

намагаєсь скинути чуже, бридке тіло, хоче закричати – їй тримають рота. Вона б'ється, кусається, кличе на допомогу. У неї забирають сина.

Знову виникає перепалка батька з сином. Автор показує, як сімдесятирічний старий зрікається від сина. *«Ні, пусти. Хотів захватись, щоб люди не бачили обличчя того, хто вигодував таку гадину. А тепер хай мене бачать, мені сімдесят років... хай бачать... зрікаюся»* [7, с. 279]. Батько виганяє свого сина з вагону. Вся глибока трагедія, драма народу, безмірна гіркота життя втілилися в даному діалозі: *Геть! – Не чіпай мене! У мене сили на тебе вистачить, батьку. Краще не чіпай. Йди від гріха подаль. – Сила дурна у тебе є. Ти це показав. Та на тебе теж сила знайдеться. Нема в мене сина. Иди. Я тебе проклинаю. Амінь.»* [6, 279]. Так, старій людині довелося переступити через свою любов до сина і поставити над усе довг перед народом, своєю совістю.

Фінал твору закритий. Автор разом з батьком ухвалює персонажеві суворий смертний вирок: *«Ешелон повзе все ще повільно, вгору; тіло якось мить бовваніє в дверях і... зникає. Тут же несамовито спалахують у тамбурах вагонів ліхтарі, в туге повітря задоволено б'ють кулеметні черги. І зривається довгий крик: – А–а–а–а!»* [6, 280].

Таким чином, на невеликій площі оповідання письменник майстерно розкрив і показав всю глибину, всю гіркоту трагедії, що досягнула кримськотатарський народ. Герої Ервіна Умерова, не дивлячись ні на що, в немислимих для життя умовах прагнуть вижити, а головне, зберегти відчуття власної гідності, відчуття любові і відданості до рідної землі.

Джерела та література

1. М. Бахтин. Естетика словесного творчства. – М, 1979. – С. 18.
2. Введение в литературоведение: Учеб. пособие. Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. Шк., 2004. – 680 с.
3. Къуртнезир З. Къырымтатар эдиллери. Омюр ве яратыджылыкълары акъкъында къыска малюмат. – Акъмесджит, «Таврия» нешрияты, 2000. – С. 198–199.
4. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т.1.: Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
5. Фазылов Р., Нагаев С. Къырымтатар эдебиятынынъ тарихы. Къыска бир назар. – Симферополь: Къырым девлет окъув-педагогика нешрияты, 2001. – С. 450–451.
6. Эрвин Умеров. Чёрные поезда. – М.: Текст, 2002. – 269 с.
7. Самотній пілігрим: сучасна кримськотат. проза. / Упоряд., укр. пер., передм., вид. В.Даниленко. – Київ: ВД – Вид. Даниленко, 2003. – 420 с.

Кравцова М.А.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ

Творчество английской писательницы Вирджинии Вулф (1882–1941) уже давно является предметом споров и разногласий среди литературных критиков и литературоведов. Неугасающий интерес к своеобразию литературного творчества Вулф связан, очевидно, с тем, что ее произведения чрезвычайно сложны. «Она грезит, делает предположения, вызывает видения, но она не создает фабулу и сюжет и может ли она создавать характеры?» – говорил современник и почитатель таланта Вирджинии Вулф писатель Э.М. Форстер. Высоко оценивая мастерство Вулф, Форстер, тем не менее, воздерживался от характеристики ее творчества, очевидно, ввиду сложности ее произведений, противоречивости характеров персонажей, а также в силу того, что «принадлежит миру поэзии, она хотела писать и писала романы» [12, с. 37–39].

