—1961 гг.> // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986, С.299

Разрешение непонимания текста, текстовых аномалий, таким образом, должно происходить за счет установления многомерных связей с другими текстами. При этом у читателя всегда существует альтернатива - рассматривать интертекстуальные связи или нет. Другими словами, для реализации интертекстуальных связей читатель должен осуществлять деятельную, творческую функцию и быть в достаточной степени подготовлен для этого.

С точки зрения автора интертекст является способом генезиса собственного текста и постулирования своего авторского «я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и аллюзий к текстам других авторов. Благодаря текстовой аккумуляции в литературной и культурной памяти интертекст вводится в структуру вновь создаваемого текста как смыслообразующий элемент, а литературная традиция транслируется не из прошлого в настоящее, а из настоящего в прошлое.

Являясь основным приемом и неотъемлемой частью постмодернистского дискурса, интертекст постулирует специфический способ рождения произведения: текст, созданный и прочтенный в постмодернистском культурном пространстве, неизбежно несет в себе отпечаток предшествующей литературной традиции.

Если ранее, до начала XX в. авторы стремились предельно ассимилировать интертекст в своем тексте, «вплавить» его в свой текст вплоть до полного растворения в нем, то модернистскую повествовательную парадигму отличает стремление к диссимилиации, к введению формальных маркеров межтекстовой связи, к метатекстовой игре с "чужим" текстом.

Ролан Барт называет романы Дюма, Флобера, Бальзака «произведениями»¹⁰¹, подчеркивая развлекательный, рассчитанный на непосредственное, «неискушенное» потребление характер повествования этих текстов. Действительно, модернистский подход к созданию текста, во многом вызванный исчерпанностью традиционных литературных форм, противопоставлен

традиционному роману. Тем не менее, истоки интертекстуального повествования следует искать именно в романе XIX в.

На сегодняшний день в достоевсковедении отсутствует выраженная традиция отождествления творчества Достоевского с понятием интертекста. Но идея об интертекстуальном характере его произведений высказывалась неоднократно. В работе В. П. Руднева «Словарь культуры XX в.» Достоевский рассматривается как своего рода основатель традиции интертекста в литературе, а его произведения «последовательно строились ...как напряженный диалог разных сознаний и текстов». При этом В. Руднев считает, что эту функциональную особенность своих произведений, возможно, не осознавал и сам Достоевский, поскольку «интертекст тесно связан с бессознательным»¹⁰².

В статьях А. Л. Бема много внимания уделяется вопросу трансляции Достоевским гоголевских литературных мотивов: «Достоевский первый сумел художественно раскрыть нам жизнь гоголевских образов, это он показал нам, как анекдот о Шинели может привести к трогательному роману “Бедных людей”»¹⁰³. В «Двойнике» же Достоевского, по мнению Бема, можно явственно разглядеть фабулу гоголевского «Носа». О рецепции Достоевским сюжетов и образов европейской литературы (вариации фаустовского сюжета в «Мемуарах дьявола» Ф. Сулье, авантюристичность романов Э. Сю) также писал Л. П. Гроссман¹⁰⁴. При этом намеренность и осознанность подобного цитирования не оставляет сомнений.

Об этом же скрытом уровне смыслотворчества в романах Ф. М. Достоевского пишет Г. С. Померанц, когда анализируя «внутренний строй» в произведениях Ф. М. Достоевского, отмечая, прежде всего, библейский символизм деталей в его романах, придающий дополнительный смысловой уровень его текстам¹⁰⁵.

102 Интертекст. С. 113-119 // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. - 384 с.

103 Бем, А. Л. Письма о литературе. Прага, 1996, с. 78

104 Прим. автора: этот момент уже был подробно рассмотрен во 2 параграфе 1 главы

105 Померанц, Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М.: «Светский писатель», 1990, с. 106

Иными словами, метатекстовый диалог с предшествующей литературной традицией в произведениях Достоевского всегда служит для обретения текстом дополнительного смысла, метафизического откровения или психологического раскрытия персонажа, а не осуществления сугубо игровой функции (в отличие от модернистского романа, где это становится целью и принципом построения текста).

Малколм Брэдбери также считал Достоевского первым писателем, в творчестве которого проявились техники и методы модернизма. Интертекстуальность повествования, часто называемая исследователями творчества Достоевского *символизмом*, проявляется и в описании героев, и в сюжетных реалиях, предметах, и даже в диалогах героев. Так, в романе Достоевского «Бесы» в главе «У наших», где описывается сходка заговорщиков под предводительством Верховенского, приводится любопытный диалог:

«- Арина Прохоровна, нет у вас ножниц? - спросил вдруг Петр Степанович.

- Зачем вам ножниц? - выпучила та на него глаза.

- Забыл ногти обстричь, три дня собираюсь, - промолвил он, безмятежно рассматривая свои длинные и нечистые ногти.

Арина Прохоровна вспыхнула, но девице Виргинской как бы что-то понравилось.

- Кажется, я их здесь, на окне давеча видела, - встала она из-за стола, пошла отыскиала ножницы и тотчас же принесла с собой. Петр Степанович даже не посмотрел на нее, взял ножницы и начал возиться с ними. Арина Прохоровна поняла, что это реальный прием, и устыдилась своей обидчивости»¹⁰⁶.
Зашифрованная Петром Верховенским аллюзия на ставшую хрестоматийной цитату из Евгения Онегина «быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей» в данном случае представлена читателю явно, в диалогическом взаимодействии героев. Но чаще интертекстуальность Достоевского носит гораздо более глубокий, психоаналитический характер.

В «Братьях Карамазовых» явление Черта в болезненных галлюцинациях Ивана Карамазова (часть 4, глава 9 «Чорт. Кошмар Ивана Федоровича») описывается нарочито буднично, повседневно, а сам новоявленный Мефистофель имеет вид совершенно заурядного обывателя:

«Это был какой-то господин или лучше сказать известного сорта русский джентльмен, лет уже не молодых... ..Одет он был в какой-то коричневый пиджак, очевидно от лучшего портного, но уже поношенный,... ..Словом, был вид порядочности при весьма слабых карманных средствах. Похоже было на то, что джентльмен принадлежит к разряду бывших белоручек-помещиков, процветавших еще при крепостном праве; ...мало-помалу с обеднением после веселой жизни в молодости и недавней отмены крепостного права, обратившийся в роде как бы в приживальщика хорошего тона... .. Физиономия неожиданного гостя была не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение»¹⁰⁷.

Достоевский не просто приводит здесь подробное описание конкретного персонажа, он намеренно очеловечивает и подчеркивает типичность пригрезившегося Ивану Чорта, транслируя тем самым в образе Чорта укоренившуюся в литературе традицию мефистофелевских воплощений. В трагедии Гете «Фауст» Мефистофель сначала воплощается в странствующего студента, затем - в нарядного повесу. Этот мотив воплощения постоянно повторяется затем в диалоге Ивана и Чорта:

«- У чорта ревматизм?

- Почему же и нет, если я иногда воплощаюсь. Воплощаюсь, так и принимаю последствия. Сатана *sum et nihil humanum a me alienum puto*»¹⁰⁸.

С другой стороны, выбор настолько будничного воплощения дьявола также не случаен. Достоевский пытается подчеркнуть необратимые изменения в сознании Ивана Карамазова как яркого представителя нового, современного

107 Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 10, с. 140

108 Там же, с. 144

Достоевскому типу сознания. Об этом несоответствии облика явившегося Чорта романтическим представлениям о дьяволе как мятежном Люцифере говорит и сам Достоевский устами Чорта: «Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, "гремя и блистая", с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде. Ты оскорблен, во-первых, в эстетических чувствах твоих, а во-вторых, в гордости: как дескать к такому великому человеку мог войти такой пошлый чорт? Нет, в тебе-таки есть эта романтическая струйка, столь осмеянная еще Белинским»¹⁰⁹. Трансформированная концепция фаустовского сюжета перетекает здесь в психоаналитическую диалогичность раздвоения личности: Чорт, являясь плодом бреда Ивана, в действительности представляет собой часть сознания героя.

Цитация сюжета о Фаусте вообще весьма часто встречается в произведениях Достоевского. Так, в романе «Подросток» устами второстепенного персонажа, Тришатова, рассказывается о гипотетической опере, которую хотел бы написать герой, при этом подробно описывается сцена в храме, куда Гретхен приходит молиться. Здесь происходит явная аллюзия на оперу Ш. Гунно «Фауст», весьма популярную тогда в Европе и в 1866 впервые поставленную труппой Большого театра в России. Центр сюжетного конфликта смещен в придуманной Тришатовым опере с самого Фауста на Гретхен, на ее грехопадение и вину, отчасти перекликающуюся с сюжетной линией внебрачной связи сестры главного героя с князем Сокольским.

Другой пример интертекстуального диалога в «Братьях Карамазовых» — сцена «с ананасным компотом». Диалог Алеши Карамазова и Лизы Хохлаковой в главе 3 книги 11 четвертой части романа о «распятом на кресте мальчике», о котором Лиза прочитала «в дурной книге», украденной у матери, по сути, является реминисценцией евангельского сюжета о распятии Христа. В последовавшей за разговором истерике Лизы и намеренном членовредительстве («Лиза, только что удалился Алеша, тотчас же отвернула щеколду,

109 Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 10, с. 153

приотворила капельку дверь, вложила в щель свой палец и, захлопнув дверь, изо всей силы придавила его»)¹¹⁰ выражено ощущение личной ответственности и личного участия в общечеловеческой вине за содеянное, попыткой искупить великую жертву.

В то время, как интертекстуальный символизм в произведениях Достоевского чаще всего направлен на раскрытие психологического аспекта отношений между героями, либо несет в себе функцию философского или мировоззренческого откровения, у Вулф интертекст обретает игровой характер. В романе «Орландо» в ключевой сцене преобразования героя, его превращения в женщину перед читателями разыгрывается любопытное представление:

«Лучше бы - так и хочется крикнуть - она до того сгустилась, чтоб мы ничего решительно не могли в ней разглядеть! А только взять перо и начертать - "Конец"! Избавить читателя от дальнейшего и просто сказать: Орландо, мол, умер и похоронен. Но - увы! - Правда, Искренность и Честность, суровые богини, неусыпно стерегущие чернильницу биографа, восклицают: "Нет! Никогда!" Приложив к устам серебряные трубы, они единым духом трубят: "Правду!" И опять: "Только Правду!" - и в третий раз, дружно: "Правду! Ничего, кроме Правды!" После чего - и, слава Богу, мы хоть успеем передохнуть! - тихо отворяются двери, словно раздвинутые нежнейшим дуновением зефира, и входят три фигуры. Первой входит Пресвятая Дева Чистота; чело ее увито шерстью белоснежных агнцев.... За нею следом, но более державной поступью входит Пресвятая Дева Невинность... Рядом, как бы ища защиты в ее державной тени, ступает Пресвятая Дева Скромность, самая нежная и прекрасная из сестер...»¹¹¹.

После появления трех аллегорических фигур — Чистоты, Невинности и Скромности — они начинают пляски и песнопения над телом Орландо, пытаясь предотвратить появление Правды: «- Не выходи, о Правда, из своего ужасного

110 Там же, с. 85

111 Вулф, В. Орландо. Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 114

логова. Спрячься подальше, страшная Правда! Ты подставляешь грубым лучам солнца такое, что лучше оставлять сокрытым, несодеянным; ты обнажаешь стыдное, высветляешь темное. Прячься, прячься, прячься!».¹¹²

В данном эпизоде мы видим интертекстуальное воспроизведение формы средневековой дидактической драмы, моралите. Героями моралите всегда являлись аллегорические фигуры, символизирующие собой абстрактные отвлеченные понятия. Жанр моралите носил народный, светский характер, хотя и развивался в ключе традиции христианской литургической драмы (мистерии или миракля), воспроизводившей евангельские сюжеты и исполнявшейся на паперти, перед соборами. Цитирование жанровой формы моралите обретает у Вулф явно комический характер: описание фигур аллегорических сестер и авторские ремарки по ходу описания сцены не дают нам в этом усомниться.

В романе «Орландо» мы видим интертекстуальную игру, обзор четырехвекового промежутка истории культуры Британии. Данный обзор Вулф производит не как историк-хроникер, а скорее как художник, в свойственной ей импрессионистской манере «выхватывающий» отдельные культурные и социальные универсалии, иронично характеризуя эпоху через гипертрофирование присущих ей черт, перемешивая исторические факты, повседневные реалии, реальных исторических лиц с вымышленными персонажами. Самым важным свойством этого романа является то, что Вулф даже не пытается быть в своем повествовании правдоподобной, не старается, в отличие от Достоевского, соблюсти внешние приличия, соотнося свое произведение с традиционными жанровыми канонами. «Фантастичность» повествования у Вулф не подлежит авторскому объяснению, а представлена совершенно непосредственно.

Когда Вулф описывает викторианскую Британию XIX в., она нерушимо связывает общий социокультурный облик эпохи и литературный дискурс: «Жизнь порядочной женщины вся состояла из цепи деторождений. Выйдя замуж

112 Там же, с. 116

восемнадцать лет, она к тридцати имела пятнадцать - восемнадцать детей: уж очень часто рождались двойни. Так возникла Британская империя; и так - ведь от сырости спасу нет, она прокрадывается в чернильницы, не только трухлявит дерево - взбухали фразы, множились эпитеты, лирика обращалась в эпос, и милый вздор, которого прежде от силы хватало на эссе в одну колонку, теперь заполнял собой энциклопедию в десять - двенадцать томов»¹¹³.

Далее следует рассказ об одном писателе и мемуаристе «Евсевии Чаббе», который, «намарав однажды поутру тридцать пять страниц ин-фолио "все ни о чем"», отправился гулять по саду: «куда бы он ни глянул - все пышно зеленело. Огурцы "ластились к его ногам". Гигантские головки цветной капусты громоздились ряд за рядом, соперничая в его расстроенном воображении с вязом. Куры непрестанно несли яйца, лишённые определенной окраски».¹¹⁴ Описание сада, комически гиперболизированное, завершает эффект сюрреалистичности происходящего и оправдывает тот факт, что герой, вернувшись домой, от безысходности засовывает голову в газовую духовку. В этой истории отражено не только неприятие Вулф викторианских ценностей и уклада жизни и литературы, но и явственно передан игры с читателем.

