

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Предпосылки и особенности формирования концепции модернистского романа	9
1.1. Модернизм, его зарождение и основные проявления в литературе.	9
1.2. Поток сознания и бессознательность в психологии и литературе.	15
1.3. Риторика негласной речи во внутреннем монологе и его отличие от потока сознания	22
Выводы по главе I.	26
ГЛАВА II. Психологизм Вирджинии Вульф и модернистский нарративный дискурс	29
2.1. Психологизм Вирджиния Вульф в культурной парадигме Британского модернизма.....	29
2.2. Внутренний монолог героев Вирджинии Вульф и модернистская техника “потока сознания”	31
2.3. Интерпритация сознания и личности в романе Вирджинии Вульф «Волны».....	41
Выводы по главе II.....	58
ГЛАВА III. Поэтика мотивов и образов в произведении Дж.Джойса «Улисс»	62
3.1. Концепт современного человека в «Улиссе».....	62
3.2. «Улисс» в литературно-критических взглядах Роберта Хамфри	73
3.3. Жанровые и сюжетные мотивы в «Улиссе».....	78
Выводы по главе III	86
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	89
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	94

ВВЕДЕНИЕ

«Одна из главных задач нашего государства – это воспитание духовно богатого человека... подготовка нового в моральном и духовном отношении поколения на основе идей национального возрождения», - И.А.Каримов.

Как пишет Президент Республики Узбекистан И.А.Каримов, «отечественная наука создала мощный интеллектуальный потенциал, который находит свое практическое применение во многих сферах жизни, служит основой для укрепления национальной государственности и экономической независимости республики» [1, 24]. Этому, без сомнения, способствует изучение языков, социологии, философии, культурологии, литературы.

С целью дальнейшего совершенствования системы обучения подрастающего поколения иностранным языкам, подготовки специалистов, свободно владеющих ими, создания условий и возможностей для широкого доступа граждан нашей страны к достижениям мировой цивилизации и мировым информационным ресурсам, развития международного сотрудничества и общения, 10 декабря 2012 года Президентом Исламом Каримовым было принято постановление «О мерах по дальнейшему совершенствованию системы изучения иностранных языков». Как отметил Президент нашей страны Ислам Каримов, «сегодня трудно переоценить важность знания иностранных языков для нашей страны, так как наш народ видит свое великое процветающее будущее в сотрудничестве с иностранными партнерами» [2, 4].

«Предстоит еще многое сделать для достойной поддержки и стимулирования самоотверженных людей, посвятивших свой труд и талант дальнейшему развитию науки, литературы, культуры и искусства, сфере образования и воспитания, духовности» [3, 122-123].

В связи с этим в нашем государстве увеличивается значимость исследований в области иностранного языка и тех предметов, которые помогают изучить историю, этнологию и культуру стран изучаемого языка.

Тема данной магистерской диссертации - «Внутренний монолог» и «поток сознания» соотношение понятий.

Актуальность названной темы – сформулированная в теме диссертации проблема соотнесения терминов “потока сознания” и “внутреннего монолога” на примере произведений Вирджинии Вульф и Джеймса Джойса содержат в себе целый ряд взаимосвязанных друг с другом аспектов. Это, в первую очередь, вопрос о влиянии поэтики этих авторов на модернистскую концепцию текста, проблема узнавания и осмысления их творчества читателем.

Понятие психоанализа в диссертации интерпретируется как способ изображения человеческого сознания в произведениях В.Вульф и Дж.Джойса, включая повествовательные методы, поэтику сюжета и образа. Концепция их психологизма определяется тенденцией к предельной концентрации внимания на индивидуальной душевной жизни человека, психических явлениях и процессах в их динамичном развитии. Диалектика души в творчестве обоих авторов, 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. Джеймсом, А.Берксоном, З.Фрейдом и др., 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, в первую очередь, на основании анализа произведений Вирджинии Вулф и Джеймса Джойса.

Таким образом, *предметом* исследования является проблема корреляции метода изображения сознания героя, развитого этими авторами, с культурной парадигмой и нарративной концепцией британского модернизма. Данная проблема неразрывно связана с темой узнавания и осмысления творчества 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, джойсовская и вульфовская исследовательские традиции, а также некоторые аспекты теории интерпретации текста.

Цель и задачи исследования

Цель исследования состоит в определении влияния концепции психологизма в творчестве В.Вульф и Дж.Джойса на культуру британского модернизма на материале их произведений, 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 выдвигается ряд задач:

Охарактеризовать особенности поэтики В.Вульф и Дж.Джойса определив новый тип взаимодействия героя и автора в их произведениях и проанализировав способы саморепрезентации их героев, а также выделив основные открытия авторов в области нарратива.

Определить социокультурный контекст интерпретации творчества В.Вульф и Дж.Джойса в Британии первой трети XX в. через исследование восприятия культурной идеологии в европейском обществе той эпохи.

Рассмотреть и охарактеризовать литературно-критические взгляды британской модернистской критики на творчество В.Вульф и Дж.Джойса

□ На материале произведений В. Вулф и Дж.Джойса соотнести повествовательные техники и приемы, используемыми авторами при передаче внутреннего монолога своих героев с модернистским нарративным дискурсом (техникой «потока сознания»).