Сложность формы произведений Вулф проявляется в противоречивости мнений исследователей по поводу эстетических принципов писательницы. Причиной разногласий литературоведов некоторые считают противоречивость мировоззрения самой писательницы, которая была воспитана в викторианских традициях, но вступила на путь их преодоления. Эту черту Вулф Е. Гениева характеризует как психологическую и историческую антиномию ее сознания: «Одна половина существа Вирджинии Вулф принадлежала викторианской эпохе, высоко ценила размеренность и надежность. Другая половина ее «я» была в XX веке с его революциями, первой мировой войной, учениями Фрейда и Юнга. И эта половина, отчасти даже бессознательно, восстала против упорядоченности» [4, с. 101]. Именно поэтому Вулф, с одной стороны, характеризуют, как Н.П. Михальская, «талантливой и прозорливой», поскольку она во многом предвосхитила развитие романа XX века, смело заявив о ценности и вечности чувственных откровений [12, с. 29]. А иногда считают, как Е.В. Прокофьева, «странной», имея в виду, очевидно, противоречивость мировоззрения писательницы, отмеченное Гениевой [14, с. 118].

Однако ссылка на противоречивость Вулф не может служить основанием для отказа от полноты освещения эстетических принципов романистки, следствием чего является неадекватное истолкование ее произведений, например, когда отмечают только подражание манере Джеймса Джойса или оформление романов согласно музыкальным канонам. Поэтому исследование эстетических замыслов Вулф остается актуальным, требуя нового подхода ввиду большой идейной глубины и сложности формы произведений писательницы, которые отличаются своим философским содержанием и своеобразием его эстетического воплощения.

Главным эстетическим принципом Вирджинии Вулф является глубокий, тонко нюансированный *психологизм*. Этот принцип она сформулировала в своей статье «Современная литература», в которой призывает к «фиксации атомов, возникающих в сознании», «мимолетных впечатлений, незначительных событий, какими бы бессвязными и неясными они не представлялись» [16, с. 199]. Как отмечают Н.П. Михальская и Л.В. Дудова, Вулф таким образом стремилась «раскрыть мир эмоций и чувств, заставляя читателя проникнуться настроениями героев, услышать симфонию звуков, передавая бег времени, мириады ощущений, ассоциаций» [12, с. 29]. Свой принцип писательница противопоставила социальному детерминизму реалистических произведений, заявляя, что не всегда материальные обстоятельства могут объяснить поведение человека. По ее мнению, внешние раздражители не всегда провоцируют рационально определенную реакцию, так как опосредованы чувствами, иногда даже мимолетными, которые побуждают человека совершать иррациональные поступки. Поэтому в своих романах Вулф тщательно воссоздает чувственные нюансы, которые отражают внутреннюю жизнь героев и предстают основными факторами, мотивирующими их поведение. В одном из своих эссе она писала: «Жизнь – [...] рассеянный луч света, проникаемая оболочка, которая обволакивает нас с момента пробуждения сознания и до конца. Не является ли задачей романиста передать это изменчивое, неизвестное, неопишемое?» [16, с. 199].

Как представительница литературы «потока сознания» Вирджиния Вулф была прежде всего обвинена в *субъективизме*. Например, Михальская заявляет, что «в произведениях Вулф субъективизм в восприятии действительности довлеет над всем остальным, а вытесненные личностью писательницы персонажи говорят рафинированным, невыразительным, однообразным языком» [13, с. 130]. Действительно, герои романов Вулф всегда погружены в размышления, поэтому она предпочитает ситуации, когда они не заняты целенаправленной деятельностью. Именно поэтому событийный аспект романов Вулф сведен к минимуму, реальная действительность, которая врывается время от времени в сознание героя, служит у нее способом провоцирования новых ассоциаций, которые катализируют новые воспоминания и размышления. Например, Кларисса Дэллоуэй озабочена только поисками цветов для вечернего приема, а семья Рэмзи находится на отдыхе. Для такой обстановки характерна необходимая писательнице ненаправленность мышления, когда герои могут поразмышлять о многих волнующих жизненных событиях, о которых они не задумываются, занимаясь делами. Однако для писательницы размышляющий о собственной жизни человек – это такая же реальная личность, как и человек с целенаправленным мышлением. Герой, задумавшийся о собственной жизни интересен ей прежде всего как субъективная точка зрения на мир, которая позволяет раскрыть характер героя и описать мир в его восприятии.