Интертекст, появившись как литературоведческое понятие в рамках постмодернистского литературного дискурса, в действительности описывает процесс, начавшийся в литературе задолго до середины XX в. Развитие модернистской поэтики знаменует ту стадию развития литературы, когда расширение текстового пространства (приумножение количества текстов) побуждает автора к поиску новых литературных форм. Таким образом, своего рода «исчерпанность» литературного дискурса вызывает трансформацию восприятия художественного произведения. Феномен гипертекста и интертекста напрямую связан с усилением игрового аспекта в литературе. Нарушение линейной структуры повествования и акцентированная цитация текстов

113 Вулф, В. Орландо. Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 201

114 Вулф, В. Орландо. Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 202

предшествующей традиции обуславливает обретение литературным дискурсом игровой формы.

Другой аспект интертекстуальности как свойства нарративного дискурса - мотив трансгрессии, выхода за пределы привычной художественной формы, привычной системы отношений автора и героя, автора и читателя. Трансгрессивность модернистского романа воплощается в образах героев, в сюжетной структуре, в повествовательных техниках. Для Достоевского большее значение имеет трансгрессия мировоззренческая: через нарушение привычных форм поэтики он постулирует философскую или этическую проблематику. При этом его произведения полностью лишены какой-либо дидактической функции: автор в его произведении не поучает, а всегда вопрошает вместе с читателем. При том, что в произведениях Достоевского и Вулф используются подчас весьма сходные приемы поэтики, писатели не совпадают в своей мотивации: если роман Достоевского является, прежде всего «романом идеи», то роман Вулф можно определить как «роман настроения или игры».

Среди основных особенностей поэтики модернистского романа, роднящих его с творчеством Достоевского, можно выделить трансгрессивность, сюрреалистичность (в редакции Достоевского — фантастичность), незавершенность нарративного дискурса (то свойство, которое Бахтин описывал с помощью понятий диалогизма и полифонии), отсутствие в произведении дидактичной, морализаторской авторской цензуры.

Таким образом, соотнеся особенности поэтики Достоевского с приемами модернистского нарративного дискурса в произведениях Вулф, можно сделать следующие выводы:

- игровой аспект интертекста у Вулф не совпадает с интертекстуальностью повествования у Достоевского, несущей в себе, как правило, философский и мировоззренческий смысл;

- прием потока сознания присутствует в произведениях Достоевского во фрагментарной, латентной форме, и, как правило, вводится автором с

сохранением видимости авторского опосредования, в то время как у Вулф он представлен явно и непосредственно.

Глава 4. Поэтика мотивов и образов в произведениях Ф. М. Достоевского и В. Вулф

4.1. Темы города, безумия и самоубийства в творчестве Ф. М. Достоевского и В. Вулф

Традиция изображения городской жизни в британской литературе берет начало с викторианского романа. В русской же литературе тема города проявлялась как заглавная тема поэтики у Пушкина, Лермонтова, Гоголя, и раскрывалась она в образе Петербурга. Символическое значение Петербурга, мифология города занимает в русской культуре отдельное место. Сама история основания города, по сути ставшего форпостом и манифестом государственной идеологии, сделавшим концепцию «Москва-третий Рим» неактуальной, предполагает особое положение Петербурга в истории культуры России.

Ю. М. Лотман в своей статье «символика Петербурга и проблемы семиотики города» отмечает, что «еще задолго до того, как русская литература XIX в. - от Пушкина и Гоголя до Достоевского — сделала петербургскую мифологию фактом национальной культуры, реальная история Петербурга была пронизана мифологическими элементами»¹¹⁵.

Лотман пересказывает легенду, которую рассказывает старый финн в повести В. Ф. Одоевского «Саламандра»: при попытках заложить фундамент города все строительные материалы уходили в болотные топи, и когда царь увидел это, он начал «ковать» город из скал прямо в воздухе, а затем опустил его на землю. В этой легенде, имевшей весьма отдаленное отношение к финскому фольклору, отражается одно из главнейших свойств, присущих образу Петербурга в культуре: «призрачность», фантасмагоричность, зыбкость его существования. В «Подростке» Достоевского герой подчеркивает это свойство Петербурга в своих фантазиях: «Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: "А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет

¹¹⁵ Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. М., 2002. С. 213

ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметсЯ с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?"»¹¹⁶.

Другой особенностью, которую Лотман выделяет в семиотической модели Петербурга XIX в., является его театральность: благодаря тому, что застройка города происходила одновременно, по определенному архитектурному плану, в Петербурге не наблюдается той разности стилей зданий, обособленных кварталов, свидетельствующей о постепенной, «исторической» застройке. Прямота улиц, классическая строгость строений, набережных, каналов придает городу вид театральной декорации. Герой романа «Подросток» отмечает, что Петербург является самой естественной средой для одержимых идей литературных героев-авантюристов: «Но мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы, самое прозаическое на всем земном шаре, - чуть ли не самым фантастическим в мире. ...В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германа из "Пиковой дамы" (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип - тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться»¹¹⁷.

Многозначность символики Петербурга порой вступало в конфликт: являясь одновременно военным и чиновный город, морским портом, торговым центром, средоточием светской и культурной жизни, литературной деятельности, Петербург производил весьма противоречивое и разностороннее впечатление.

В творчестве Достоевского Петербург играет огромную роль. В современном литературоведении существует устоявшееся понятие «Петербург Достоевского», под которым обычно понимается трущобная, изнаночная сторона города, представленная в произведениях писателя и противопоставленная парадному образу Петербурга в литературе. Достоевский очень точен в топографии своих

116 Достоевский, Ф.М. Подросток. Т. 9. - С. 217-471; Т. 10. - 384 с.

117 Достоевский, Ф.М. Подросток. Т. 9. - С. 217-471; Т. 10. - 384 с.

произведений: в «Преступлении и наказании» он дает точное описание маршрутов героев, их адреса, обнаруживая при этом удивительное знание города.

Расхожее выражение о том, что Петербург является не просто декорацией, а «действующим лицом» произведений Достоевского, не совсем корректно, хотя имеет под собой некоторые основания. Описывая городские пейзажи, представляя читателю общую мизансцену действия, Достоевский почти всегда связывает окружающую среду с внутренним состоянием героя. В его романах отсутствуют пространные и отчужденные авторские описания городских видов, вместо этого он буквально «вплавляет» образ Петербурга в сознание героев, воспринимая его их глазами.

Достоевский устанавливает и сознательно акцентирует прочную связь между сознанием героев и окружающим их городом. Особенно это заметно в «Преступлении и наказании». Бредовое состояние души Раскольникова, его болезнь неоднократно объясняется окружающими его людьми и им самим как следствие гнетущей и мрачной петербургской атмосферы. Свидригайлов, лучше всех понимающий Раскольникова и являющийся одним из его духовных двойников, восклицает: «...это город полусумасшедших. Если бы у нас были науки, то медики, юристы и философы могли бы сделать над Петербургом драгоценнейшие исследования, каждый по своей специальности. Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния!»¹¹⁸.

Когда Раскольников, уже после совершения преступления, остановившись на Николаевском мосту, вглядывается в купол Исаакиевского собора, он всецело поглощен внутренним ощущением необратимого изменения, произошедшего у него в сознании: «Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора, который ни с какой точки не обрисовывается лучше, как смотря на него отсюда, с моста, не доходя шагов

двадцать до часовни, так и сиял... Боль от кнута утихла, и Раскольников забыл про удар; одна беспокойная и не совсем ясная мысль занимала его теперь исключительно. Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально; это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет, то обыкновенно, - чаще всего, возвращаясь домой, - случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина...»¹¹⁹.

Это созвучие, единение образа Петербурга с сознанием героя определяет изменение образа города в разных произведениях Достоевского. Так, в «Белых ночах», где проявляется свойственный раннему Достоевскому сентиментализм, герой воспринимает город в совершенно другом семиотическом модусе: «Мне тоже и дома знакомы. Когда я иду, каждый как будто забегают вперед меня на улицу, глядит на меня во все окна и чуть не говорит: "Здравствуйте; как ваше здоровье? и я, слава богу, здоров, а ко мне в мае месяце прибавят этаж". Или: "Как ваше здоровье? а меня завтра в починку". Или: "Я чуть не сгорел и притом испугался" и т. д. Из них у меня есть любимцы, есть короткие приятели; один из них намерен лечиться это лето у архитектора. Нарочно буду заходить каждый день, чтоб не залепили как-нибудь, сохрани его господи!...»¹²⁰. Образ Петербурга сливается с сознанием героя, преломляется через призму его переживаний и ощущений и, таким образом, как бы участвует в действии произведения.

Такой способ репрезентации образа города (через сознание героя) тесно связан с проблемой появления особого типа героя-фланера в литературе и с феноменом фланерства в городской культуре в целом. Само понятие «фланер» имеет французское происхождение и появилось в европейской культуре еще в

119 Там же, с.

120 Достоевский, Ф.М. Белые ночи // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 2, с. 154

XVII в. для обозначения праздношатающегося, гуляющего человека. Но лишь в XIX в. оно обретает те толкования и смысловые оттенки, которые принято вкладывать в него сегодня. В современном культурологическом дискурсе фланер часто рассматривается как интерпретатор культурного материала.

Тема города, не только как места действия художественного произведения, но и как активной, перманентно присутствующей в мыслях и непосредственно участвующей в поступках героев среды, стала усиливаться в литературе к середине XIX в. в контексте проявления социокультурной проблематики фланерства. Образ фланера имел огромное значение для развития городского романа XIX в., как в России, так за рубежом. Позиция фланера очень привлекательна для автора тем, что может решить проблему медиации повествования. С одной стороны, фланер – любопытный, праздный наблюдатель, который прекрасно подходит на роль рассказчика, а с другой стороны, он таит в себе потенциал искателя приключений, героя-трикстера.

В творчестве Достоевского тема фланерства традиционно занимает ключевое место. Во многих его произведениях («Подросток», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Двойник» и т. д.) повторяющийся мотив «хождения», бесцельного праздношатания по городу отражает духовный разлад героев. Образ Петербурга также весьма значим в этом контексте. Немало исследователей обращало внимание на то, что город является своего рода «катализатором», выявляющим и обостряющим процессы, происходящие в сознании героев: «...Всех этих скитальцев Петербурга, блуждающих по улицам подобно фланёрам, как бы различны они ни были, всех их объединяет одна черта. Они находятся во время подобных «бесцельных» прогулок в возбужденном, часто лихорадочном состоянии. Их вид привлекает внимание. Они производят впечатление чудаков или пьяных, а то и просто сумасшедших»¹²¹.

121 Н. П. Анциферов. Душа Петербурга; Петербург Достоевского; Быль и миф Петербурга. Репринт. М., 1991. С. 25

Фланер Достоевского всегда духовно болен: причиной тому может быть одержимость идеями, или гипертрофированная погруженность в саморефлексию, но внешние его наблюдения важны лишь постольку, поскольку могут повлиять на ход его мыслей или вызвать в нем эмоциональные изменения.

Эта особенность резко отличает героя Достоевского от образа фланера в изначальном своем значении как праздношатающегося любопытного зеваки, бездумного наблюдателя. В «Преступлении и наказании» встречается упоминание о таком примере фланера: «Любите вы уличное пение? - обратился вдруг Раскольников к одному, уже немолодому, прохожему, стоявшему рядом с ним у шарманки и имевшему вид фланера. Тот дико посмотрел и удивился. ... Не знаю-с... Извините... - пробормотал господин, испуганный и вопросом, и странным видом Раскольникова, и перешел на другую сторону улицы»¹²².

Тема фланерства в литературе неразрывно связана с темой сумасшествия. Эта связь акцентируется в «Невском проспекте» Гоголя, в «Записках из подполья», «Преступлении и наказании», «Двойнике» Достоевского. Особое значение здесь имеют сложные, амбивалентные отношения фланера и окружающей его толпы: с одной стороны, фланер отстранен и отгорожен от окружающих, поскольку гуляет в одиночестве и наблюдает за происходящим с определенной дистанции. С другой стороны, эта толпа создает ощущение движения, деятельности, шума и не дает ему остаться в одиночестве. Определенное преломление этого аспекта фланерской проблематики можно в усмотреть в «Человеке толпы» Э. А. По.

Именно нахождение в толпе рождает у героя Достоевского ощущение иллюзорности, условности существования окружающего мира: «...мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: "Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка

122 Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 5, с. 149

действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, - и все вдруг исчезнет"»¹²³.

Не менее значимым оказывается мотив городской жизни и фланерства в творчестве Виржинии Вулф. Если в русской литературной традиции тема города раскрывалась через образ Петербурга, то в творчестве Виржинии Вулф центральное место занимал Лондон. Сама писательница очень любила свой родной город, поэтому многие ее произведения буквально пропитаны атмосферой Лондона.

В романе «Орландо» дается несколько зарисовок Лондона на протяжении четырехвекового промежутка времени. Каждый раз эти описания соотнесены с внутренним миром героя. В первой главе, посвященной любви Орландо к русской княжне, красавице Саше, описывается елизаветинский Лондон во время уличных гуляний с фейерверками и театральным представлением: «Оранжевость заката погасла, уступив место странно белесому свечению факелов, костров и прочих приспособлений, и разом все удивительно переменилось. Храмы, дворцы вельмож, отделанные белым камнем по фасаду, плыли по воздуху, высвечиваясь полосами и пятнами. От Святого Павла, в частности, уцелел один золоченый крест. Вестминстерское аббатство зыбко серело скелетом листа. Все истончилось, оскудело, все преобразилось. Звуки стали плотнее, гуще»¹²⁴. Это описание города весьма поэтично, но, по сути, лишено историзма и как будто передано современником этих событий, не замечающего ничего необычного в окружающих его повседневных реалиях.

Затем, когда героиня, уже в женском качестве, возвращается из путешествия спустя больше ста лет, она видит город изменившимся и это изменение рождает необходимость сравнительной историко-культурной характеристики Лондона эпохи Просвещения: «Лондон, с тех пор как она его видела, совершенно изменился. Тогда, ей вспоминалось, здесь теснились черные, насупленные

123 Достоевский, Ф. М. Подросток. // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 8, с. 270

124 Вулф, В. Орландо. Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 42

домишки. Головы мятежников скалились с пик Темпл-Бара. От булыжных мостовых разило отбросами. А сейчас на их корабль смотрели с берегов широкие пролеты чистых улиц. Нарядные кареты, запряженные сытыми лошадами, стояли у дверей домов, всеми эркерами своими, зеркальными окнами и надраенными кольцами свидетельствовавших о благоденствии, почтенности, достоинстве хозяев. Дамы в цветистых шелках (она прижала к глазам подзорную трубу капитана) ступали по высоким тротуарам. Горожане в расшитых камзолах нюхали табак на уличных углах, под фонарями»¹²⁵.