□ Путем анализа смысловых доминант в произведениях Дж.Джойса и В. Вулф выделить коннотации и созвучие поэтики мотивов и образов в творчестве двух писателей.

Научная новизна работы

Научная новизна данной работы обусловлена следующими положениями:

- В ходе написания диссертации был освоен ряд литературоведческих и культурологических исследований, на основе произведений В. Вулф и Дж.Джойса.

- Проведенный в работе анализ романов «Миссис Дэллоуэй», «На Маяк», «Волны» В. Вулф и «Улисс» Дж.Джойса позволяет выявить определенные сходства в семантическом пространстве произведений, а именно сближение мотива самоубийства, безумия и образа города. Авторы связывают 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 авторов.

Обзор литературы по теме.

Кроме обширного комплекса литературоведческих и культурологических исследований на русском и английском языках, посвящённых проблемам творчества В. Вулф, Дж.Джойса и литературы британского модернизма, библиографическая база исследования включает в себя тексты произведений В. Вулф и Дж.Джойса.

В работе рассматриваются такие романы В. Вулф, как «Миссис Дэллоуэй», «На Маяк», «Волны», «Комната Джейкоба», а также ряд её критических эссе и статей: «Современная литература», «Common Reader»,

“Дневник Писательницы”. “Улисс” и “Портрет художника в юности” Дж.Джойса.

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 Генри Бергсона. Эта взаимосвязь рассматривается на основе работ Анри Бергсона «Время и добрая воля», Уильяма Джемса «Основы психологии» и Зигмунда Фрейда «Цивилизация и её Недовольства».

Поэтика В.Вульф и Дж.Джойса в диссертации характеризуется на основании работ М.Блох и Ю.Сергеевой «Внутренняя речь в структуре художественного текста», Роберта Хамфри «Современный роман», Кафка «Метаморфоз», Ф.М.Достоевский «Записки из подполья», Кравченко А.И «Культурология», Руднев В. «Словарь культуры XX века», Хабермас Ю. «Философский дискурс о модерне» и т.д.

Методологическая основа диссертации

В основу методологии диссертации был положен междисциплинарный комплексный подход, сочетающий в себе элементы культурологического и литературоведческого анализов. Поскольку проблема культурного взаимодействия рассматривается в диссертации на литературном материале, используются приемы герменевтической традиции, компаративистского и описательного методов исследования текстов. В изучении творчества писателей (В. Вулф и Дж. Джойса) 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 культурно философского обобщения.

Положения, выносимые на защиту:

□ особенности поэтики В.Вульф и Дж.Джойса 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;

□ несмотря на некоторую стереотипность осмысления психологической прозы в британской среде, она была воспринята 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 обоих авторов, были усвоены и развиты поэтикой модернистского романа;

□ повествовательные техники сформировавшиеся и развившиеся в модернистском британском романе (техника «потока сознания») неосознанно, на интуитивном уровне были предугаданы и воспроизведены авторами и присутствуют в их творчестве в латентной, фрагментарной форме;

□ анализ сходных литературных мотивов в произведениях В. Вулф и Дж.Джойса 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).

Структура работы

Диссертация состоит из введения, трёх глав, девяти параграфов, заключения и библиографии, включающей 58 наименований. Общий объем работы составляет 98 страниц.

ГЛАВА I

Предпосылки и особенности формирования концепции модернистского романа.

1.1 Модернизм, его зарождение и основные проявления в литературе.

Порождённый бунтарским настроением, в начале двадцатого столетия, модернизм явился радикальным подходом, в стремлении преобразить взгляды современной цивилизации на жизнь, искусство, политику и науку. Это бунтарское отношение процветало между 1900 и 1930, поводом для его основания послужил отказ европейской культуры от становления слишком коррумпированным, самодовольным и летаргическим; боль, связанная с притворством общества, которое было слишком озабочено своей репутацией и слишком напугано переменами. Эта неудовлетворенность моральным банкротством всего европейского послужило поводом для современных мыслителей и художников, исследовать другие альтернативы, особенно примитивные культуры.

Первая особенность, связанная с модернизмом, это нигилизм, отказ от всех религиозных и моральных принципов как единственных средств приобретения социального прогресса. Другими словами, модернисты отвергли все моральные устои общества, в котором они жили. Причина их поступка, состояла не в том, что они не верили в Бога, хотя было значительное большинство тех, которые были атеистами, или же в их сомнении относительно бессмысленности жизни. Скорее их отказ обычной морали был основан на ее хаотичности, ее подхалимстве в стремлении управлять человеческими судьбами. Иначе говоря, правила поведения были строгой и ограничивающей силой нависшие над человеческим духом. Модернисты полагали, что для человека, чтобы чувствовать себя полноценным и при этом являться динамичной ячейкой социального процесса, он должен был быть свободным и не обремененным багажом сотен лет лицемерия.

Отклонение от моральных и религиозных принципов привело к деградации всей системы верования, будь то в искусстве, политике, науке или философии. Одной из причин этой борьбы с предрассудками являлся тот факт, что ранняя культура 20-го века буквально воссоздавала себя ежедневно. С таким количеством научных открытий и технологических инноваций, мир так стремительно менялся, что культура должна была постоянно пересматривать себя, чтобы идти в ногу со временем и не казаться анахроничной. Другой причиной этой переменчивости был факт, что люди чувствовали огромную творческую энергию, всегда вырисовывающуюся на заднем плане, как будто бы хотели объявить о рождении какого-то нового изобретения или теории.