Следствием такого принципа является распределение повествования в романах Вулф на два уровня. Первый из них – внешний, материальный, описывающий события, происходящие в жизни героев. Он занимает мало места, так как для писательницы важнее второй, главный уровень, – тот, что существует вне реального времени, в котором, как отмечает Гениева, «читателям приоткрывается Великая Сложность – жизнь души, памяти, снов, чувствований, предчувствий, интуиции» [5, с. 30]. Оба уровня у Вулф воссоздаются одним всезнающим повествователем, который описывает внешние события и передает мировосприятие героя. Обвинять писательницу в «невыразительности» языка повествования, как это делает Михальская, очевидно, не стоит, так как ей удается стилистическими средствами показать различие мировосприятия мужчины и женщины, взрослого и ребенка. Например, в романе «На маяк» писательница подбором лексики и структурой предложений передает разное душевное состояние своих героев: умиротворенность и доброту женщины – матери, миссис Рэмзи: «Да, непременно, если завтра погода будет хорошая, – сказала миссис Рэмзи. – Только уж встать придется пораньше, – прибавила она» [3, с. 169]; детскую озорную радость и светлые чувства маленького Джеймса, которому уже тогда казалось, «будто экспедиция твердо назначена, и чудо, которого он ждал, кажется, целую вечность, теперь вот–вот, после ночной темноты и дневного пути по воде, наконец совершится» [3, с. 169]; эгоизм и уверенность в себе тирана – отца, мистера Рэмзи, сводящего все мечты на нет: «Да, но только, – [...], – погода будет плохая» [3, с. 169].

Субъективизм, присущий творчеству Вулф, также нельзя признать недостатком. Это доказал Генри Джеймс в своей теории «точки зрения», согласно которой писатель должен освещать мир только с определенной субъективной точки зрения, чтобы добиваться большей объективности в отражении действительности. Доказывая необходимость ограничения мировоззренческой позиции повествования, Джеймс написал в предисловии своего романа «Женский портрет» (1907–1909), что «в доме литературы не одно окно, а тысячи и тысячи», что «за каждым из них стоит человек, вооруженный парой глаз», что «он и его соседи смотрят все тот же спектакль, но один видит больше, а другой меньше, один видит черное, а другой белое, один – грандиозное там, где другой – ничтожное, один грубое там, где другой – прекрасное» [6, с. 485]. Именно поэтому, как верно заметил Н.Ю. Жлуктенко, большинство литературоведов, говоря об односторонности и даже искаженности картины внутреннего мира человека у Вулф, не учитывают тот факт, что автор «стремится к максимальной правдивости изображения» – к «единству объективного и субъективного», к «воссозданию момента, когда человек смотрит на мир», универсум, «и на себя», индивидуума, «непредвзятым взглядом» [9, с. 110]. Например, внутренний мир Клариссы Дэллоуэй, пересеченный ассоциациями, сочетаниями выказанного и невыказанного, продуманного и спонтанно возникшего, рождает, тем не менее, видимый и довольно хорошо очерченный внешний мир Лондона.

Другой особенностью «потока сознания» романов Вулф является воссоздание множества точек зрения в одном произведении. Поэтому «сущность характера» героев, по словам Жлуктенко, «раскрывается в полифонии голосов, сопоставлении точек зрения, внутренней речи разных персонажей» [9, с. 111]. Даже такое обыденное событие, как поездка на маяк, воспринимается героями по-разному: на воплощение

заветного желания миссис Рэмзи ее муж смотрит с пессимизмом и отгороженностью, в то время как их сынишку Джеймса, для которого «настоящее сызмальства тронуто тенью нависшего будущего и с первых дней каждый миг задержан и выделен, озарен или отуманен внезапным поворотом чувства», «эти слова невероятно обрадовали» [3, с. 169]. Как подчеркивает Жлуктенко, «своеобразие стиля Вулф – в абсолютном слухе автора на индивидуальную интонацию, ритм и характер мышления, в безупречной точности психологических деталей. Мозаичное повествование, благодаря этим особенностям манеры Вулф, обладает внутренней целостностью, и потому воспроизведение «цветов, и вкуса, и тонов бытия» воспринимается как серьезное философское свидетельство времени» [9, с. 111]. Нельзя не согласиться с исследователем, что «Кларисса Дэллоуэй предстает во множестве граней своего внутреннего облика, в восприятии мужа, дочери, прислуги, друзей и недоброжелателей и в переменчивом движении собственных мыслей, во внутренних монологах, воспоминаниях. Между первой фразой романа («Миссис Дэллоуэй сказала, что сама купит цветы») [3, с. 25] и последней («Это Кларисса, – решил он про себя» [3, с. 166] уместился путь героини от «миссис Дэллоуэй» к «Клариссе», т.е. к самой себе» [9, с. 111].