Роман «Орландо», в определенном смысле представляя собой историко-культурный очерк, описывает Лондон в разные эпохи. В других произведениях Вулф запечатлен образ современного ей Лондона начала XX в. Речь в данном случае идет не только о городской эстетике, а о слиянии сознания героя и окружающего его потока городской жизни. Импрессионистическая манера конструирования текста, которую использует Вулф, подразумевает передачу не только глубинных психологических переживаний героя, но и его преходящих впечатлений, того «узора», которым все увиденное и услышанное запечатлелось в сознании.

Роман «Миссис Дэллоуэй» был опубликован в 1925 г., напряженная работа над ним продолжалась более двух лет. В этом произведении Вулф хотела воплотить свой давний замысел: изобразить сквозь призму повседневных впечатлений и постоянно меняющихся образов пересечение, связь сознаний совершенно далеких и чужих друг другу людей.

В романе раскрывается две истории, на первый взгляд, совершенно не связанные друг с другом. Кларисса Дэллоуэй, респектабельная светская дама, встречается с Питером Уолшем, своим давним другом, недавно вернувшимся в Англию, и готовится к вечернему приему, который устраивает для своих друзей. В это же время Септимус Уоррен-Смит, молодой человек, вернувшийся с войны и находящийся на грани сумасшествия, ссорится с женой, Лукрецией, идет на

прием к известному врачу, знакомому миссис Дэллоуэй, а в финале, охваченный приступом безумия, выбрасывается из окна. Эти два героя являются как бы центрами событийной и идейной потенциальности. В ходе написания романа Вулф столкнулась с проблемой воссоздания единого художественного пространства романа: весьма сложно было объединить, «переплести» между собой изолированные ментальные миры столь разных героев, учитывая используемый экспериментальный нарративный метод и уникальную композиционную структуру романа. В период работы над «Миссис Дэллоуэй» Виржиния Вулф уже была знакома с «Преступлением и наказанием». Признавая удивительный дар Достоевского в том, что касается изображения душевной жизни героев, да и вообще сферы человеческого сознания, Вулф стремилась к достижению той же, наивысшей психологической глубины и достоверности при построении своих собственных техник конструирования текста.

Роман «Миссис Дэллоуэй», являясь своего рода визитной карточкой Виржинии Вулф, подвергся влиянию русской литературы и по многим аспектам поэтики созвучен роману Достоевского «Преступление и наказание». Как и «Преступление и наказание», «Миссис Дэллоуэй» построен на идее двойничества и затрагивает несколько ключевых онтологических тем — ощущение вины и ответственности, сумасшествие, самоубийство. В ходе написания романа Вулф отображает сознание персонажей через те же смысловые элементы и взаимосвязи, что и Достоевский в «Преступлении и наказании». Она выстраивает образ героя не внешней авторской характеристикой, а через призму внутреннего восприятия героем города, окружающих его людей, через душевную болезнь, и, наконец, духовное откровение.

В «Миссис Дэллоуэй» большинство героев показано идущими по улице: Кларисса Дэллоуэй, Ричард Дэллоуэй, Питер Уолш, Септимус Уоррен-Смит. Во время их прогулок по Лондону происходит наиболее интенсивная работа сознания, это моменты отвлеченных размышлений и воспоминаний. Внешние впечатления, звуки, запахи, краски города органично вплетаются во внутренний

поток мыслей героя: «Как туча набегает на солнце, находит на Лондон тишина и обволакивает душу. Напряжение отпускает. Время полощется на мачте. И – стоп. Мы стоим. Лишь негнувшийся остов привычки держит человеческий корпус, а внутри – ничего там нет, совершенно полый корпус, говорил себе Питер Уолш, ощущая бесконечную пустоту»¹²⁶.

В «Миссис Дэллоуэй» Виржиния Вулф затрагивает тему сумасшествия и самоубийства. Образ Септимуса Уоррен-Смита, сумасшедшего молодого человека, вернувшегося с войны и покончившего жизнь самоубийством, неразрывно, хоть и не явно, связан с образом Клариссы Дэллоуэй. Он воплощает в себе ее неотступные мысли о смерти. Реализуя ее невысказанное потенциальное желание, он освобождает Клариссу от бремени этих мыслей, возвращает ее в столь привычный и обыденный поток жизни. На символическом уровне в «Миссис Дэллоуэй» в какой-то степени происходит эстетизация смерти, основанная на характерном для философии Шопенгауэра восприятии смерти как свободы: «Есть одна важная вещь; оплетенная сплетнями, она тускнеет, темнеет в ее собственной жизни, оплывает день ото дня в порче, сплетнях и лжи. А он ее уберег. Смерть его была вызовом. Смерть – попытка приобщиться, потому что люди рвутся к заветной черте, а достигнуть ее нельзя, она ускользает и прячется в тайне; близость расплывается в разлуку; потухает восторг; остается одиночество. В смерти – объятие»¹²⁷.

В романах Достоевского тема самоубийства раскрывается весьма глубоко. Созданные им образы самоубийц вошли в мировую литературу как наиболее убедительные и значимые в философском аспекте. Герои Достоевского кончают с собой по разным причинам. В «Преступлении и наказании» Свидригайлов решается на смерть не от отчаяния, как неизлечимо больной Ипполит в «Идиоте», и не из идейно-философских соображений, как Кириллов в «Бесах», а из-за утери интереса к жизни, из-за неотступящего ощущения духовного

126 Вулф, Виржиния. Миссис Дэллоуэй / Пер. Елена Суриц, М., 2010. С. 189

127 Вулф, Виржиния. Миссис Дэллоуэй / Пер. Елена Суриц, М., 2010. С. 215

тупика и омерзения от всего, происходящего вокруг. Из-за своего имморального гедонизма Свидригайлов и теряет, в конце концов, способность чувствовать и полноценно жить. Сама человеческая природа кажется ему отвратительной, изначально греховной и уродливой (достаточно вспомнить сон, приснившийся ему перед самоубийством, о пятилетней девочке, пытающейся его соблазнить). В этом он похож на героя Вулф, Септимуса Уоррен-Смита. Септимус разочаровался в человеческой природе за время войны, и, считая жизнь саму по себе прекрасным даром, испытывает страх и отвращение перед родом человеческим. Именно это отвращение и становится в конечном итоге причиной его самоубийства.

Безумие Септимуса дает основания для сравнения его с другим героем «Преступления и наказания», Раскольниковым. По внешним признакам они очень схожи: Септимус, так же, как и Раскольников, галлюцинирует, находится в постоянной депрессии, перемежающейся вспышками раздражительности. Так же, как и Раскольников, он не может полноценно и адекватно общаться со своими родными, он предельно отчужден от них. Но внутренние психологические причины, повлекшие за собой их безумие, весьма различны. В основе сумасшествия Раскольникова лежит неоправдавшаяся идея о собственной исключительности и праве на имморализм. Причиной болезни Уоррен-Смита является его разочарование в людях. Таким образом, Раскольников заболевает, утратив веру в себя, а Септимус – потеряв веру в человечество. Главная отличительная черта этих двух героев – гордость, скорее даже, гордыня Раскольникова. Именно гордость помешала герою Достоевского покончить жизнь самоубийством, хотя именно это представлялось ему самым простым выходом из сложившейся ситуации.

«Преступление и наказание» выделяется среди других романов Достоевского особенно интенсивным раскрытием внутреннего монолога героя. Здесь речь идет не только об исповедальном характере бесед героев между собой, а о непосредственной передаче отрывочных и хаотичных мыслей героя, репрезентации его «потока сознания». Это еще более сближает «Преступление и

наказание» с романом В. Вулф. Темы города, безумия и самоубийства обретают тесную взаимосвязь в поэтике обоих писателей. Это связано, прежде всего, с универсалиями урбанистической культуры, нашедшими отражение в литературе XIX и XX в.в.

4.2. Проблема гендерной идентичности в произведениях Ф. М. Достоевского и В. Вулф

Данный параграф посвящен анализу преломления и трансформации гендерной проблематики, в том числе вопроса об эмансипации, в произведениях Вулф и Достоевского, а также выявлению особенностей изображения их женских персонажей. Необходимость рассмотрения этой темы связана, прежде всего, с тем, что репрезентация гендерной идентичности героя является важной составляющей поэтики образов и в значительной степени характеризует отношения героя и автора в произведении.

Творчество Виржинии Вулф неоднократно подвергалось осмыслению в контексте феминистской традиции. Ее причастность к феминизму была, в некотором смысле, предопределена уже самой эпохой, в которую она родилась и творила. Писательница родилась на исходе правления королевы Виктории и умерла во время Второй мировой войны. При жизни Вулф происходила разительная смена концепции семейных отношений и гендерных ролей. К началу XX в. феминистское движение, существовавшее в Европе к тому времени уже довольно долго, уже добилось определенных успехов (например, признание права голоса для женщин в Новой Зеландии, Австралии, ряде американских штатов), но в то же время, в ряде просвещенных европейских стран женщины по-прежнему были лишены базовых политических и финансовых прав. В Англии, культура которой определялась в большой степени консервативным викторианским наследием, это было особенно заметно. Первая половина XX в. стала временем масштабных и значительных политических событий, социальных преобразований и перемен в культурной парадигме, прежде всего в сфере повседневной жизни. Виржиния Вулф, будучи не только писателем, но и женщиной, ощущала парадоксальность сложившейся ситуации как во внешнем мире, проецируемом ею в литературные произведения, так и в своей собственной жизни.

Многие исследователи для анализа воззрений Вулф на гендерные вопросы обращались к биографии писательницы, к ее семейной жизни, и в частности, к непростым отношениям с отцом, известным литературным критиком и публицистом, Лесли Стивенем. Будучи либералом, человеком в высшей степени прогрессивных взглядов, он, на первый взгляд, позитивно воспринимал любые проявления социального прогресса, в том числе демократизацию общества. Тем не менее, как писатель он придерживался точки зрения гендерной детерминированности литературы: пол автора, по его мнению, оказывал значительное влияние на множество аспектов литературного произведения, начиная со стилистического единства текста, и заканчивая системой художественных образов. По этой причине он был склонен четко отграничивать так называемую «женскую литературу» от общей массы европейской беллетристики, зачастую относясь к женщинам в литературе весьма критично. Так, серьезным недостатком произведений сестер Бронте и Джордж Эллиот он считал их неспособность изобразить абсолютно правдоподобный мужской персонаж. «Их мужчины часто представляют собой просто женщин в масках», - писал он в одной из своих критических статей¹²⁸.

Именно о такой форме отношения к женскому интеллектуальному творчеству, распространенной в викторианской Англии повсеместно, Вулф впоследствии напишет в статье «Своя комната»: «...все эти века женщина служила мужчине зеркалом, способным вдвое увеличивать его фигуру. Без такой волшебной силы земля, наверное, и по сей день оставалась бы джунглями. Мир так никогда бы и не узнал триумфов бесчисленных наших войн. ... Потому Наполеон и Муссолини и настаивают на низшем происхождении женщины: ведь если ее не принижать, она перестает увеличивать»¹²⁹.

Лесли Стивен воспроизводил в семейной повседневной жизни традиционную модель поведения викторианского мужчины, рационального,

128 Цит. по: Marder, Herbert. *Feminism & art: A study of Virginia Woolf*. The University of Chicago press, 1968. P. 14

129 Вулф В. *Своя комната* // Эти загадочные англичанки. М.: Прогресс, 1992. С. 96

рассудительного, но при этом чопорного и подавляющего домочадцев. Характер своего отца и сложные отношения с ним Вулф отчасти воплотила в образе мистера Рэмзи в романе «На маяк». Раскрытые в психоаналитическом ключе амбивалентные отношения между отцом и остальными членами семьи отражают неприятие со стороны писательницы установок конформной «викторианской» семьи. Религиозная вера, хотя и не обретшая явного выражения в ее жизни, по мнению некоторых исследователей, все же оставалась в ее творчестве в форме постоянно скрытого подтекста. Отец Виржинии, в начале своей карьеры преподававший в Кембридже, принял обязательный для этого священнический сан в 1859 г. Позже он пересмотрел свои взгляды в отношении религии и стал скорее утилитаристски настроенным атеистом, полностью разорвав отношения с церковью, но, тем не менее, этот опыт повлиял на всю его последующую жизнь. Его младшая сестра, Каролина Эмилия Стивен, активно занимавшаяся благотворительностью и сблизившаяся в конце своей жизни с общиной квакеров, до этого увлекалась мистицизмом и квиетическим богословием. Американская исследовательница Джейн Маркус считает, что семейная традиция воцерковленности, их сложные отношения с религией могли оказать на Вулф сильное влияние, пусть и не вполне ею осознаваемое¹³⁰.

Традиционно представляя Вулф как прогрессивно феминистского автора, исследователи часто игнорируют вопрос о процессе ее становления и осознания себя с позиций феминизма. Четко сформулированные феминистские идеи проявляются, так же, как и экспериментальная техника ее письма, далеко не сразу. В обоих романах присутствует идея брака как способа закрепощения женщины, в обоих случаях главные героини боятся брака и отрицают традиционную концепцию замужества. В обоих случаях они, так или иначе, избегают ее: героиня «Путешествия вовне» заболевает и умирает, а героиня «Ночь и день» выходит замуж за человека новых взглядов, исповедующего идеи гендерного равенства. Брак самой писательницы, который, хотя и был

130 Jane Marcus. Preface // *New feminist essays on Virginia Woolf*. Ed. by Jane Marcus. Lincoln: University of Nebraska press, 1981. P. 6

счастливым, вряд ли можно назвать традиционным, является своего рода проекцией этой идеи.

В романе «Ночь и день» отражены отдельные идеи прогрессивной модели брака, впервые проявившейся в творчестве Мери Уолстонкрафт. Раздельное проживание, обособленный быт, обеспечивающий максимальную свободу супругов друг от друга – все эти аспекты передовой концепции брака отражают не только воспринятые и транслированные сквозь века феминистские идеи, но и мотив издавна укоренившейся латентной амбивалентности отношений между супругами. Айза Оливер, главная героиня романа «Между актов», жена, мать и домохозяйка, тайком от мужа пишущая стихи, очень неоднозначно определяет своего супруга: «отец моих детей, и я его люблю, я его ненавижу»¹³¹. Страдая от неудовлетворенности собой и своей жизнью, Айза живет одновременно в двух измерениях. Поверхностная часть ее жизни, упорядоченная и благополучная внешне, исчерпывается ее социальными масками и повседневными отношениями с окружающими ее людьми: она играет роли матери, жены, подруги, хозяйки дома, отвечая, таким образом, ожиданиям общества. В это же время, параллельно внешней стороне жизни, в романе раскрывается напряженная работа ее сознания, внутренний мир героини, где есть место для сочинения стихов, непрерывной рефлексии, сардонической самокритике и трансгрессивной любви-ненависти к мужу: «Стишки вышли так себе, не стоит даже записывать в тетрадь, замаскированную под книгу расходов, чтобы Джайлз не догадался. «Недоделанная» – вот для нее самое слово»¹³².