И так, в искусстве, например, в начале 20-го века, художники подвергли сомнению академическое искусство из-за отсутствия свободы и флиртовали с невероятным количеством «измов»: фовизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм, конструктивизм, дадаизм и сюрреализм. Пабло Пикассо, например, смело экспериментировал с несколькими из этих стилей, не желая довольствоваться лишь одним.

Борьба со всеми новыми гипотезами о реальности и культуре породило новое разрешение в сфере искусств. Искусство теперь на своем пути, нарушало все правила, так как пыталось идти в ногу со всеми теоретическими и техническими достижениями, которые меняли целую структуру жизни. При этом художники объявили разрыв со всем, что считалось до этого священным, изобретая и экспериментируя с новыми артистическими стилями, которые могли более соответствующе выражать значения всех новых изменений, которые происходили. Результатом было новое искусство, которое казалось странным и радикальным тому, кто бы ни испытал его, потому что артистический стандарт всегда был буквальной имитацией или представлением возникновения природы, людей и общества. Другими словами, искусство, предположительно

должно было оцениваться по стандарту того, насколько хорошо это реалистично отразило то, как что-то смотрелось или на что походило.

Эта подражательная традиция возникла еще в древней Греции, была доведена до совершенства в эпоху Ренессанса и заняла видное положение в течение девятнадцатого века. Но для современных художников этот устаревший стандарт также ограничивал и не отражал способ, современного познания жизни. Фрейд и Эйнштейн радикально изменили восприятие действительности. Фрейд настаивал на изучении внутреннего мира, некогда подавленного, а Эйнштейн учил нас, что относительность являлась всем. И таким образом нужно было искать новые формы в искусстве, которые бы выражали эту новую субъективность. Художники ответили работами, которые были столь личными, что искажали естественное проявление вещей и не беспричинно. Каждая отдельная работа буквально напрашивалась быть оцененной как самостоятельная ячейка, которая бы подчинялась своим собственным внутренним законам и собственной внутренней логике, таким образом достигнув собственного отдельного характера. Никаких больше обычных шаблонных форм наложенных на человеческое выражение.

Каковы были все же артистические верования, принятые модернистами? Прежде всего, они охватили свободу, и нашли ее в артистических формах и эмоциях примитивных культур. Этот акт был отказом от всех стилистических совершенств, которые служили основой художественного творчества 19-го века. С одной стороны, примитивизм представлял упрощение формы, которая должна была стать одним из признаков модернизма. Эта абстракция формы предполагала, что некоторая существенная структура, ранее скрытая реалистической техникой, обнаружится.

Искусство, согласно модернистам, слишком беспокоила несоответствующая изошренность и соглашение, которые умалили главную ее цель: открытие правды. С другой стороны, примитивизм был

выражением всего, что должен был подавить в себе цивилизованный человек, чтобы гармонизировать с обществом. Согласно «Цивилизации и Ее Недовольствам», Зигмунда Фрейда, для человека, дабы лавировать в цивилизованном обществе, нужно отложить в сторону много нецивилизованных убеждений внутри себя, таких как естественный аппетит к супружеской измене, убийству, предательству, зависти и т.д., ко всему, что прячется под табличкой табу. Именно эта репрессия естественных желаний, Фрейд спорит, является источником современного невроза.

Именно это исследование того, что является под поверхностью, что так страстно увлекало модернистов, и какой лучший способ его осуществления, как не тщательное исследование реальных стремлений человека, его чувств и действий. То, что было выявлено, было новым откровением в данном изображении: распад, безумие, самоубийство, развращенность, бессилие, заболеваемость и обман. Многие высказались с укором по поводу этого изображения как нравственно выродившееся; модернисты же, с другой стороны, встали на защиту, назвав его освобождением.

Как ни странно, модернистское изображение человеческой природы имеет место в пределах контекста города, а не в природе, где это происходило в течение всего 19-го века. В начале 19-го века романтики идеализировали природу как доказательство превосходящее существования Бога; к концу века оно стало символом хаотичного, случайного существования. Для модернистов природа становится мало важной и уходящей, поскольку город заменяет природу как жизненную силу. Почему модернисты переместили свой интерес от природы к городу? Первая причина - очевидная. Это - время, когда многие покинули сельскую местность, чтобы нажить состояние в городе, новой столице культуры и технологии, нового искусственного рая. Но что еще более

важно, город это место, где человек дегуманизирован огромным количеством выродившихся сил.

Таким образом город становится местоположением, где современный человек тщательно сосредотачивается и анализирует. В окончательном анализе город становится "жестоким пожирателем", кладбищем для потерянных душ.

1900 год открыл новую эру, которая изменила образ восприятия и изображения действительности. Несколько лет спустя этот революционно новый период станет известным как модернизм и будет навсегда определен как время, когда художники и мыслители восстали против каждой мыслимой доктрины, которая была широко принята Просвещением, будь то в искусстве, науке, медицине, философии, и т.д.