Таким образом, изображение субъективного восприятия действительности нельзя признать негативным качеством романов Вулф, так как, согласно теории Генри Джеймса, такое восприятие, напротив, объективно. К тому же, широта мировосприятия у писательницы достигается благодаря множеству точек зрения, каждая из которых имеет индивидуальные особенности, выраженные стилистическими средствами, хотя все они воссоздаются одним всезнающим повествователем.

Для «потока сознания» характерна неопределенность *хронотопа*, так как события, о которых размышляет герой, невозможно зафиксировать во времени и пространстве. Повествование представляет собой своеобразное блуждание по глубинам человеческого сознания, в ходе которого ассоциативно и фрагментарно в сознании героя возникают воспоминания о событиях, которые памяты ему только как факты, а время и место не имеют значения. Например, в мыслях Клариссы Дэллоуэй постоянно всплывают картины прошлого, но временные пласты пересекаются, наплывают один на другой, в едином мгновении прошлое смыкается с настоящим. «А помнишь озеро?» – спрашивает Кларисса у друга своей юности Питера Уолша, – Ибо – сразу – она, девчонкой, бросала уткам хлебные крошки, стоя рядом с родителями, и взрослой женщиной шла к ним по берегу, шла и шла и несла на руках свою жизнь, и чем ближе к ним, эта жизнь разрасталась в руках, разбухала, пока не стала всей жизнью, и тогда она ее сложила к их ногам и сказала: «Вот что я из нее сделала, вот!» А что она сделала? В самом деле, что? Сидит и шьет сегодня рядом с Питером» [3, с. 54]. Такой хронотоп отличается большим динамизмом. Как отметил У. Аллен, «быстрая смена времени и места действия в сознании героини позволяют Вирджинии Вулф представить жизнь как бы в процессе непрерывного становления, ежеминутных перемен, которые несет деятельный источник, и отдельный момент времени и есть капля воды из этого источника. Порой несвязные отрезки речи персонажей как-будто распахивают изнутри картину обыденной жизни, и тогда читатели могут убедиться в том, что монолог сознания и в самом деле непрерывен» [1, с. 56–58].

Чтобы сохранить целостность формы произведений, которая не обеспечивается ассоциативным «потоком сознания», Вулф использует жесткий хронотоп тех малозначительных событий, которые происходят в жизни рефлексирующего героя. В романе «Миссис Дэллоуэй» это один день и Лондон, в романе «На маяк» – три дня и один дом. Эти формы Вирджиния Вулф явно заимствовала у Джеймса Джойса, у которого в «Улиссе» три «потока сознания» регламентированы одним днем и одним городом, хотя театральные принципы единства времени и места восходят еще к античным временам. В романах Вулф можно обнаружить также и третье единство – единство действия, которое выражается в обсуждении одного главного события и которое, как и хронотоп, служит поддержанию целостности ассоциативного повествования. В романе «Миссис Дэллоуэй» это неосознанное желание Клариссы встретиться с Питером Уолшем, в романе «На маяк» – желание героев совершить поездку к маяку.