Будучи новатором во многих аспектах, Виржиния Вулф отрицала пустые, устаревшие, изжившие себя формы не только в литературе, но и в социальной жизни, повседневной культуре, в сознании людей. Стремление преодолеть, прежде всего, в самой себе, привычные представления о мире, нанесенные воспитанием и негласным, но очень строгим регламентом, принятым в

131 Вулф, В. Между актов / Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010, с. 115

132 Вулф, В. Между актов / Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010, с. 116

британском обществе среднего класса, во многом определило вектор ее творческого развития. В ее произведениях всегда были четко разграничены сфера домашней жизни, бытовых хлопот женщины и профессиональная, общественная деятельность. В статье «Женские профессии» она создает образ «гения домашнего очага» - метафору, призванную символизировать обширную сферу домашнего хозяйства, в которой традиционно лежали интересы большинства женщин и в которую погружены миссис Дэллоуэй, миссис Рэмзи и другие героини ее романов. Но, отделяя эту сферу домашней жизни, Вулф в тоже время придает ей особую значимость, наполненность смысловыми оттенками. Майкл Каннингем считал эту погруженность в повседневность, детальное описание хозяйственных хлопот одним из наиболее значимых достоинств ее текстов: «Будучи женщиной, Вулф знала... что жизнь, проводимая в заботах по дому и приемах гостей, совсем необязательно должна быть тривиальной. ... Вулф отказывалась сбрасывать со счетов те стороны жизни, которые другие писатели старались игнорировать»¹³³. Внимание к бытовым мелочам обуславливалось и самой экспериментальной техникой повествования, которую Вулф использовала в своих произведениях. Описывая переживания героини по поводу своего наряда в рассказе «Новое платье», или мысли миссис Дэллоуэй о предстоящем приеме гостей, Вулф удается достигнуть удивительной психологической достоверности, которую невозможно получить, концентрируясь на объективированной сюжетобразующей компоненте художественного текста.

В своих воззрениях Вулф была весьма далека от анархо-феминизма, начавшего бурно развиваться в начале XX в. на основе наследия Мери Уолстонкрафт. Именно из-за умеренности взглядов Вулф некоторые исследователи оспаривали ее принадлежность к феминистской общности. Тем не менее, рассуждения Вулф по женскому вопросу, весьма умеренные и разумные,

133 Cunningham, Michael. Virginia Woolf, my mother and me // guardian.co.uk: The Guardian, Saturday, June 4 2011. 2010-2013. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/04/virginia-woolf-the-hours-michael-cunningham> (дата обращения: 01.09.2013)

очень часто апеллируют к профессиональной полноценности и финансовой независимости женщин. Вулф представляет женское образование необходимым атрибутом всеобщего блага и общественного процветания. В статье «Своя комната», опубликованной в 1928 г., она также исследует проблему профессиональной реализации женщины-писателя, раскрывая перед читателем те сложности, с которыми изначально приходилось сталкиваться женщинам, прокладывавшим себе дорогу на литературном поприще. Так же, как и ее отец, Вулф выделяла женскую литературу в обособленный пласт, но в отличие от него, понимала и ценила огромную работу по преодолению устоявшихся представлений о литературе, которую пришлось проделать женщинам-писателям XIX в. Главную помеху на их пути она видела в исторически принятых и транслируемых из поколения в поколение стереотипах, которые в определенной социокультурной среде могут обретать гипертрофированные формы. Эти установки и определили общую тональность творческого развития первых женщин-писателей, скованных и отягченных комплексом несоответствия стандартам мужской литературы: «... все здание женского романа начала девятнадцатого века было выстроено слегка сдвинутым сознанием, вынужденным в ущерб своему развитию считаться с чужим авторитетом. Перелистай давно позабытые романы, и сразу угадаешь между строк постоянный ответ женщины на критику: здесь она нападает, а здесь соглашается. Признает, что «она всего лишь женщина», или возражает: «ничем мужчины не хуже»¹³⁴.

Идеи феминизма в произведениях Вулф начали обретать осознанную форму далеко не сразу. Если «Ночь и день», был «своего рода «лабораторией», в которой автор пробовала найти пути адаптации старых социальных форм к новым тенденциям»¹³⁵, то в более поздних произведениях, таких, как роман «Орландо», эссе «Три гинеи», угадывается уже вполне определенная и

134 Вулф В. Своя комната // Эти загадочные англичанки. М.: Прогресс, 1992. С. 78 – 154

135 Marder, Herbert. Feminism & art: A study of Virginia Woolf. The University of Chicago press, 1968. P 22

сложившаяся система взглядов по вопросу гендерных отношений. Одной из наиболее важных идей Вулф в этой сфере является, пожалуй, образ «андрогинного ума», который она представляет в статье «Своя комната», и который стал исходным прототипом для героя романа «Орландо». Этот роман особенно интересен не только в контексте близости с психоанализом, но и с точки зрения феминистской парадигмы. Представляя собой своего рода исторический очерк о культуре Англии, роман, в то же время, всецело сфокусирован на центральном персонаже, Орландо. Он (или она) существует вне времени, его биография растягивается почти на 400 лет, часть из которых он живет как мужчина, а часть — как женщина. Идея трансгрессии, не только гендерной, но и временной, столь явно выраженная в романе, совершенно уникальна. Вулф была, пожалуй, первым писателем, поставившим в своем романе подобный эксперимент.

С помощью образа Орландо Вулф постулирует то, что человеческая индивидуальность первична по отношению к гендерной принадлежности: «перемена пола, изменив судьбу, ничуть не изменила личности»¹³⁶. Перерождение Орландо можно интерпретировать одновременно и как метафору андрогинной природы человека, фрейдистской теории однородности либидо, и как феминистский протест против резкого разграничения мужской и женской социальных моделей поведения. Достаточно привести цитату о смешении в каждом человеке мужского и женского начал: «Как ни разнится один пол от другого - они пересекаются. В каждом человеке есть колебание от одного к другому полу, и часто лишь одежда хранит мужское или женское обличье, тогда как внутри идет совсем другая жизнь»¹³⁷.

Эту же идею андрогинности человеческого сознания она высказывает в «Своей комнате»: «... а может, в человеческом сознании тоже есть два пола и им тоже необходимо соединиться для полного удовлетворения и счастья? ... Только

136 Вулф В. Орландо. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 335

137 Вулф В. Орландо. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 164

при полном слиянии мужской и женской половин сознание зацветает и раскрывается во всех своих способностях. ... Андрогинный ум — тот, что на все отзывается, все впитывает, свободно выражает свои чувства; ум насквозь творческий, пламенный и неделимый»¹³⁸.

Феминизм Вулф был основан на гуманистических идеалах, на принципе самооценности личности, а также на стремлении преодоления стереотипов и конформных гендерных установок. В то же время, феминистские идеи порой обретают в ее творчестве некоторую амбивалентность. С одной стороны, Вулф противопоставляет сферу профессиональной реализации женщины и область домашних забот, прямо заявляя в статье «Женские профессии» о необходимости «убийства в себе Гения Домашнего Очага»¹³⁹. Но при этом описываемая в ее романах реальность, плоскость, в которой живут и размышляют все ее герои — та самая, так тщательно отвергаемая ею реальность домашнего быта. Большинство героинь Вулф — самые обычные женщины, обремененные семьей и погруженные в поток повседневных забот, а созданный в романе «На маяк» образ миссис Рэмзи — это, по сути, гимн женщине-матери, хранительнице домашнего очага.

В контексте гендерной проблематики особенно значимо изображенное в романе взаимодействие образов миссис Рэмзи и молодой художницы, Лили Бриско, гостящей у Рэмзи в загородном доме. Лили Бриско представляет собой образ женщины-творца, посвятившей себя искусству, испытывающей муки творчества. Средоточием жизненного смысла для Лили, в отличие от миссис Рэмзи, является работа, а не семья. Это противопоставление персонажей отражено и в их взаимоотношениях — сложных, недосказанных, исполненных непонимания. Смерть миссис Рэмзи в этом смысле также глубоко символична: «убийство Гения Домашнего Очага» состоялось, и новый женский образ — образ

138 Вулф В. Своя комната // Эти загадочные англичанки. М.: Прогресс, 1992. С. 148

139 Вулф, В. Женские профессии // RoyalLib.ru: Электронная библиотека. 2010-2013. URL: http://royallib.ru/read/vulf_virdginiya/genskie_professii.html#0 (дата обращения: 01.09.2013)

художника, творца, персонифицированный в Лили Бриско, выходит на первый план.

Другой герой, взаимоотношения которого с миссис Рэмзи определяют основной психологический конфликт романа – ее муж. В отношениях супругов Рэмзи отражено столкновение гендерных стереотипов, полярность мужского и женского мировосприятия. Миссис Рэмзи воплощает в себе идеализированный образ женского начала: умиротворенность, смирение, доброта сочетается в ней с самоотверженностью и стойкостью. В противоположность мистеру Рэмзи она интуитивна, а не рациональна в своих мыслях и чувствах, она гармонично уравнивает, примиряет и очищает отношения окружающих людей от всего наносного. Мистер Рэмзи рационален, умен, скептически резок с окружающими, но, вместе с тем, не уверен в себе и слаб. Противостояние гендерных установок, отраженное в романе, приходит в некоторое противоречие с образом андрогинного ума, встречающимся в других произведениях Вулф. Отношения в семье Рэмзи во многом воспроизводят детские воспоминания самой Виржинии о своей семье и отражают образы старого мира, уходящего в прошлое. Персонаж Лили Бриско – пожалуй, наиболее автобиографичен во всем творчестве Вулф. Он воплощает в себе идеи и потенциал грядущей эпохи, в нем запечатлена та самая андрогинность сознания, которую Лили обретает через свое творческое начало.

Рассматривая гендерную проблематику в произведениях Вулф, не следует забывать, что между культурным наследием, в рамках которого она воспитывалась, и тем новым типом ментальности, который она интуитивно предчувствовала, открывала и воплощала в своем творчестве, существовало определенное противоречие. Утверждая необходимость освобождения от конформных установок, предрассудков, детерминированных укладом жизни ее эпохи, Вулф, в то же время, осознавала неразрывную связь своих современников со старым миром. В этом – парадоксальность и уникальность ее творчества. Вулф стала первым писателем, настолько органично воплотившим в своем

творчестве новые интенции на материале обыденной, чопорной, не изжившей викторианские корни повседневности ее эпохи.

Политическая индифферентность, утверждаемая намеренно, сама по себе содержит определенную социально-политическую дефиницию. Демонстрируемое в рамках той эпохи осознанное игнорирование насущных социально-политических вопросов было характерно, прежде всего, для интеллектуалов новой волны: художников, писателей, людей искусства, представителей богемной части верхушки среднего класса. В этом смысле позиция Вулф полностью встраивается в систему взглядов ее окружения. Несмотря на то, что Вулф избегала социально-политической детерминированности своего творчества, ее жизнь была в сильной степени вовлечена в социально-политический дискурс эпохи, прежде всего в силу интенсивности и значимости происходивших тогда событий. Две мировых войны, гражданская война в Испании, зарождение фашизма, эмансипация, начало деколонизации – все это происходило при жизни Вулф, она была свидетелем и участником этих глобальных процессов. В 1939 г. погиб на фронте в Испании ее любимый племянник Джулиан Белл, лондонский дом Вулфов был разрушен во время фашистских бомбежек. Сам уход Вулф из жизни в марте 1941 г. был во многом спровоцирован хаосом начавшейся Второй мировой войны, усилением антисемитских настроений. Ее муж, издатель и журналист Леонард Вулф, также был озабочен социально-политической ситуацией, сложившейся на международной арене к 40-м годам XX в.

В 1939 г. была опубликована его монография «Варвары внутри и снаружи», в которой он исследует предпосылки зарождения тоталитаризма и основные факторы влияния на этот процесс, анализирует европейскую цивилизацию в целом с социологических и антропологических позиций. На его исследование оказало сильное влияние учение Фрейда о культуре. Работы Фрейда «Будущее одной иллюзии» и «Недовольство культурой» впервые в Англии были опубликованы именно в издательстве «Хогарт пресс», которым руководили Леонард и Виржиния Вулф. Фашизм Л. Вулф рассматривает как искаженное

зеркальное отражение европейской цивилизации. Явление тоталитаризма логично проистекает из многовекового опыта экспансии, империализма, столетиями укоренявшегося стремления к господству, экономическому и политическому. Вслед за Джозефом Конрадом, Л. Вулф характеризует европейскую культуру как экспансивную, склонную к агрессии и захвату, фиксирует внимание на ее негативном влиянии на другие этнокультурные общности¹⁴⁰.

Распространившиеся под влиянием работ Фрейда идеи об агрессивности человеческой природы, механизмах лидерства и возникновения массового сознания повлияли не только на Леонарда, но и на Виржинию Вулф. Она восприняла и трансформировала их по-своему: в конце 30-х годов в ее книгах усиливаются пацифистские интенции. В эссе «Три гиней», рассуждая о возможностях конструктивного и мирного развития современного общества, писательница пишет о необходимости наладить и поставить на поток систему государственного женского образования, в том числе высшего¹⁴¹. Активное участие женщин в управлении государством, их гражданская и общественная реализация будет способствовать созданию свободного мира равных возможностей, без ожесточенных военных конфликтов и избыточной агрессии. Этим суждением Вулф во многом предвосхитила распространившиеся во второй половине XX в. идеи о том, что вооруженные конфликты являются следствием чрезмерного усиления маскулинных ценностей в отдельных культурах.