Как модернизм стал таким принципиально новым методом в противоположность тому, что предшествовало ему в прошлом? Модернисты решительно дистанцировали себя от каждой традиционной идеи, которая считалась священной Западной цивилизацией, и возможно мы можем пойти еще дальше и ссылаться на них, как на интеллектуальных анархистов в своей готовности разрушить все, связанное с установленным порядком. Чтобы лучше понять эту модернистскую борьбу с предрассудками, давайте возвратимся назад во времени, чтобы исследовать, как и почему человеческий пейзаж изменялся так стремительно.

К 1900 году мир был шумным местом, преобразованным всеми новыми открытиями, изобретениями и технологическими успехами, которые навязывались к цивилизации: электричество, двигатель внутреннего сгорания, лампа накаливания, автомобиль, самолет, радио, рентген, удобрения и т.д. Эти инновации коренным образом изменили мир двумя отличительными способами. Для одного они создали оптимистическую ауру мирского рая новой технологии, которая должна была изменить человека в моральное совершенство. Другими словами,

технология стала новым религиозным культом, который держал под контролем новую утопическую мечту, которая преобразует самый характер человека. Во-вторых, новая технология ускорила темп, познания жизни людьми на ежедневной основе. Например, инновации в области транспортировки и коммуникации ускорили ритм повседневной жизни человека. Принимая во внимание, что в прошлом жизнь человека была ограничена отсутствием механических доступных ресурсов, человек может теперь расширить объем ежедневных действий с помощью новой освобождающей мощи механизации. Человек теперь стал буквально заряженным всеми этими научными и технологическими инновациями.

Несколько психологов теоретиков должны были также существенно изменить способ, которым современный человек рассматривал свою собственную внутреннюю действительность, неизведанное сердце тьмы.

Зигмунд Фрейд был первым, кто присмотрелся внутрь и обнаружил внутренний мир, где динамичные, часто враждующие силы формируют душу и индивидуальность человека. Чтобы объяснить этот внутренний мир внутри каждого из нас, он развил сложную теорию подсознательного, которое иллюстрировало важность не сознающей мотивации в поведении и суждении, что психологические события могут продолжиться за пределами осознанного знания. И так, согласно Фрейду, фантазии, мечты и оговорки - проявления направленные наружу бессознательных побуждений. Таким образом его наследием в современный мир стало выявление более темной стороны человека, которая была скрыта от глаза лицемерием общества 19-го века.

Французский философ Генри Бергсон также обратил свой пристальный взгляд к подсознательному, чтобы исследовать природу памяти, что испытывалась в настоящий момент. «Время и Добрая воля» Бергсона были попыткой установить понятие продолжительности или прожитое время, в противоположность тому, что он рассмотрел как специализированную концепцию времени, измеряемую с помощью часов и

обычно известную как хронологическое время. Согласно Бергсону, ощущение, такое как дуновение парфюма или вкус мясного пирога, может побудить сознание вспомнить, одно из этих воспоминаний по вашему желанию. Как только позабытое в памяти повторно всплывает в рассудке, личность становится отстраненной, также может произойти непосредственная вспышка интуиции о моментах в прошлом, или просто возможно, это понимание волеется в некоторую реализацию настоящего. Фактически, разве это не то, что мы делаем, когда мы слушаем старую песню, забываем о настоящем, повторно испытываем прошлые ощущения, и, внезапно, применяем все это в реальной жизни? И таким образом, интуиция приводит к знанию.

Политика и экономика также преобразовали способ, которым современный человек смотрит на себя и мир, в котором он живет. Наука и техника радикально изменяла средства производства. Принимая во внимание, что в прошлом рабочий был втянут в производство от начала до конца, к 1900 он стал простым винтиком в поточной линии, делая незначительный вклад. Таким образом разделение труда заставило его чувствовать себя фрагментированным отчужденным не только от остальной части общества, но и от себя. Один из эффектов этой фрагментации был консолидацией рабочих в политические партии, которые угрожали высшим сословиям. Также как и новый политический идеализм, который должен был достигнуть высшей точки во время российской Революции, которая пронеслась через Европу.

1.2 Поток сознания и бессознательное в психологии и литературе.

“Мысль несется со скоростью света, и порой приводит нас к умозаключению раньше чем мы успеваем уловить ее ... мысль имеет свойства видоизменяться так же, как и снежинка, на теплой ладони мигом превращается в капельку, таким же образом, желая уловить

переходное состояние сознания нас невольно привлекает в нем нечто устойчивое – обычно это последнее мысленно произнесенное нами слово, взятое спонтанно и не несущее никакого смысла в контексте, который совершенно ускользает от нас.....”

[27; 245]

Таким образом американский философ и психолог Уильям Джеймс выразил тщетность попыток вскрыть противоречия и структурно проанализировать колебания человеческого разума. В отличие от этого, понятие «потока сознания», который он ввел, было понятием внешне нерегулируемого потока мыслей, которые психоаналитики будут позже использовать, чтобы осветить бессознательные генераторы желаний, страхов и конфликтов. Это понятие стало широко принятым и значительно популяризированным основателем психоанализа Зигмундом Фрейдом, который разработал метод «свободной ассоциации», в большой степени полагаясь на свободный умственный поток. Психоаналитическая теория Фрейда глубоко изменила способ, которым люди расценивают природу ума, акцентируя свое внимание на самых глубоких потребностях и понятиях, которые погружены ниже поверхности бодрствующего сознания [24; 113].