Однако писательница не ограничилась этим заимствованием, решив усовершенствовать организацию повествовательной структуры своих произведений, обратившись к формам музыкальных жанров. Общеизвестно, что композиция ее романов «Волны» и «На маяк» аналогична трехчастной структуре сонаты, цикл которой включает медленную среднюю и быстрые крайние части. Вторые части произведений контрастируют с первыми благодаря медленному темпу и лирическому, созерцательному характеру. Например, в «Маяке» вторая глава представляет собой кратко переданный десятилетний промежуток, разделяющий наполненные психологическими деталями два дня из жизни персонажей, каждый из которых имеет собственную тему, подобно музыкальной: в первой главе преобладает тема ожидания и надежды, в третьей – тема необратимости, смирения и свершения. Общая ведущая закономерность выражена в постепенном волнообразном развитии художественной «палитры» от «монотембровости», то есть воссоздания точки зрения одного героя, к «политембровости», когда точка зрения главного героя пересекается с мнениями других лиц, с последующим резким спадом к начальной «монотембровости», когда внимание повествователя концентрируется на одном действующем лице.

Романы Вулф имеют такие характерные черты сонатных музыкальных «фактур», как «зеркальная реприза» («расщепленные двойные вариации с непрерывным переходом от одной вариации к другой») в передаче «потока сознания» главных героев, а также в изображении двойного времени и пространства; «имитационно–синхронное построение музыкальной (художественной) ткани в качестве аллюзии на синхронную полифонию, эпизодически возникающую в верхнем слое фактуры», когда взгляды, «голоса» героев переплетаются во времени и пространстве; «ритмическая компонентная форма – двойные ритмогармонические вариации» двухуровневого повествования. Но у английской романистки музыкальная

схема построения способствует не только целостности произведений, но и передает необходимый темп и настроение их отдельным частям. Например, структура романа «Между актами» представляет мелодию крупной симфонической формы, с многочисленными музыкальными «партиями и паузами», в которой доминирует тема утраты, невозвратимой потери, ожидания смерти и всеобщего конца, которая временно подавляется другой значительной темой, заключенной в спектакле ожившей истории и сохранившейся цивилизации.

Вулф использовала музыкальные формы не только в композиции своих романов, она ввела их также в структуры сюжета. Например, роман «Миссис Дэллоуэй» обычно не ассоциируют с музыкальными жанрами, однако в нем можно обнаружить музыкальный контрапункт (буквально «нота против ноты»), который представляет собой технику сочетания двух или более мелодических линий. В этом романе «контрапунктным» является движение двух сюжетных линий – Клариссы и Смита, с одной стороны, и интервальное соотношение линий – с другой. Судьбы героев романа очень схожи со стадиями развития музыкального контрапункта, называвшегося на раннем этапе «органумом» и сводившегося к сочетанию известной мелодии с присочиненным к ней вторым голосом (Кларисса и Смит как ее скрытая суть). В простом двухголосном органуме второй голос движется все время параллельно первому – квинтой или квинтой ниже. Так и у Вулф миссис Дэллоуэй, как «известная мелодия», ничего не знает о живущем где-то в Лондоне и уже «затихающем» своем внутреннем потаенном «голосе» – Септимусе Смите, который ниже героини не только по положению в обществе, но и по силе жизненных устремлений, энергичности чувств и поступков. Этот «голос» героини мог существовать только сам по себе, как и в музыке, не имея возможности и морального права, выйти наружу. Вулф, как и в музыкальном произведении, по мере создания романа писала о «добавленном голосе» (Смите) более свободно, хотя основными «интервалами» при сочетании судеб Клариссы и Смита по-прежнему оставались «консонансы». Более того, сюжетное построение романа схоже с формой музыкальной «тирольской фактуры» – «синхронно-двухголосной мелодией, сопровождаемой фальцетными фиоритурами» (параллель Кларисса – Смит и жизнь и мысли других героев) и «полифоническим квартетом» (Кларисса – Ричард и Септимус – Реция).

Таким образом, Вулф усовершенствовала композицию своих романов, добиваясь их эстетической целостности, сдерживающей неуправляемый «поток сознания» по аналогии с музыкальными жанрами. Вместе с тем, различными стилистическими средствами она, как в музыке, передает темп и настроение, соответствующие изображаемым событиям. Наконец, сюжетные линии у нее также развиваются по аналогии с некоторыми музыкальными формами, выражая «полифонические» отношения между «голосами» героев.