Вопрос соотнесения гендерной проблематики творчества Ф. М. Достоевского и В. Вулф почти не рассматривался в литературоведении. Это объясняется, прежде всего, разным социокультурным контекстом творчества этих двух писателей, а также их разной временной принадлежностью. Эмансипация в России и в Европе, являясь проявлениями одного социального процесса, тем не менее, отнюдь не была гетерогенной и во многом зависела от дифференциации

140 Woolf, Leonard. *Barbarians Within and Without*. Harcourt, Brace and Company, 1939. 178 p.

141 Woolf, Virginia. *Three Guineas* // *A Room of One's Own*. *Three Guineas*. Oxford University Press, 2008, p. 151 – 367

гендерных ролей и ценностных ориентаций, присущих данным культурам и выразившимся в искусстве, литературе, социально-политическом устройстве, в повседневных реалиях.

В творчестве Достоевского вопросы гендерной проблематики раскрываются по-другому, прежде всего, в силу иного социокультурного контекста. Годы жизни Достоевского пришлись на период активизации прогрессистских настроений в обществе, в том числе на рассвет деятельности политических организаций «левого» толка. Одним из пунктов новой социальной программы было признание и реализация прав женщин во всех сферах общественной жизни. Это во многом повлияло на формирование взглядов писателя на «женский вопрос». С другой стороны, религиозность писателя во многом определяла его трактовку эмансипации в духе христианского гуманизма. «Эмансипация сводится к христианскому человеколюбию, к просвещению себя во имя любви друг к другу, – любви, которой имеет право требовать себе и женщина»,¹⁴² – пишет он в одной из статей. В реальности эмансипация в России, как, впрочем, и в Европе, носила скорее антирелигиозную направленность. Церковь, представляя собой одну из наиболее консервативных социальных структур, стояла в этом вопросе на патриархальных позициях, осуществляя своей деятельностью целый комплекс механизмов социального сдерживания. Поэтому эмансипация в России была связана с политической ситуацией и социальными процессами. Чтобы претендовать на полноту прав, женщины были вынуждены обращаться к привычным социальным формам протеста.

Гендерная проблематика в творчестве Достоевского носит неоднозначный и многоплановый характер. Критикуя современных женщин за стремление к образованию как дани современной моде, он в то же время восхищается теми, кто хочет получить профессию и приносить обществу пользу. Подобная интерпретация эмансипации вообще была свойственна многим писателям и публицистам. В середине XIX в. в среде образованных либералов, так

142 Достоевский, Ф. М. Ответ «Русском вестнику» // Полн. собр. соч в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. т. 19, с. 126

называемой «умеренной» интеллигенции было принято двоякое отношение к эмансипации: с одной стороны, подтверждалась необходимость признания экономических, гражданских и политических прав женщин, с другой стороны, крайние проявления радикального феминизма, такие, как упразднение нуклеарной моногамной семьи как социального института, агрессивное стремление к участию в государственном процессе, в том числе политическому переустройству государства, отталкивали большую часть демократично настроенных интеллектуалов. Кроме того, в литературе второй половины XIX довольно часто встречается негативно изображаемый тип «псевдо-эмансипе» - женщины, использующей амплуа феминистки, чтобы потешить собственное тщеславие, выделиться из толпы или оправдать свой дурной характер. Ярким примером этому является пародийный образ Кукшиной в «Отцах и детях», некоторые эмансипированные героини в романах Лескова («Некуда», «Соборяне»), и образы нигилисток у самого Достоевского. В романе «Бесы» он выражает свое неприятие «светского», политизированного и «социально агрессивного» феминизма в описании женщин, составлявших ближайшее окружение группы Петра Верховенского. В главе VII, во время сцены чаепития у Виргинского он недвусмысленно выражает авторское отношение к этим героиням: «Чай разливала тридцатилетняя дева, сестра хозяйки, безбровая и белобрысая, существо молчаливое и ядовитое, но разделявшая новые взгляды, и которой ужасно боялся сам Виргинский в домашнем быту».¹⁴³ Таким образом, две ключевых модели - позитивная и негативная - восприятия и интерпретации образа женщины-феминистки, по сути, определяют смысловую потенциальность образа передовой женщины в русской литературе XIX в.

Вопросы изображения эмансипированной женщины в русском романе тесно связаны с проблемой типологизации женских образов в русской литературе в целом и в творчестве Достоевского в частности. Акцентируя тот факт, что авторская принадлежность русской литературы была по преимуществу мужской,

143 Достоевский, Ф.М. Бесы. // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 7, с. 370

многие исследователи пытались выделить основные типы женских образов, представленных русскими классиками. Так, Ю. М. Лотман выделяет три основных типа женских образов в русской литературе: женщина-ангел, кроткая, сострадающая и смиряющаяся, «демонический характер», нарушающий установленные в мужском мире рамки, и, наконец, женщина-героиня.¹⁴⁴ В произведениях Достоевского женские персонажи, хотя и весьма яркие, психологически достоверные, все же более схематичны, типологизированы, чем мужские, и редко являются главными носителями философского дискурса в произведении. Типология женских образов в произведениях Достоевского в целом соответствует классификации, представленной Лотманом. Значительное место в его творчестве занимает группа «кротких», представляющих собой образец самопожертвования и всепрощения, женщин – Сонечка Мармеладова, Дарья Шатова в «Бесах», Варенька в романе «Бедные люди». Образы женщин-героинь с сильным характером, умных и волевых – Катерина Ивановна в «Братьях Карамазовых», Дунечка Раскольников в «Преступлении и наказании» – так же органично встраиваются в характерную для русской литературы общую систему классификации, как и inferнальные красавицы (Грушенька в «Братьях Карамазовых», Настасья Филипповна в «Идиоте»). В соответствии с типами женских образов можно классифицировать и любовные отношения героев Достоевского, варьирующиеся от «борьбы», «поединка» (Алексей и Полина в «Игроке», Митя Карамазов и Грушенька), до оберегания и поклонения (князь Мышкин и Настасья Филипповна, Варенька и Макар Девушкин в «Бедных людях»).

В то же время, Достоевский достаточно обширно вводит и по-новому акцентирует в своих произведениях тип «нуродивых». Эти героини характеризуются, прежде всего, через какой-либо физический изъян или интеллектуальную ущербность. «Юродство», блаженность, обозначенная через физическое увечье (как, например, в случае Хромоножки в «Бесах», Лизы

144 Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). Спб.: Искусство, 2008, с. 65-73

Хохлаковой в «Братьях Карамазовых»), или исключительно ментальная (как в случае сестры старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании»), в определенном смысле лишает героинь социальных атрибутов женственности, одновременно превращая их в проводников бессознательного, архетипического начала. Символическое значение этих образов огромно, но, кроме традиционных мифологических элементов они часто заключают в себе и идейный, этико-философский посыл. Образы юродивых Достоевского стали инновативным прорывом, освобождением от привычной семантической системы героинь русской литературы.

В обширной проблематике женского вопроса Достоевский выделяет, прежде всего, женское образование. Просвещение являлось для Достоевского ключом к достижению гендерного равенства, главной составляющей процесса эмансипации, его сутью и смыслом. Но, рассуждая о женском образовании XIX в., необходимо помнить, что традиция просветительства, исторически восходящая к петровским реформам XVIII в., изначально отнюдь не предполагала получения женщинами академического образования в современном смысле этого слова. Изначально женское образование носило элитарный характер и его целью была отнюдь не профессиональная функциональность. Домашнее образование, которое долгое время было преобладающим в большинстве семей купеческого и дворянского сословий, часто сводилось к урокам французского, игры на музыкальном инструменте, танцам, обучению хорошим манерам. Набор изучаемых предметов и содержание курсов определялось, прежде всего, запросами и порядками светской жизни. Это было заметно даже в лучших специальных учебных заведениях. По словам М. Ю. Лотмана, «Обучение в Смольном институте, несмотря на широкие замыслы, было поверхностным. Исключение составляли лишь языки. Здесь требования продолжали оставаться очень серьезными, и воспитанницы действительно достигали больших успехов. Из остальных же предметов значение фактически придавалось только танцам и рукоделию. Что же касалось изучения всех других наук, столь пышно объявленного в программе, то оно было весьма неглубоким.

... Физика сводилась к забавным фокусам, математика — к самым элементарным знаниям»¹⁴⁵. Отдельные области научного знания долгое время оставались закрытыми, почти табуированными для женщин.

С этими гендерными стереотипами была связана сложность адаптации женщины-ученого, женщины-писателя в русском обществе XIX в. В статье «Женский вопрос в 1860-х и неоднозначность положения «ученых женщин»» Арья Розенхольм представляет женское просвещение как главный инструмент приобщения женщин к маскулинным ценностям культуры. Достижение «равенства через знание» происходит ценой «принятия доминантной мужской интерпретации рациональности»¹⁴⁶.

Понимание целей и смысла женского образования значительно изменилось во второй половине XIX в., когда встал вопрос о *профессиональном* образовании, которое предполагало дальнейшую реализацию в полезной для общества сфере деятельности. Образование трансформировалось из маркера социального статуса в средство обретения профессиональной функциональности. Во многом этому способствовала проявившаяся к концу XIX в. тенденция интенсивной урбанизации, механизации производства, внедрения технологий в повседневную жизнь (это привело не только к появлению новых профессиональных отраслей, но и к изменению специфики трудового процесса во вполне традиционных видах деятельности). Именно такой «утилитарный» подход к женскому образованию импонировал Достоевскому. Критикуя современных женщин за стремление к образованию как дани современной моде, он в то же время восхищается теми, кто хочет получить профессию и приносить обществу пользу.

Весьма значимым не только в гендерном аспекте, но и в контексте темы взросления в произведениях Достоевского является его неоконченный роман

145 Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство, 2008, с. 98

146 Arja Rosenholm. The 'woman question' of the 1860s, and the ambiguity of the 'learned woman' // Gender and Russian literature. Transl. and ed. by Rosalind Marsh. Cambridge University, 1996. P. 121

«Неточка Незванова», который, по замыслу писателя, должен был стать русским аналогом европейского романа воспитания. Здесь Достоевский предпринимает неоднозначный эксперимент, выстраивая все сюжетное пространство произведения через повествование от лица главной героини, рассказывающей историю своей жизни с раннего детства. По замыслу писателя, «Неточка...» должна была стать своего рода «романом воспитания»: по сюжету главная героиня, бедная сирота, становится впоследствии известной артисткой. Попытка Достоевского раскрыть внутренний мир героини «изнутри», описывая ее мысли и чувства не с внешней, объективно оценивающей точки зрения, а через непосредственный монолог от первого лица, в целом оказалась удачной, хотя и не была позитивно оценена его современниками.

В романе очень точно и явственно, но при этом ненавязчиво, предугадывается психоаналитическая интерпретация реалий детства и взросления. Замкнутый, неподвижный хронотоп романа, ограничивающийся тесным домашним мирком, окружающим героиню, небольшим количеством действующих лиц концентрирует внимание на глубинных психологических переживаниях героини, динамику ее межличностных отношений с другими персонажами. В начале действие происходит в камерке родителей Неточки, затем, после их смерти – в доме аристократов, взявших ее на воспитание, и наконец, в последней части романа – в доме родственницы усыновителей, где героиня становится компаньонкой хозяйки. Основное сюжетно-событийное развитие романа, происходящее именно в сфере личных переживаний героини и ее взаимоотношений с другими героями, является по сути «психологическим».

Стремясь изобразить сознание ребенка в его развитии, со всей его нестабильностью и имманентными кризисами, Достоевский тщательно и подробно описывает процесс воспитания и обучения героини. Этот аспект взросления весьма показателен: на разных этапах своей жизни героиня получает принципиально разный опыт, сталкивается с совершенно различающимися моделями образования. Поначалу, живя вместе с матерью, Неточка учится читать и писать у своего отчима, который становится для нее объектом детской

экзальтированной влюбленности. Обучение становится для героини средством привлечь внимание и снискать расположение родителей, само знание имело для нее вторичное значение: «поняв с двух слов, чего от меня требовали, я выучила скоро и быстро, ибо знала, что этим угожу ему. Это было самое счастливое время моей тогдашней жизни»¹⁴⁷.

Далее следует период приобщения к академической модели образования: после того, как ее взяла на воспитание княжеская чета, она учится вместе с их дочерью под руководством «мадам Леотар», типичной французской гувернанткой, использующей в своей работе классические методики того времени. Затем, принятая в дом Александры Михайловны, замужней старшей дочери князя, она учится под руководством своей новой покровительницы, которая отстаивает совершенно иные принципы обучения: «новая воспитательница наотрез объявила себя против всякой системы, утверждая, что мы с ней ощупью найдем настоящую дорогу, что нечего мне набивать голову сухими познаниями и что весь успех зависит от уразумения моих инстинктов».¹⁴⁸ В процессе такого обучения играют очень важную роль личные взаимоотношения героини и ее подруги-учительницы, их близость и взаимная симпатия: «Во-первых, совершенно исчезли роли ученицы и наставницы. Мы учились как две подруги»¹⁴⁹.

В данном случае, описывая этот метод воспитания, максимально далекий от академизма, опирающийся на интуицию и инстинкты, Достоевский создает альтернативу традиционно принятой в маскулинной культуре педагогической системе с четко определенной властной вертикалью учитель – ученик, формальными критериями оценки знания, с нацеленностью на рациональную, логически упорядоченную составляющую материала. Таким образом, в описываемой Достоевским истории обучения главной героини можно найти

147 Достоевский, Ф. М. Неточка Незванова // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 2, с. 232

148 Достоевский, Ф. М. Неточка Незванова // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 2, с. 311

149 Достоевский, Ф. М. Неточка Незванова // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 2, с. 311

подтверждение теории о просвещении как инструменте приобщения ценностям маскулиной культуры. Это согласуется с общей трансформацией модуса развития феминистского движения, происходившей с момента его зарождения: с конца XVIII в. процесс эмансипации определялся главным образом активным вмешательством женщин в недоступные им ранее сферы общественной жизни, присвоение мужских социальных ролей. Позднее, в XX в. процесс приобрел форму стремления к нивелированию гендерной составляющей в культуре. Так, известный профеминистски настроенный публицист того времени М. И. Михайлов писал: «В действительности, в женщине нет и не должно быть ничего женского, кроме ее биологического пола. Все остальное не является ни женским, ни мужским, а человеческим»¹⁵⁰.