Свободно выраженный поток мыслей снимает завесу репрессии от значительных конфликтов, воспоминаний и эмоций, которые влияли, незаметно но кардинально, на жизнь индивида. Не пытаясь создать структурное целое, монолог слов и изображений освещает способ, которым каждый чувствует действительность внешнего мира и внутреннего, часто сильно затененного, психологического мира, позволяющий человеку приблизиться к познанию себя.

Понятие потока сознания было введено в 1890 г. Уильямом Джеймсом, ученым, который, как полагают многие, был самым великим американским психологом, в своих монументальных «Принципах Психологии» [27; 239]. Джеймс не соглашался с тогда влиятельным

Структуралистским методом анализа умственной деятельности, разбивая их на самые маленькие единицы, подобные тому, что делали с успехом химики и биологи в “точных науках”, но вместо этого установил, что сознание “течет” в несломленной, хотя и колеблющейся, манере. В Принципах Джеймс объясняет, что мышление,

“само по себе не возникает отдельными фрагментами.... оно не делимо; оно течет. 'Река' или 'поток' - метафоры, которые наиболее близки к описанию. Говоря о нем далее, давайте назовем его потоком мысли, сознания, или субъективной жизни” [27; 239].

Содержание данного потока сознания не состоит из исключительно словесных мыслей, но также и включает тенденции и неопределенные понятия - другими словами, полный спектр сознательных человеческих событий. Сознательно или нет, но Уильям Джеймс помог исключить математическую точность и склонность к распадающейся действительности, типичной для рационалистских взглядов Просвещения, от широко распространенного подхода к человеческому разуму.

Когда австрийский невропатолог Зигмунд Фрейд появился на горизонте со своим детищем, психоанализом, центр был радикально перемещен от бодрствующего сознания к бессознательному уму. В чем заключается, вероятно, его наиболее существенный вклад в теорию индивидуальности, так это в том, что Фрейд утверждал, что на бессознательном уровне бушует хаотическое море сырых желаний, понятий и конфликтов. Эти иррациональные двигатели, почти все из которых могут быть сгруппированы под одним из двух основных принципов (удовлетворение или разрушение) являются основными факторами мотивации сознательной человеческой деятельности. Из-за их тенденции, (когда выставляются вне «оболочки»), вызывать беспокойство и социальное осуждение, врожденные основные инстинкты никогда не показываются в их естественной форме, а напротив, часто поднимаются до бодрствующего сознания под маской мечтаний, шуток, артистических

импульсов, и т.д. Таким образом, согласно Фрейду, человек тратит всецело большую часть своей жизни в своей оболочке, о которой он даже не подозревает, и почти все его проблемы происходят из-за нерешенных бессознательных конфликтов, которые, возможно, имели место быть в детстве.

Почти век спустя противоречие идеям Фрейда все еще продолжается, но радикальное влияние его теории на то как люди воспринимали себя и общество, особенно после Первой мировой войны, бесспорно. Естественно, понятие психоанализа оказало огромное влияние на рождающееся Модернистское движение, которое стремилось порвать с предшествующим ему оптимистическим Просвещением в философии и искусстве и установить свое собственное. Человек больше не мог рассматриваться как Рациональный Хозяин природы, а вместо этого, был раскрыт, свободно организованной, ищущей удовольствий системой психологической энергии, которая течет между двумя противоречащими принципами, сексуальным и разрушительным – существо, едва способное управлять собой, уже не говоря о вселенной. Иррациональные импульсы, однако, больше не считались “неправильными” и беспочвенными. Вместо этого центр критики был перемещен к социальным структурам, которые слишком долго подавляли свободное выражение человеческой природы.

Фрейд, однако, не был (полностью) принижен значениями своих открытий, но полагал, что его методы могли помочь «потерянным душам» Нашего времени, позволив им получить частичное знание себя и решить их внутреннюю борьбу. Во-первых, конечно, эти внутренние конфликты должны были бы быть раскрыты и аналитику и объекту психоанализа, что являлось не простой задачей, поскольку ум естественно подавляет нарастающее беспокойство мысли, воспоминания и эмоции и не позволяет им развиваться с легкостью. Когда Фрейд отказался от своего более раннего почти принудительного, подобно гипнозу подхода, он обратился к использованию потока сознания, который был обнаружен не так давно

Уильямом Джеймсом, в своей развивающейся психоаналитической терапии. Австрийский психолог разработал свой метод исследования под названием « свободные ассоциации», который предоставлял пациентам не только больше свободы но и более углубленный взгляд в их психику на их же собственных условиях. От объектов психоанализа требовалось связать свои мысли в устной форме, не подвергая их цензуре, как бы ни абсурдно, незначительно, безнравственно или социально недопустимо, они, не казались. Объект психоанализа начинает с существующей идеи и следует за течением реки мыслей, куда бы оно не привело. Поскольку психоанализ предполагает, что решающие конфликты скрыты умственными защитными механизмами, и важно, чтобы любой возможный возбудитель был удален и пациент был в состоянии подавить свои внутренние страхи перед воздействием окружающей среды, если метод работает. Свободная ассоциация не запланирована предварительно и не вмешивается с попытками наложить порядок и структуру умственной продукции, а скорее, позволяет пациентам “работать со своим собственным материалом” [39; 24].