Важным эстетическим принципом Вирджинии Вулф является сочетание *субъективного с универсальным*, которое придает ее произведениям обобщающее философское звучание. Многие исследователи не замечают универсальное значение ее романов. Например, Жлуктенко утверждает, что «в центре внимания писательницы стоят только переживания отдельных личностей, неповторимость восприятия которых ничем не обусловлена и ни с чем не связана» [9, с. 107]. В.В. Ивашева видит в романах Вулф только «зарисовки внутренних состояний индивидуумов» [11, с. 61]. М.Е. Елизарова отмечает «импрессионистический безоценочный подход к передаче явлений» [13, с. 97]. Михальская в одной из своих работ категорически заявляет, что «одним из основных принципов творчества писательницы был отказ от обобщений» [8, с. 314]. Нельзя также принять противоположное мнение Г.В. Аникина и Р.Л. Чемберса, утверждающих, что «Вулф в подходе к человеку окончательно отмечает индивидуальное ради утверждения «всеобщего» и «абстрактного»» [2, с. 391; 15, с. 82]. Следует, скорее всего, согласиться с иным мнением Михальской, поддержанным Дудовой, что Вулф посредством изображения потока жизненных мелочей, «сопрягает мимолетное с вечным, стремится раскрыть суть общезначимого, выводя универсальное из мгновенного» [12, с. 29].

В представлении писательницы субъективное восприятие является не только объективным, но и общечеловеческим феноменом. Изображая мимолетные впечатления и чувственные нюансы, она истолковывает их как подлинную реальность, присущую каждому человеку. Даже Жлуктенко не мог не заметить, что посредством «внутренней соразмерности и гармонии стиля», писательница показывает всеединство отдельных моментов жизнеутверждения героев на пути к общей цели, единство «остановленных мгновений, вскрывающих диалектику жизненных явлений, их объективную сущность в диалектике сходства и несходства характера с самим собой в каждый момент его существования» [9, с. 111].

Обобщение Вулф производит посредством «объединяющих» символических образов. В романе «Миссис Дэллоуэй» таких образов несколько, их объединяющая функция состоит в том, что они одновременно привлекают внимание Клариссы и всех людей, находящихся на улицах Лондона. Обобщение демонстрируется тем, что все они погружены в собственные размышления, и только некоторые события реальности на время прерывают их «потоки сознания». К таким «объединяющим» символическим образам относится автомобиль с коронованной особой, за продвижением которого следят многие, в едином порыве повернув головы; пролетающий над городом аэроплан, когда лондонцы одновременно поднимают головы, чтобы рассмотреть его; бой курантов Биг Бена, когда пешеходы склоняют головы, чтобы проверить точность своих часов. Все вместе, «объединяющие» символы этого романа представляют единство людей в общем пространстве, времени и поступках.

В романе «На маяк» в качестве объединяющего символа выступает миссис Рэмзи, которая олицетворяет собой Женщину во всех ипостасях – мать большого семейства, жену крупного ученого и хозяйку дома, полного гостей. В первой части – она «душа» дома, персонифицирующего общество, она

объединяет все общество. Во второй части романа дом семьи Рэмзи представлен пустым и неухоженным, поскольку его хозяйка умерла. В третьей части ее душа как бы возвращается в дом, который снова полон гостей. Так считает художница Лили Бриско, которая завершает портрет миссис Рэмзи. Другим «объединяющим» символом является маяк, олицетворяющий общее стремление героев романа и всех людей к счастью, к добру, к идеалу, к общему предназначению и единому центру, в котором, как отмечает Михальская, «все переплетается и скрещивается» [13, с. 93]. Таким образом, по идее Вулф, в доме людей объединяет женщина – мать, жена, хозяйка очага, вне дома – всеобщее стремление к счастью.

Один их критиков модернизма, В. Днепров, считал универсализацию «претензией частной формы на всеобщность» [7, с. 460]. А.Д. Затонский заявлял, что модернизму присуща претензия на «абсолютную правдивость» [10, с. 143]. Следует отметить, что оба этих обвинения неправомерны, так как в таких «претензиях» можно обвинить все искусство в целом, начиная с такого древнего жанра, как миф. Дело в том, что любое произведение искусства, ориентированное на правдоподобие или на иносказание, всегда основано на вымысле, и потому не может претендовать на абсолютную универсальность и истинность. Но в любом произведении создается свой собственный универсум, своя истина, свои критерии морали и красоты.