Во многом предугадывая идеи психоанализа, распространившиеся в России много позже, в начале XX в., Достоевский делает голос рассказчицы в первой части романа, повествующей о раннем детстве героини, андрогинным, мало чем отличающимся от нарративного дискурса «Подростка». Это вызвало немалые нарекания со стороны современников. Так, писатель и критик, автор хрестоматийно известной тогда «Полиньки Сакс» А. В. Дружинин отмечал «отсутствие женщины» в первой части романа: «Поставьте на место Неточки мальчика, воспитанного бедными и несогласными родителями, и все, что ни говорит о себе героиня романа, может быть применено к этому мальчику».¹⁵¹ Между тем, именно это отсутствие гендерных маркеров в исповедальном монологе героини является одним из инновационных открытий писателя, определивших новый дискурс психологического повествования. Преобладание личностного и общечеловеческого над социальным, свойственное монологичному повествованию в романах Достоевского, с одной стороны, предвосхищает к психоаналитическое разделение понятий биологического и социального пола, тенденцию к акцентуации универсального,

150 Михайлов, М. И. Женщины, их воспитание и значение в семье и обществе. СПб., 1903. Цит по: Gender and Russian literature. Transl. and ed. by Rosalind Marsh. Cambridge University, 1996. P. 221

151 Современник. 1849. № 2. Отд. 5. С. 185—187

общечеловеческого в культуре, которая приобрела в русском обществе выраженный характер лишь на рубеже веков. С другой стороны, андрогинность нарративного дискурса главной героини связана еще и с самой спецификой детского сознания, изображаемого в произведении. Гендерная обусловленность проявляется в героине постепенно, по мере ее взросления. Определяя гендерные стереотипы сознания как продукты социализации, Достоевский открывает новую веху развития «психологического романа» в России.

В судьбе главной Неточки Незвановой должна была воплотиться история становления и самоопределения, в том числе профессионального, женщины в мире искусства. Эта история была весьма злободневна в контексте проблемы профессиональной адаптации женщин в искусстве, восприятия женской литературы в русском обществе того времени. Традиция женского «писательства» в России зародилась еще в XVIII в. и долгое время развивалась подспудно, оставаясь в статусе занятого развлечения образованных аристократок. Ко второй трети XIX в. литературная деятельность среди женщин стала весьма распространенным явлением, хотя и редко могла рассматриваться как основной профессиональный род деятельности. Примечательно, что, в отличие от европейской литературы, ведущим жанром женской литературы в России стала поэзия. Женская повествовательная проза и драматургия в России были гораздо менее популярны. Во многом привлечению женщин в поэзию способствовал культурный подъем сентиментализма, а затем влияние романтизма. Присутствие женщины в русской литературе изначально было иррациональным, предполагало концентрацию на личных переживаниях и субъективном мироощущении, в то время как в Европе женщины традиционно, еще со времен средневековья, осваивали жанры философского трактата, исторического романа, социально-политического памфлета (Кристина Пизанская, мадам де Лафайет, Олимпия де Гуж).

«Полуподпольное» существование, на которое была обречена женская литература вплоть до Серебряного века, связано с тем, что образ женщины-писателя в русском обществе долгое время заключал в себе определенные

пародийные коннотации. Сформировавшийся стереотип чувствительной барышни-поэтессы был ярко отражен в литературной критике XIX в. Действительно, женская поэзия до-ахматовского и до-цветаевского периода в значительной степени определялась клишированными темами одиночества, противостояния героя толпе, глубоких личных переживаний, привнесенным романтизмом. Примером тому является творчество Евдокии Ростопчиной, Елены Ган, Каролины Павловой. В то же время, уже во второй трети XIX в. намечается процесс самоопределения, протестной рефлексии женщин-писателей. Так, публицистка и писательница А. В. Зражевская главной темой своих произведений (эпистолярного эссе «Зверинец», незаконченного романа «Женщина – поэт и автор» (1842)) избирает проблему женской литературы. Среди основных затруднений, с которыми сталкивается женщина-писатель, она отмечает как раз сложившуюся схему социальных ожиданий, рамки своей собственной гендерной роли, которые мешают размышлять абсолютно свободно и беспристрастно, рассматривать и изображать предметы такими, какие они есть, без оглядки на общественное мнение.

Достоевский, чье творчество приходилось на вторую половину XIX в., относился к женскому писательству вполне позитивно. Хотя среди его героинь нет профессиональных писательниц, образ передовой, умной, блестяще образованной, и, что еще более важно, доминирующей над мужчинами женщины в его произведениях встречается часто. Отношения доминирования-подчинения вообще лежат в основе практически всех любовных историй в его творчестве. В некоторых случаях желание «властвовать» свойственно обоим партнерам и трансформируется в форму поединка. Такими, например, являются отношения героев в «Кроткой», Алексея и Полины в «Игроке»: «И еще раз теперь я задал себе вопрос: люблю ли я ее? И еще раз не сумел на него ответить, то есть, лучше сказать, я опять, в сотый раз, ответил себе, что я ее ненавижу. Да, она была мне ненавистна. Бывали минуты (а именно каждый раз при конце наших разговоров), что я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее! Клянусь, если б

возможно было медленно погрузить в ее грудь острый нож, то я, мне кажется, схватился бы за него с наслаждением»¹⁵².

В других случаях, доминирование одного из героев дополняется смирением, готовностью подчиняться другому герою, и здесь уже появляется образ женщины властвующей: такова, например, Грушенька из «Братьев Карамазовых».

Причем иногда доминирование женщины над мужчиной перетекает в своего рода обмен гендерными ролями. Очень показательна в этом смысле сцена диалога Степана Трофимовича Верховенского и генеральши Ставрогиной в «Бесах», когда она объявляет о своем намерении женить его на своей воспитаннице, Дарье Шатовой:

«- Excellente amie! - задрожал вдруг его голос, - я... я никогда не мог вообразить, что вы решитесь выдать меня... за другую... женщину!

- Вы не девица, Степан Трофимович; только девиц выдают, а вы сами женитесь, - ядовито прошипела Варвара Петровна»¹⁵³.

Отношения между Ставрогиной и Верховенским строятся по типу доминирования-подчинения, гендерный аспект в данном случае вытесняется фактором межличностного общения и, как следствие, происходит переворот в гендерной ориентации героя: уже немолодой почтенный вдовец ощущает себя в этой ситуации «девушкой на выданье».

У Вулф мы видим зеркально похожую, но уже совершенно явно выраженную сцену «обмена» героев гендерными ролями в «Орландо», когда главная героиня знакомится со своим любовником-мужем, Мармадюком Бонтропом Шелмердином: «...Он служил солдатом, был моряком, исследовал Восток. Сейчас направляется в Фалмут, там стоит его бриг, вот только ветер улегся, а он сможет выйти в море не иначе как при штормовом юго-западном ветре. Орландо поскорее глянула на флюгерного золоченого леопарда. Слава Богу, хвост, незыблемый, как утес, указывал прямо на восток.

152 Достоевский, Ф. М. Игрок // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 4. С. 593

153 Достоевский, Ф. М. Бесы. // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 7, с. 72

- О Шел! Не покидай меня! - крикнула она. - Я безумно тебя люблю!

Не успели эти слова слететь с ее уст, как жуткая мысль мелькнула у них обоих одновременно.

- Ты женщина, Шел! - крикнула она.

- Ты мужчина, Орландо! - крикнул он»¹⁵⁴.

Другой персонаж, значимый в контексте темы трансформации гендерных стереотипов в творчестве Достоевского - акушерка Арина Прохоровна Виргинская в «Бесах». Она существенно отличается от типичных образов «передовых женщин», изображавшихся в то время в русской литературе. Представляя собой современную женщину без предрассудков, нигилистку по мировоззрению, она в то же время «вовсе не брезговала не только светскими, но и стародавними, самыми предрассудочными обычаями, если таковые могли принести ей пользу. Ни за что не пропустила бы она, например, крестин повитого ею младенца, причем являлась в зеленом шелковом платье со шлейфом, а шиньон расчесывала в локоны и в букли, тогда как во всякое другое время доходила до самоуслаждения в своем неряшестве»¹⁵⁵. Описанная парадоксальность характера этой второстепенной героини очень значима в контексте проблемы идейной одержимости героев Достоевского: Арина Прохоровна, формально входя если не в состав нигилистской группы под началом Верховенского, то, по крайней мере, в круг «сочувствующих», в то же время отнюдь не поработана идеей, как ее единомышленники, напротив, она принимает в доктрине анархистов главным образом то, что совпадает с ее собственным мировоззрением и интересами. Более того, она изощренно манипулирует идеей, извлекая из нее то, что необходимо, выгодно и нужно ей самой.

В персонаже Арины Прохоровны отражена своего рода «десакрализация» ее профессии, происходившая на протяжении XVIII и XIX в.в. (со времен

154 Вулф, В. Орландо. Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. С.221

155 Достоевский, Ф. М. Бесы. // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 7, с. 365

принятого в 1754 г. Указа "О порядочном учреждении бабичьева дела в пользу общества", акушерство долгое время было единственной сферой медицины в России, где разрешалось практиковать женщинам, в связи с чем в XIX в. туда направилось большое количество эмансипированных женщин, желающих заниматься медициной). В сцене родов возвратившейся в город жены Шатова она играет роль материалиста-скептика, Шатов же, напротив, наивно, восторженно идеалистичен:

«- Было двое, и вдруг третий человек, новый дух, цельный, законченный,... новая мысль и новая любовь, даже страшно... И нет ничего выше на свете!

- Эк напорол! Просто дальнейшее развитие организма, и ничего тут нет, никакой тайны, - искренно и весело хохотала Арина Прохоровна. - Этак всякая муха тайна. Но вот что: лишним людям не надо бы родиться. Сначала перекуйте так все, чтоб они не были лишние, а потом и родите их. А то вот его в приют послезавтра тащить... Впрочем это так и надо»¹⁵⁶.

Новаторство Достоевского выразилось, прежде всего, в упразднении гендерной предустановленности его героев: ни биологический пол, ни социальные характеристики не определяют их сознание, по крайней мере, не исчерпывают его полностью. Отсюда берет начало кажущаяся на первый взгляд парадоксальной рефлексивная противоречивость, «аномальность» героев Достоевского.

Значимым контекстуальным аспектом для процесса эмансипации в России было трансформация и преломление гендерной проблематики в искусстве. Изменение эстетики женских образов, происходившее в русской культуре на протяжении веков, на рубеже XIX и XX в.в. становится особенно заметным. Среди основных модусов, определявших культуру Серебряного века, можно выделить тяготение к мистицизму, интуитивно-иррациональной символизации окружающей жизни. Эта тенденция с одной стороны, выделила подспудные интенции и особенности русской культуры, которые определялись

многовековым развитием, с другой стороны, сама запустила процесс преобразований (прежде всего, появление новых направлений в искусстве, развитие новых тем, формировавших иной эстетический дискурс).

При этом данный процесс был весьма амбивалентным: с одной стороны, под влиянием трансформации западной гендерной парадигмы происходит акцентирование андрогинности женских образов, трактуемое в декадентском стиле, с другой стороны, сублимируется давно бытовавшее в русском искусстве представление женских образов как репрезентаций поэтизированного начала. Своего рода апофеозом поклонения женственности стала философия В. С. Соловьева, сопряженная с идеями гармонии и цельности. Основными атрибутами женственности становятся сдержанность, переходящая в покорность, антирациональность и, как следствие, интуитивность, загадочность, связь с природой и с высшими силами.

Символизм, аппроксимировавший соловьевское поклонение Вечной Женственности культом Прекрасной Дамы, был связан с традицией культурного стереотипа женственности. Традиция интерпретации женского образа в ключе сублимированного идеализма, выраженная в русской культуре гораздо в большей степени, чем в европейской, вызвала определенный обратный эффект «отрицания». Так, пародийную аллегоричность поэтики «Певучего осла» Зиновьевой-Аннибал необходимо рассматривать в первую очередь как ответ женщины-писателя на клишированное воспроизведение символистского образа женщины в искусстве. Таким образом, репрезентации идеи женственности в русской культуре рубежа XIX и XX в. существенно отличалось от европейской модели в частности, в британской литературе этой эпохи.

Гендерная проблематика у Достоевского лишена этого «символистского» модуса репрезентации и тяготеет скорее к европейской модели осмысления роли и положения женщины в культуре. В целом, можно заключить, что взгляды Достоевского на женский вопрос определяются двумя основными тенденциями:

– по сравнению с мужскими персонажами, в произведениях Достоевского женские образы более схематичны и типологизированы, они редко являются

основными носителями мировоззренческого и философского дискурса в произведении;

– публицистические материалы и дневниковые записи писателя свидетельствуют о том, что вопрос о гендерной проблематике в культурной парадигме писатель осмыслял через категорию социального. Творчество Достоевского было чуждо символистской модели репрезентации женских образов, возрождающей дуализм гендерных отношений рыцарского этоса;

– интерпретация идей эмансипации в духе христианского гуманизма приводит нас к мотиву общечеловеческого братства, утопическим мечтам писателя об идеальном, совершенно гармоничном обществе, все члены которого равны, самодостаточны и при этом взаимно дополняют и помогают друг другу. Эта концепция общества как воплощения гуманистического идеала рефреном повторяется в творчестве Достоевского: об этом идеале грезит герой «Сна смешного человека» и Ставрогин в «Бесах».¹⁵⁷ Писатель видит путь достижения этой гармонии именно в идее христианского человеколюбия, ведь христианские заповеди, в отличие от светских законов, основаны не на ограничении и отделении человека от общества, а напротив, апеллируют к свободной воле человека и его единению с другими людьми.¹⁵⁸

В некотором смысле Достоевский предвосхитил психоаналитическую концепцию андрогинной природы сознания, которая впоследствии будет воспроизведена в литературе эпохи модернизма. Гендерная характеристика героев преодолевается, в частности, идейной доминантой образа: так, Сонечку Мармеладову Достоевский изображает лишенным женственности, почти бесплотным воплощением идеи самопожертвования.

Детские образы Достоевского лишены той типичности, которыми отличаются его женские персонажи. Интерес Достоевского к детской, или, скорее, к пубертатной стадии развития сознания привлекает Достоевского

157 см. главу 3.1, с. 64

158 Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. Т. 27, С. 46

именно свободой от гендерного шаблона, предоставляющей возможность максимального раскрытия подсознательной сферы психики. С этим связано и частое обращение Достоевского к сюжетному мотиву сновидения. В снах его героев находят отражение глубинные образы подсознания. В «Братьях Карамазовых» Лиза Хохлакова рассказывает Алеше об одном своем повторяющемся сне: «Ах, я вам один мой смешной сон расскажу: мне иногда во сне снятся черти, будто ночь, я в моей комнате со свечкой, и вдруг везде черти, во всех углах... И вдруг мне ужасно захочется вслух начать бога бранить, вот и начну бранить, а они-то вдруг опять толпой ко мне, так и обрадуются, вот уж и хватают меня опять, а я вдруг опять перекрещусь - а они все назад. Ужасно весело, дух замирает. - И у меня бывал этот самый сон, - вдруг сказал Алеша».¹⁵⁹ Здесь Достоевский предельно близко подходит к предвосхищению концепции Юнга об архетипах коллективного бессознательного. Момент узнавания этого сна Алешей явно указывает на существование общего семантического поля их подсознательной жизни, причем поле это не имеет четко разграниченной гендерной дифференциации.