Как указывает современный британский психоаналитик Кристофер Боллан, “логика ассоциации – это форма бессознательного мышления” [16; 21]. Ниже приведен сокращенный пример свободной ассоциации пациента психоаналитической терапии:

“Я думаю о пушистых облаках, которые я, кажется, вижу своими глазами... Они жидкие, потому что это сжатые водные частицы... Я думаю, что у меня навязчивая идея о воде. Доктор сказал мне, что я обезвожен; в моем теле недостаточно воды... Я думал, что есть связь между моей потребностью посолить еду и жаждой. Мое тело сочло себя предлогом - соленой едой - чтобы заставить меня выпить больше воды.... у каждого по сути есть свой внутренний врач. Какая потребность иметь внешнего доктора тогда?” [20; 213].

Психоаналитические идеи Фрейда не только повлияли на направление ускоряющегося Модернистского движения, но также и предоставили ему многочисленные понятия и вдохновили новые артистические методы. Это было особенно актуально в литературе, где бессознательное стало важной темой, а внутренний монолог – основой психологических романов. Фактически, бессознательное и его выражение были уже исследованы известными романистами, которые писали, задолго до того, как Фрейд изложил свои идеи.

Примечательно, что известный российский романист 19го века, Ф. М. Достоевский, который, как полагают некоторые критики, был самым великим психологом в мировой литературе, привлек внимание к бессознательным силам, которые мотивируют человеческие поступки и, неоднократно, подверг резкой критике тогда еще доминирующую идею превосходства Причины. Особенно важный, в этом отношении, его 1864 г новелла «Записки из подполья», в которой главный герой идет вразрез с зерном философии Просвещения, объявляя, что люди крайне редко, действуют согласно рациональному личному интересу, а вместо этого постоянно совершают иррациональные действия, чтобы выразить свою свободу.

“Ведь я, например, совершенно естественно хочу жить, для того, чтоб удовлетворить всей моей способности жить, а не для того, чтоб удовлетворить одной только моей рассудочной способности, то есть какой-нибудь одной двадцатой доли всей моей способности жить. Что знает рассудок? Рассудок знает только то, что успел узнать (иного, пожалуй, и никогда не узнает; это хоть и не утешение, но отчего же этого и не высказать?), а натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет”. [22; 63]

Другое значительное заявление, сделанное так называемым “Подземным Человеком”, может быть связанна с более поздним понятием Фрейда о защитных механизмах ума, особенно репрессиях воспоминаний.

" Есть в воспоминаниях всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть такие, которые он и друзьям не откроет, а разве только себе самому, да и то под секретом. Но есть, наконец, и такие, которые даже и себе человек открывать боится, и таких вещей у всякого порядочного человека довольно-таки накопится". [22; 80]

Сам Фрейд признал, что понятие подсознательного было частью человеческого понимания, задолго до того, как он издал свои результаты исследования:

"Поэты и философы еще до меня обнаружили подсознательное; то, что я обнаружил, было научным методом, которым подсознательное может быть изучено" [32, 1940].

Понятия классического психоанализа, особенно подсознательные сексуальные и разрушительные двигатели, репрессия и возвышение, предоставили литературе прекрасные инструменты для выражения беспокойства, разочарования и отчуждения современного человека, а также его восстания против устоев викторианского общества и душной политической власти.

Подсознательное, нашло, возможно, свое самое полное и самое яркое выражение в вербальной форме в Модернистских романах. Два фундаментальных психоаналитических метода умственного расследования, анализа сновидений и свободной ассоциации, были оба адаптированы в беллетристике с наиболее частым использованием последнего, поскольку сюжет обычно вращается вокруг персонажей, которые являются в состоянии бодрствования. Литературный метод внутреннего монолога был выдвинут до предела, поскольку психологическое понятие “потока сознания” было преобразовано в

авангардистский свободно-ассоциативный метод рассказа. Во многом как Фрейд поощрил бы своих пациентов говорить независимо от того, что приходит им в голову, Модернистские писатели наградили своих персонажей ультра выразительными способностями, выразив словами их мысли для читателей. Это было смешанно со смелым неповиновением к правилам письменного языка и хронологии, подобно игнорированию обычного человеческого разума тех самых ограничений.

Хотя поток сознания в психологии включает больше, чем просто мысли, переведенные на слова, но также и абстрактные понятия, изображения и тенденции, писатели модернисты также старались изобразить ту тонкость ума, хотя неизбежно в вербальной форме. Поэтому, поток сознания не был просто инновацией в пределах грамматической, синтаксической и логической структуры романа; скорее это взломало и прорвалось через эту структуру, нарушая литературные соглашения, которые составляют его. Верный требованию Эзры Понд “обновить его” [36; 34], этот метод рассказа коренным образом изменил самое понятие романа. С важными предшественниками как Лоуренс Стерн, Эдгар Алан По и Эдуард Дюжарден, поток сознания был изображен в его полноценной литературной форме двумя из самых великих Модернистских писателей, Джеймса Джойса и Вирджинии Вульф.