Таким образом, можно утверждать, что сочетание субъективного с универсальным является важной отличительной чертой творчества Вирджинии Вулф. Субъективность выражается в виде «потока сознания» героя, универсальность – в «объединяющем» символическом образе, который представляет этот «поток сознания» общечеловеческим явлением.

Итак, в творчестве Вирджинии Вулф хорошо просматриваются три основных эстетических принципа. Первый – это изображение рефлексии героев в виде «потока сознания», отображающего жизнь в ее эмоционально-чувственных и ассоциативных проявлениях. Этот аспект является главенствующим, так как в романном «настоящем» происходят незначительные события. «Внутренние» переживания и «внешние» события воссоздаются всезнающим повествователем, который отражает как субъективную точку зрения персонажей, так и объективное описание событий. Второй касается целостности произведения и заключается в оформлении «потока сознания», который ввиду неопределенности его хронотопа жестко «привязан» ко времени и пространству «внешних» событий, происходящих в жизни героя. Кроме того, композиция романов и структура их сюжетов повторяют формы некоторых музыкальных жанров, способствуя не только целостности произведений, но и выражая «полифонические» отношения «потоков сознания» героев. Третий принцип проявляется в сочетании субъективности восприятия, представленного в форме «потока сознания», с универсальностью идейного содержания, которое выражается посредством нескольких «объединяющих» символических образов, указывающих на субъективизм мировосприятия как общечеловеческое явление.

Источники и литература

1. Аллен, Уолтер. Традиция и мечта. Критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня / Пер. с англ. В. Харитоновой и А. Мулярчика. – М.: Прогресс, 1970. – 423 с.
2. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы / Учеб. пособие для студентов педагог. ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высшая школа, 1975. – 528 с.
3. Вулф, Вирджиния. Избранное: Пер. с англ. / Вступ. статья Е. Гениевой. – М.: Худож. лит., 1989. – 558 с.
4. Вулф, Вирджиния. На маяк: Роман / Вирджиния Вулф; Пер. с англ. Е. Суриц // Новый мир. – 1988. – № 9. – с. 100 – 134.
5. Гениева Е. Вирджиния Вулф. Комната Джейкоба / Пер. с англ. М. Карп // Иностранная литература. – 1991. – № 9. – с. 29 – 31.
6. Джеймс, Генри. Женский портрет. – М.: Наука, 1984. – 589 с.
7. Днепров В. О понятии «модернизм» / Составитель П. Топер // Современная литература за рубежом. – М.: «Сов. писатель», 1975. – Сб. № 4. – С. 448 – 470.
8. Елизарова М.Е., Михальская Н.П. Курс лекций по истории зарубежной литературы XX века. – М.: Высшая школа, 1965. – 803 с.
9. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман XX века. – К.: Выща школа. Изд-во при Киев. ун-те, 1988. – 160 с.
10. Затонский Д. Что такое модернизм? / Н.К. Гей, А.С. Мясников, П.В. Палиевский, Я.Е. Эльсберг // Контекст 1974. – М: Наука, 1975. – С. 135 – 167.
11. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века: Учеб. для филол. спец. вузов. – М.: Высшая школа, 1984. – 488 с.
12. Михальская Н.П., Дудова Л.В. Зарубежная литература XX века. Практикум. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 416 с.
13. Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920–1930-х годов. Утрата и поиски героя. – М.: Высшая школа, 1966. – 271 с.
14. Прокофьева Е.В. Вулф: Роман со смертью [Об англ. писательнице] / Е. Прокофьева // Крестьянка. – 2007. – № 3. – С. 118 – 123.
15. Chambers R.L. The novels of Virginia Woolf. London, 1947. – P. 78 – 93.
16. Woolf, Virginia. Modern Fiction // The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism. Moscow: Progress Publishers, 1979. – P. 195 – 202.