Сон часто интерпретируется Достоевским как метаморфоза и инициация, момент мировоззренческого откровения героя (сны Раскольникова, «Сон смешного человека» и др.) Затем, в XX в., в модернистской культурной традиции психоаналитическая трактовка сна приобрела главенствующее значение. Мотив сна как метаморфозы, перерождения можно встретить и в творчестве В. Вулф, но уже на более явном, физиологическом уровне (главный герой романа «Орландо» меняет пол, погрузившись в глубокий трехдневный сон).

Определяя гендерные стереотипы сознания как продукты социализации, Достоевский особое значение придавал детскому воспитанию и образованию. В. Вулф же представляет в своем творчестве уже следующую, новую стадию эмансипации — оформленное движение феминизма. Несмотря на то, что время,

159 Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 10, с. 410

этно- и социокультурная среда, в которых Достоевский и Вулф жили и творили, совершенно различны, во взглядах писателей на вопрос гендерной идентичности можно найти определенное созвучие. Так, концепция априорной андрогинности человеческого сознания, отразившаяся в идее «андрогинного ума» В. Вулф, перекликается с высказыванием Достоевского о том, что мужчина и женщина, да и все человечество в целом составляют «единый целокупный организм».¹⁶⁰ Безусловно, эти два высказывания, на первый взгляд столь сходные, полярны друг другу в своем мировоззренческом модусе. В идее Вулф воплощается европейский индивидуализм и утверждение принципа абсолютной самоценности личности: каждый человек равнозначен универсуму, а значит, сочетает в себе и мужское, и женское начала. Достоевский же представляет в своем творчестве видоизмененную идею соборности, всечеловеческого единения, трактованную в ключе христианского, православного гуманизма. Но, несмотря на это, оба писателя исходят здесь из одного и того же принципа: приоритета гуманистических общечеловеческих ценностей.

Основными чертами, сближающими гендерную проблематику творчества Достоевского с европейской феминисткой культурой начала XX в., являются прогрессивная рецепция идей эмансипации через центральную проблему женского образования и профессиональной реализации, а также тенденция выхода за пределы гендерного дискурса через утверждение общечеловеческих гуманистических ценностей.

160 Достоевский, Ф.М. Ответ «Русском вестнику» // Полн. собр. соч в 30 т. Л.: Наука, 1972-1990. т. 19, с. 126.

Заключение

Коннотации творчества Достоевского с британским модернизмом прозой гораздо менее очевидны, чем с немецким интеллектуальным и французским экзистенциальным романами. Это объясняется и стереотипным восприятием творчества Достоевского как априорно чуждого британской культуре, воплотившимся в противопоставлении русской и английской культур как культуры контрастов и культуры умеренности, и различающейся «философской базой» концепции повествования. В модусе мирозерцания Достоевского предугадываются идеи психоанализа и экзистенциализма, в то время, как Вулф, как и другие представители романа «потока сознания» основывались в своем творческом методе на философии Бергсона и психологической концепции Уильяма Джемса.

Тем не менее, Достоевского роднит с модернистами главный эстетический принцип снятия запрета на изображение категории «неприемлемого», характеризовавшего викторианский роман. Именно поэтому Джойс видит в нем союзника в борьбе против викторианской реалистической концепции в литературе: «этот человек в большей степени, чем кто-либо другой участвовал в создании современной прозы, возведя ее на современный уровень. Именно его взрывная мощь разрушила викторианский роман с его жеманными старыми девами и избитыми истинами».¹⁶¹

Особенности поэтики Достоевского, исследованные в первой главе, позволяют говорить о появлении новой романной формы, которая, с одной стороны, преемственно связана с предшествовавшей европейской литературной традицией (через функции авантюрной фабулы, мотивы образов и сюжетов), а с другой стороны, заключает в себе изменение традиционного способа репрезентации сознания героя в произведении, формирует новую, «надтекстовую» форму взаимодействия автора и читателя. Полифонический

161 Power, Arthur. *Conversations with James Joyce*. Ed. by Clive Hart, London: Millington, 1974, p. 32

роман Достоевского, предельно раскрывающий исповедальную традицию русской литературы, вызвал заинтересованность в Европе, где воспринимался в.

Восприятие творчества Достоевского в Британии начала XX в. во многом определялось стереотипными представлениями о русской культуре и литературе, сложившимися в европейской среде того времени, связанными с феноменом «моды на Россию» - повышенным интересом к русской живописи, балету, музыке, а затем с проникновением в Европу культуры русской эмиграции. Виржиния Вулф, являясь типичной представительницей «георгианского» поколения британских интеллектуалов, своей реакцией на отдельные произведения Достоевского и на русский роман в целом представляла реакцию типичного европейского читателя.

Ее отношение к творчеству Достоевского неоднозначно. С одной стороны, исследуя романы Достоевского как литературный критик и писатель, Вулф ощущала чужеродность жанровых и стилистических особенностей его поэтики. Она воспринимала его произведения, как и остальную русскую литературу, через призму стереотипных представлений о русской культурной идентичности, присущих окружавшей ее среде. Так, напряженность и «скандальность» романов Достоевского, о которых Вулф пишет в своих дневниках и которые она воспринимает как атрибуты русской экзотики, наследованы Достоевским из французского остросюжетного романа-фельетона. С другой стороны, творческий метод Достоевского, именно в силу своей чужеродности, придал английской литературной традиции новый импульс развития, предначертая путь формирования модернистского нарративного дискурса.

Интуитивное предчувствие этапа модернистской культуры в произведениях Достоевского связан вопрос о присутствии в них модернистских нарративных маркеров, таких как интертекст и прием потока сознания. Феномен образования интертекстуального пространства в художественном произведении, характеризующий эстетику модернизма, выявляется в творчестве обоих писателей. Однако игровой интертекст Вулф отличается от интертекстуального повествования Достоевского, несущего в себе, как правило, философский и

мировоззренческий смысл. Прием потока сознания присутствует в произведениях Достоевского во фрагментарной, латентной форме, и, как правило, вводится автором с сохранением видимости авторского опосредования, в то время как у Вулф он представлен явно и непосредственно.

Кроме приемов поэтики в диссертации отмечается некоторая общность семантического поля произведений В. Вулф и Ф. М. Достоевского (сходные литературные мотивы сопряжены с универсалиями урбанизированного культурного пространства второй половины XIX – начала XX в.в.: например, мотив фланерства связан в романах Вулф и Достоевского с темой безумия и самоубийства). То же созвучие можно обнаружить и в гендерной проблематике творчества обоих писателей. Концепция «андрогинного ума», встречающаяся в ряде произведений В. Вулф, зеркально отражает сформулированное в духе соборности высказывание Достоевского о неделимости женского и мужского в человеческом естестве. Оба писателя исходят здесь из одного и того же принципа: приоритета гуманистических общечеловеческих ценностей.

Жанровые и сюжетные мотивы европейского романа были переосмыслены и обрели новую жизнь в произведениях Достоевского, которые, в свою очередь, оказали значительное влияние на британскую культуру эпохи модернизма. Таким образом, культуротранслирующая функция литературного произведения, на которой в данном исследовании фокусируется внимание, определяет процесс обоюдного формирования представлений о чуждой культурной идентичности. В связи с этим открываются новые перспективы для исследования культуротранслирующих аспектов реминисценции творчества Достоевского в современном европейском культурном пространстве.

Библиография

1. Аверинцев, С. С. Византия и Русь: два типа духовности // Аверинцев, С. С. Другой Рим. Спб.: Амфора, 2005, с. 315-366
2. Аникин, Г.В. Идеи и формы Достоевского в произведениях английских писателей // Уч. зап. Ур. гос. ун-та. Серия филологическая. 1970. №99, Вып. 16. С. 19—36.
3. Анциферов, Н.П. Душа Петербурга; Петербург Достоевского; Быль и миф Петербурга // Репринт. воспроизведение изд. 1922, 1923, 1924 гг. М.: «Канон», 1991, 88 с.
4. Арутюнова, Н.Д. Метафора и Дискурс // Теория Метафоры: Сборник. /Вступ. ст. И сост. Н.Д.Арутюновой. М.: Прогресс, 1990. - С.5-32.
5. Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов. / Под ред. Каталин Кроо и др. СПб.: ДБ, 2011. - 318 с.
6. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика М.: Прогресс, 1989. - 616 с.
7. Барт, Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Академический проект, 1983. С. 306-349
8. Барт, Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Радуга, 1994. С. 384-391
9. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7-162.
10. Бахтин, М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. М., 1986. С.80-160.
11. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979
13. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994.
14. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1990, 514 с.

15. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 121-290.
16. Бахтин, М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. // Марксизм и Философия языка. Статьи. М.: Лабиринт, 2000, 596 с.
17. Бем, А. Л. Достоевский. Психоаналитические этюды // А. Л. Бем. Исследования. Письма о литературе / Сост. С. Г. Бочаров. М., 2001
18. Бем, А. Л. Драматизация бреда. («Хозяйка» Достоевского) / А. Л. Бем. - Ижевск: ERGO, 2012. - 92 с.
19. Бергсон Анри. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. —1408 с.
20. Бердяев, Н. А. Ставрогин. По изданию: Русская мысль, 1914. Кн. V. С. 80-89
21. Бирон, В. С. Петербург Достоевского. Л.: Товарищество «Свеча», 1991. - 46 с.
22. Брэдбери, Малкольм. Виржиния Вулф. / Пер. с англ. А. Нестерова // Иностранная литература. 2002. № 12. С. 255-271.
23. Вулф, В. Волны. // Вулф В. Волны. Флаш / Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. - с.5-232.
24. Вулф, В. Дневник писательницы / Пер. Л.И. Володарской; Предисл. Е.Ю. Гениевой. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009. - 473 с.
25. Вулф, В. Женские профессии // RoyalLib.ru: Электронная библиотека. 2010-2013. URL: http://royallib.ru/read/vulf_virdginiya/genskie_professii.html#0 (дата обращения: 01.09.2013)
26. Вулф, В. Комната Джейкоба / Пер. Мария Карп. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012, 224 с.
27. Вулф, В. Между актов / Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010, 224 с.
28. Вулф, В. Миссис Дэллоуэй / Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика,

2010, 224 с.

29. Вулф, В. На маяк / Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010, 224 с.
30. Вулф, В. Орландо / Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. - 304 с.
31. Вулф, Виржиния. Романы Тургенева // Избранное. Пер. И.Бернштейн. М., "Художественная литература", 1989. - 560 с.
32. Вулф, В. Своя комната // Эти загадочные англичанки. М.: Прогресс, 1992. С. 78 – 154
33. Вулф, В. Флаш. Биографический очерк. // Вулф В. Волны. Флаш. / Пер. Е. Суриц. СПб.: Азбука-классика, 2010. - с.233-330.
34. Вяч. Иванов. Достоевский и роман-трагедия // vehi.net: библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы. 2000-2012. URL: http://www.vehi.net/dostoevsky/ivanov.html#_ftn1 (дата обращения: 01.09.2013)
35. Гаспаров, Б.Н. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX в. М., 1994. - 303 с.
36. Гуардини, Романо. Человек и вера. Брюссель: «Жизнь с Богом», 1994. – 333 с.
37. Гениева, Е. Ю. Комментарий к публикации: Джойс. Дж. Улисс // Иностранная литература. М., 1989. №№ 1-12
38. Городникова, М. Д. Преодоление стереотипов сознания в художественном дискурсе // XII международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации «Языковые средства и образ мира».- М., 1997. С.47-50.
39. Гроссман, Л. Поэтика Достоевского. М., 1925. - 188 с.
40. Джеймс, Генри. Поворот винта. М.: Эксмо, 2011. - 640 с
41. Джемс, Уильям. Психология. М.: Педагогика, 1991. - 368 с.
42. Днепров, В. Роман без тайны. Виржиния Вулф «Миссис Дэллоуэй» // Днепров В. С единой точки зрения: Литературно-эстетические очерки. Л.,

1989. С. 328 – 342.

43. Долинин А.С. «Исповедь Ставрогина» (в связи с композицией «Бесов»). // Литературная мысль. 1922. Вып. 1.

44. Достоевский, Ф. М. Бедные люди // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 1, с. 31-147

45. Достоевский, Ф. М. Белые ночи // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 2, с. 152-203

46. Достоевский, Ф. М. Бесы. // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 7, 846 с.

47. Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 9. – 694 с.; т. 10. – 357 с.

48. Достоевский, Ф. М. Двойник // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 1, с. 147-295

49. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя. В 2 кн. М.: Астрель-АСТ, 2004. Кн. 1. - 844 с.; Кн. 2. - 533 с.

50. Достоевский, Ф. М. Игрок // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 4, с. 585-721

51. Достоевский, Ф. М. Идиот // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 6, 670 с.

52. Достоевский, Ф. М. Кроткая // Lib.ru: "Классика", "Собрание классики" Библиотеки Мошкова. 2004-2013. URL: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0460.shtml (дата обращения: 01.09.2013)

53. Достоевский, Ф. М. Неточка Незванова. // Собр. соч. в 12-ти т. М.: Правда, 1982. Т. 2, с. 203-357

54. Достоевский, Ф. М. Повести и рассказы. Т. 2. - 560 с.

55. Достоевский, Ф. М. Подросток. // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 8, с. 139-693

56. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 5, 580 с.