1.3 Риторика не гласной речи во внутреннем монологе и его отличие от потока сознания

Внутренний монолог - термин, который часто путают с потоком сознания. Поскольку это - риторический термин и должным образом относится к литературной технике, нежели последний. Но даже этот термин требует более точного определения, и значительно узкого применения, если уж быть тому пригодным критическим термином. Эдуард Дюжарден, который утверждает, что первым использовал

внутренний монолог в своем романе «Лавры срублены» (1887), однажды дал нам свое определение техники. Но его определение не стандартное и не достаточно точное, потому что он определил внутренний монолог как:

“...непрерывный поток мыслей, возникающих в душе персонажа, по мере того, как они рождаются и в том порядке, в каком они рождаются... Дело не в отсутствии отбора, а в том, что отбор происходит не под знаком рациональной логики” [8; 280].

Как утверждают М. Блох и Ю. Сергеева в своей книге “Внутренняя речь в структуре художественного текста”: “... это впоследствии привело к значительной путанице двух терминов: они употреблялись либо как абсолютные либо как синонимы, причем в разных работах родовое и видовое понятие закреплялось то за потоком сознания, то за внутренним монологом”. [7; 105]

Поток сознания и внутренний монолог по сути разные явления, имеющие собственный контент и речевое оформление. Поток сознания это поток мысленных процессов, ассоциаций, переживаний персонажа, отличающийся бессвязностью, не соответствием лингвистической структуры, слабой сочетаемостью синтаксических форм, нарушением временных и пространственных связей. Что касается внутреннего монолога при всей его непринужденности он всегда более или менее логичен, направлен к определенной цели в процессе передачи мыслей героя и его побуждений. Более того, внутренний монолог в большинстве случаев короче фрагмента художественного текста, где передается поток сознания героя.

Особенно важно то, что поток сознания как таковой не является самостоятельной формой существования внутренней речи индивидуума в составе с внутренним монологом и внутренним диалогом, хотя многие исследователи упорно присоединяют его к данной категории. Это следствие, недостаточно четкого понимания связи между речевой деятельностью и мышлением.

«Мышление это интеллектуальная деятельность, процесс создания преобразований и их манипуляция в сознании человека, язык, соответственно, является средством формирования мысли, а речь – средством воплощения мыслительного процесса человека.

Если допустить, что мышление – любой познавательный процесс, включающий в себя и чувственные формы познания, то придется признать существование мыслей вне их словесного выражения, чего быть не может». [7; 106]

Смысл потока сознания состоит в том, что он является воспроизведением, в первую очередь, чувственно – визуальных образов реальности, а потом уже мыслительных действий человека по их преобразованию. Поток сознания объединяет таким образом, два способа воспроизведения действительности индивидуумом – чувственное и нечувственное (мышление). Язык в широком понимании и внутренняя речь в частности связаны только с последним типом воспроизведения.

Всякое желание добавить в мышление визуальные образы есть уничтожение отличий между чувственным и рациональным, игнорирование двух качественно не схожих форм познания человеком окружающего мира (включая его собственный внутренний мир).

Внутренняя речь – входит в поток сознания только как один из его составных компонентов, сменяясь с чувственными образами.

Различаются два основных типа внутренних монологов, “прямые” и “косвенные”. Прямой внутренний монолог – это тот тип монолога, который представлен с незначительным вмешательством автора и не предполагающий аудиторию. Исследование свойственных ему особых методов показывает: то, что он открывает сознание непосредственно читателю с незначительным вмешательством автора; то есть присутствие автора на странице едва-ли ощутимо или его вообще нет, вместе с его руководящими напутствиями, такими как, “он сказал” и “он думал” и с его пояснительными текстами. Нужно подчеркнуть, что он не нацелен на

аудиторию; то есть, персонаж не говорит ни с кем из вне (за рамками вымышленной сцены); и при этом он не говорит, с читателем (как это бы сделал актер со сцены, например). Короче говоря монолог представляется как нечто абсолютно откровенное, как будто бы не было никакого читателя. Это различие не легко уловить, но это - реальное. Конечно, каждый автор пишет, в конце концов, для аудитории. Внутренний монолог развивается несмотря на ожидания читателя обычного синтаксиса и дикции, для изображения фактической структуры сознания – для воздействия, в конце концов, на того же читателя.

Косвенный внутренний монолог это тип внутреннего монолога, в котором всезнающий автор представляет невысказанный материал, как будто бы это было непосредственно от сознания самого персонажа и ведет читателя через весь процесс с комментарием и описанием. Он отличается от прямого внутреннего монолога, в котором автор вмешивается в процесс между психикой персонажа и читателя. Автор является «синхронным переводчиком» для читателя. Он сохраняет фундаментальное качество внутреннего монолога путем прямого проявления сознания.

На практике косвенный внутренний монолог обычно объединяется с одним из методов потока сознания особенно с описанием сознания. Часто, он объединяется с прямым монологом. Эта последняя комбинация методов особенно подходит и естественная, так как автор, который использует косвенный монолог может представить читателя уму персонажа с достаточным количеством дополнительных заметок и реплик для их дальнейшего совместного путешествия, и спокойно удалиться со сцены на долго.

Из этого определения мы узнаем, что эти два метода значительно отличаются, и в способе, которым ими управляют и в их возможных эффектах. Основное различие между этими двумя методами - то, что косвенный монолог дает читателю чувство непрерывного присутствия автора; тогда как прямой монолог частично или полностью исключает его.