57. Достоевский, Ф. М. Хозяйка // Собр. Соч. в 15 т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 1, с. 337-407
58. Елистратова, А.А. Готический роман // История английской литературы. М.; Д.: Издательство Академии Наук СССР, 1945. Т. 1, вып. 2. С. 588-613.
59. Жантеева, Д.Г. Английский роман XX в., 1918 – 1939. М.: Наука, 1965. - 344 с.
60. Жантеева, Д. Г. Джеймс Джойс. М.: Высшая школа, 1967. - 94 с.
61. Жантеева, Д.Г. Эстетические взгляды английских писателей конца XIX - начала XX веков и русская классическая литература // Из истории литературных связей XIX века. - М.: Наука, 1962. - 214 с.
62. Затонский, Д.В. Искусство и миф // Иностранная литература, 1965, №6. - с. 188-200
63. Ивашева В.В. Английская литература. XX век. 1917-1945 гг. – М.: Просвещение, 1967. – 304 с.
64. Карякин, Ю.Ф. Достоевский и Апокалипсис. М.: Фолио, 2009. – 704 с.
65. Конрад, Джозеф. Сердце тьмы и другие повести. М.: Азбука-классика, 2011. - 352 с.
66. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ: филология, 1995. № 1. – с. 97 – 124.
67. Кристева, Юлия. Избранные труды: Разрушение поэтики: Перевод с французского / Юлия Кристева. М.: РОССПЭН, 2004. - 652 с.
68. Кроо, Каталин. Творческое слово Достоевского - герой, текст, интертекст. М., 2005, 288 с.
69. Лихачев, Д. С. Русская культура. М.: Искусство, 2000. - 438 с.
70. Лихачев, Д. С. Три основы европейской культуры и русский исторический опыт // Д. С. Лихачев. Русская культура. М.: Искусство, 2000 (440 с.) с. 45-51

71. Лосев, А. Ф. Поток сознания и язык // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 456-475
72. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство, 2008. - 496 с.
73. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман, Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. СПб.: Искусство, 2000, с. 150-392
74. Лотман, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX в. // Лотман, Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования. История русской прозы. Теория литературы. СПб.: Искусство, 2012. - с.712-730;
75. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство, 2002, с. 208-221. 768 с.
76. Лотман, Ю. М., Успенский, Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII в.) // ruthenia.ru: MTU Ruthenia Uhing. 1999-2013. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/537293.html> (дата обращения: 01.09.2013)
77. Лурия А. Р. Язык и сознание./ Под. ред. Е. Д. Хомской. // М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. 320 с.
78. Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. М., 1995
79. Мелетинский, Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. -279 с.
80. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.
81. Михальская, Н. П. Литературно-критические взгляды Виржинии Вулф //Учен. зап. Моск. Гос. пед. ин-та. Т. 245. С. 53—72
82. Михальская, Н. П. Образ России в английской художественной литературе IX-XIX в.в. М., 1995. - 150 с.
83. Михальская, Н. П. Пути развития английского романа 1920 – 1930-х

годов. Утрата и поиски героя. М., 1966, 269 с.

84. Мотылева, Т. Л. Зарубежный роман сегодня. М.: Сов. писатель, 1965. -472 с.

85. Мотылева, Т. Л. Роман – свободная форма. М., 1982. – 400 с.

86. Набоков, В. В. Лекции по зарубежной литературе // Пер. с англ. под ред. Харитонов В. А.; предисл. к русскому изданию Битова А. Г. М.: Издательство Независимая Газета, 1998. 512 с.

87. Осмоловский, О. Н. Ф. М. Достоевский и русский психологический роман. Кишинев, 1981

88. Остин, Джейн, Нортенгерское аббатство. Москва: АСТ, 2007, 320 с.

89. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Том I. Н. Гоголь. Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera. 2006. 688 с. (Книга вторая. Рождение двойника. Логика психомимесиса и литература Ф. Достоевского. С. 309–685)

90. Померанц, Г. С. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М.: «Светский писатель», 1990. – 384 с.

91. Пустовалов, А. В. Ф.М. Достоевский и концепция человека Д.Г. Лоуренса: Типология и полемика // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. Уч. зап. Пермь: Изд-во ПТУ, 1999. - С. 215-224 .

92. Реизов, Б. Г. Достоевский в зарубежной литературе. Л., 1978

93. Розанов, В. В. «Легенда о Великом инквизиторе» Ф. М Достоевского. СПб., 1906

94. Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей. М.: Айрис-пресс, 2002. - 499 с.

95. Сараскина, Л. И. Бесы. Роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990. - 438 с.

96. Сараскина, Л. И. Достоевский в созвучиях и притяжениях: (от Пушкина до Солженицына). М.: Русский путь, 2006. - 608 с.

97. Сараскина, Л. И. Федор Достоевский. Одоление демонов. К 175-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского. М.: Согласие, 1996. - 462 с.
98. Саруханян, А. П. Роман среды и характера: английская литература 70-х годов // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е годы. М.: Наука, 1982. - С. 101-134.
99. Силантьев, И. В. Поэтика мотива, М., 2004. - 296 с.
100. Соловьев, В. С. Три речи в память Достоевского. М., 1884
101. Сырица, Г. С. Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского. М.: Гнозис, 2007. - 408 с.
102. Стерн, Лоуренс. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. Письма / под ред. К. Атаровой, А. Ливерганта. М.: АСТ, 2004. – 840 с.
103. Стивенсон, Р.Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда // Стивенсон Р.Л. Владелец Баллантрэ. М.: Правда, 1987. - с. 525-589.
104. Сулье, Ф. Мемуары Дьявола. Пер. Е. В. Трынкина. М.: Ладомир, Наука, 2006. - 836 с.
105. Текст. Интертекст. Культура: Сборник докладов международной научной конференции (Москва. - 4-7 апреля 2001 года) / РАН. Ин-т рус. яз. им. В.В.Виноградова; Ред.-сост.: В.П.Григорьев, Н.А.Фатеева. М.: Азбуковник, 2001. - 607 с.
106. Толмачев, В.М. Типология модернизма в Западной Европе и США: культурологический аспект. Текст. / В. М. Толмачев // Современный роман. Опыт исследования; под ред. Е. А. Цургановой.- М.: Наука, 1990. - С. 213-232.
107. Уэллс, Г. Современный роман Текст. / Г. Уэллс; пер. с англ. Н. Явно // Писатели Англии о литературе XIX-XX вв.: сборник статей.- М.: Прогресс, 1981. - с. 229-243.
108. Фаулз, Дж. Коллекционер. М.: Вагриус, 1997. - 320 с.
109. Федоров, А. А. Зарубежная литература XIX-XX веков: эстетика и художественное творчество / А. А. Федоров; под ред. Е. А. Цургановой. М.:

Изд-во МГУ, 1989. - 252 с.

110. Филдинг, Г. Избранные произведения / пер. с англ. В. Харитонова. М.: Худож. лит., 1989. - 686 с.

111. Филюшкина, С.Н. Современный английский роман: Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники. Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 1988. - 182 с.

112. Фомичева, Ж. Е. Интертекстуальность как средство воплощения иронии в современном английском романе / Ж. Е. Фомичева.-Дис. канд. филол. наук.- СПб., 1992. - 223 с.

113. Фрейд, Зигмунд. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. - с. 20-128.

114. Фридлендер, Г.М. Достоевский и мировая литература. Л.: Советский писатель, 1985. - 456 с.

115. Фридлендер, Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб.: Наука, 1995. - 524 с.

116. Фридлендер, Г.М. Реализм Достоевского. М.-Л.: Наука, 1964. - 402 с.

117. Фуко, Мишель. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. С. Табачниковой, М.: Касталь, 1996. С. 7-47

118. Харитонов, В.А. Разный Филдинг. Вступ. ст. // Генри Филдинг. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1989. - с.5-27.

119. Хейзинга, Й. Homo Ludens: Опыт определения игрового элемента культуры. Пер. В. В. Ошиса. М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992. - 412 с.

120. Хуснулина, Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф. М. Достоевского. Казань: Издательство Казанского университета, 2005.

121. Чхартишвили, Г. Писатель и самоубийство. М.: Новое литературное обозрение, 2003. - 576 с.

122. Шестов, Л. И. Достоевский и Ницше: философия трагедии. М.: АСТ, 2007. - 220 с.
123. Шмидт, Вольф. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. - 312 с.
124. Эко, Умберто. Поэтики Джойса. СПб.: Симпозиум, 2006. - 496 с.
125. Эко, Умберто. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2007, 502 с.
126. Эко, Умберто. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2002. - 288 с.
127. Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // "Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы", сб. II, под ред. А.С.Долинина, изд-во "Мысль", М. - Л., 1924. - с. 71-109.
128. Abel, Elizabeth. Virginia Woolf and the fictions of psychoanalysis. Chicago, London: University of Chicago press, 1989. - 181 p.
129. Albright, Daniel. Personality and impersonality: Lawrence, Woolf and Mann. Chicago, London: The University of Chicago press, 1978. - 320 p.
130. Ardis, Ann L. Modernism and Cultural Conflict. 1880-1922. Cambridge University Press, 2002. - 187 p.
131. Bradbury, Malcolm. The Modern British Novel. N.Y., 2001. - 621 p.
132. Bradbury, Malcolm. What is a Novel? Bristol: Western Printing Services, 1969. - 72 p.
133. Brewster, Dorothy. East-West Passage: A Study in Literary Relationships / G. Allen and Unwin, 1954. - 328 p.
134. Conrad, Joseph. Under Western eyes. N. Y., Oxford, Toronto: Oxford University press, 1989. - 389 p.
135. Cunningham, Michael. Virginia Woolf, my mother and me // guardian.co.uk: The Guardian, Saturday, June 4 2011. 2010-2013. URL: <http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/04/virginia-woolf-the-hours-michael-cunningham> (дата обращения: 13.10.2012)

136. Dujardin, Edouard. *The Bays are Sere* / Ed. by Anthony Suter. Libris, 1991. – 226 p.
137. Froula, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*. N. Y.: Columbia University Press, 2005. – 428 p.
138. Frye, N. *Anatomy of Criticism* / N. Frye. New York : Princeton univ. press, 1973. - 383 p.
139. *Gender and Russian literature*. Transl. and ed. by Rosalind Marsh. New York, Cambridge Cambridge university press 1996. - 353 p.
140. Goldman, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, post-impressionism and the politics of the visual*. New York, Cambridge: Cambridge university press, 2001. - 243 p.
141. Humphrey, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. L. A., Berkeley: University of California press, 1959. - 129 p.
142. Hunter, Jefferson. *Edwardian Fiction*. Cambridge, Harvard University press, 1982. - 431 p.
143. Hynes, Samuel, *the Edwardian turn of mind*, Princeton Un. Pr., 1968
144. Jackson, Robert Louis. *Dostoevsky's quest for form – a study of his philosophy of art*, Yale University Press, 1966.
145. Jackson, Tony E. *The subject of modernism: Narrative alterations in the fiction of Eliot, Conrad, Woolf and Joyce*. University of Michigan press, 1994
146. Kaye, Peter. *Dostoevsky and English Modernism. 1900-1930*. Cambridge University Press, 2006, 248 p.
147. Kiely, Robert. *Beyond egotism: The fiction of James Joyce, Virginia Woolf and D.H. Lawrence*. Harvard University press, Cambridge, 1980, 244 p.
148. *Letters to Edward Garnett. 1911. - October, 20 // Letters from J. Conrad, 1895-1924. - L.: Nonesuch Press, 1928, p. 248-250.*
149. Levenson, Michael. *Modernism and the fate of individuality: Character and novelistic form from Conrad to Woolf*. Cambridge University press, 1991. - 231 p.

150. MacCormac, W.J. James Joyce and modern literature. London, 1982. - 222 p.
151. Marder, Herbert. Feminism & art: A study of Virginia Woolf. The University of Chicago press, 1968. - 190 p.
152. Miller G.A. Images and models, similes and metaphors // Metaphor and thought. /Ed. by A. Ortony. Cambridge University press, 1993, p. 342-356.
153. Muchnic, Helen. Dostoevsky's English reputation (1881-1936), Smith College, 1939
154. New feminist essays on Virginia Woolf / Ed. by Jane Marcus. Lincoln: University of Nebraska press, 1981. – 281 p.
155. Numan, D. Introducing discourse analysis. - London, etc.: The Penguin Group, 1993. - 132 p.
156. Page, N. Speech in the English Novel. London, 1988. - 173 p.
157. Paris, Bernard J. A psychological approach to fiction: Studies in Thackeray, Stendhal, George Eliot, Dostoevsky, and Conrad. London: Indiana university press, 1974. - 304 p.
158. Phelps, Gilbert. The Russian novel in English Fiction. London, 1955. - 206 p.
159. Power, Arthur. Conversations with James Joyce. Ed. by Clive Hart, London: Millington, 1974. - 111 p.
160. Russian literature and modern English fiction / Ed. by Davie, Donald. University of Chicago press, 1965. - 244 p.
161. Richardson, S. Pamela or Virtue Rewarded / S. Richardson. London, 1776. - 864 p.
162. Rubenstein, Roberta. Virginia Woolf and the Russian Point of View. Palgrave Macmillan, 2009. - 265 p.
163. Strachey, Lytton, "Dostoevsky". Spectatorial Essays. / Ed. by James Strachey. London: Chatto and Windus, 1964. - p. 174-179

164. Swinnerton, Frank. *The Georgian Literary Scene, 1910-1935*. London: Dent, 1938. - 379 p.
165. *The Letters of Virginia Woolf: Vol. 4 (1929-1931)*. Ed. By Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. Harvest Books, 1981. - 480 p.
166. Vara S. Neverow, *Virginia Woolf and City Aesthetics*. // *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, p. 88-103
167. *Woolf across cultures*. Ed. by Natalya Reinhold. New York: Pace university press, 2004. - 307 p.
168. Woolf, Leonard. *Barbarians Within and Without*. Harcourt, Brace and Company, 1939. - 178 p.
169. Woolf, Virginia. *How Should One Read a Book* // *The Virginia Woolf Reader*. N.Y.: A Harvest Book, 2003. - p. 233–245.
170. Woolf, Virginia. *Melymbrosia: an Early Version of "The Voyage Out"*. Ed. by Louise A. Desalvo. New York, 1982. - 299 p.
171. Woolf, Virginia. *Modern Fiction*. // *The Common Reader*. First Series by Virginia Woolf. 1925, p. 59-63
172. Woolf, Virginia. *More Dostoevsky* // *The Essays of Virginia Woolf*. Ed. by Andrew McNeillie. New York: Harcourt, 1987. Volume II (1912-1918), p. 81-85
173. Woolf, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. London: The Hogarth Press. 1924. - 24 p.
174. Woolf, Virginia. *Night and Day*. Penguin Classics, 2006. - 496 p.
175. Woolf, Virginia. *The Common Reader*. L.: Hogarth Press, 1935. - 270 p.
176. Woolf, V. *The Russian Point of View* // *The Common Reader*. First Series by Virginia Woolf. 1925, p. 71-75
177. Woolf, Virginia. *The Voyage Out*. London: Granada, 1978. – 382 p.
178. Woolf, Virginia. *Three Guineas* // Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. *Three Guineas*. Oxford University Press, 2008, p. 151 – 367