Это различие в свою очередь допускает специальные различия, такие как выражение мнения от третьего или второго лица вместо первого; более широкое использование описательных и пояснительных методов, чтобы представить монолог; и возможность большей последовательности и большего поверхностного единства посредством выбора материалов. В то же время могут сохраняться текучесть и смысл действительности в описании состояния сознания.

ВЫВОДЫ

Большинство современных критиков и ученых могут согласиться, что у модернизма может быть одно определение – неоднозначный. Художники того периода времени, возможно, реагировали на культурные давления и общественную жизнь; они, возможно, пытались отрицать идею преосвященства и всю его жесткость; они возможно пытались “сделать его новым” в целом. Поскольку мы определяем и пересматриваем ту эру и культуру, мы можем основываться на двусмысленности мышлений, психологии и языка. Майкл Левенсон объясняет общность современной литературы: “В рамках проявляющихся исторических версий все еще могут встречаться определенные распространённые приёмы и общие занятия: текущий акт фрагментирования единств, использование мифических парадигм, отказ от стандартов красоты, готовность сделать радикальный лингвистический эксперимент, поразить и обескуражить общественность” [33; 3].

Питер Чайлдс утверждает, “Модернистское письмо 'погружает' читателя в запутывающий и трудоёмкий умственный пейзаж, который не может быть сиюминутно понят, но который всё же допускается и анализируется читателем, чтобы понять его пределы и значения” [35; 16]

Никакое определение до конца не охватывает всю многозначность и аспекты модернизма; однако, культура той эры предоставляет моменты

осмысления, беспорядка, фрагментация и размышления. Я полагаю, что авторы современники искали самый идеальный способ выразить свои отдельные страхи и верования, и во время таких поисков они обнаружили новые способы использования языка, чтобы создать личную действительность беспрецедентным способом. Да, это была их реакция по отношению к прошлому, к войне, обществу и всем его давлениям, к техническим достижениям, к урбанизации и друг к другу; но главным образом, они реагировали на свои собственные внутренние конфликты. Из-за внешнего хаоса они должны были обратиться к своим собственным личным отношениям; но так, как те чувства были фрагментированы, они не могли полагаться на традиционную структуру, чтобы передать их словами. Они должны были изменить структуру, чтобы охватить свои фрагментированные личные отношения. Они искали разрешение своих внутренних конфликтов. Они хотели реализм, но реализм, который мог так или иначе определить внутреннюю борьбу, в поиске самих себя. Авторам были нужны перемены в структуре, чтобы найти собственное отношение к изменениям в окружающем их мире. Посредством языка модернисты пытаются “изобразить человеческую субъективность более реальным путём, чем реализм: чтобы выразить сознание, восприятие, эмоции, смысл и отношение человека к обществу через внутренний монолог, поток сознания, ритм, нерешительность и другие условия” [35; 3].

Разочаровавшись состоянием окружающего их мира, авторы начали обращаться к внутреннему миру, ища самосознание, духовное удовлетворение и душевное спокойствие. В этом поиске вглубь себя, викторианская логика, порядок и смысл не могли отвечать их потребностям. Пол Дугласс пишет, “литература модернизма лелеет надежду, что через понимание необходимых законов создания мифа или поэтического сознания, мы можем найти средство ‘объяснение’ хаоса в памяти и истории” [38; 33]. Через понимание их собственного сознания модернисты надеялись найти ответ на разочарование и хаос мира вокруг

них. Кроме того, это исследование и открытие внутреннего сознания в современных работах влияют на постмодернистских и современных авторов, чтобы продолжить эту психологическую поездку в душу, чтобы решить, или по крайней мере оспорить, внешний хаос.

ГЛАВА II

Психологизм Вирджинии Вульф и модернистский нарративный дискурс

2.1 Психологизм Вирджиния Вульф в культурной парадигме Британского модернизма

Вирджиния Вульф принадлежала к группе нонконформистских авторов, которые не соглашались с преобладающим методом написания художественной литературы. Красноречивые описания деталей и переоценка визуального восприятия мира, это преобладающие особенности реализма и натурализма, которые широко подверглись критике модернистским движением. Сосредотачиваясь на точном описании поверхностности романисты, согласно Вульф, упускали сущность самой жизни как “яркого ореола” [17;7]. Вульф, опровергала это заявление, потому что избыточная поверхностная деталь не обязательно добавляет подлинность к работе беллетристики. Модернисты искали новые методы рассказа, для выражения новых понятий.

Модернизм, как артистическое движение, связан с большим разнообразием искусств. Определенная область интереса - модернистский роман, потому что роман как жанр прошел радикальное изменение в начале 20-го века. Вульф значительно способствовала переходу этого жанра, ей вместе с другими авторами модернистами удалось избавиться от эстетического бремени с точки зрения строгих правил, на определенный реалистический роман. Они обогатили роман инновационными методами рассказа и ввели литературные приёмы, до сих пор использовавшиеся только незначительно и главным образом в поэзии. И то были:

радикальные нарушения линейного построения рассказа; разочарования относительно единства и последовательности смысла и характера, причины и развития этого эффекта; развертывание иронических и неоднозначных сопоставлений, чтобы подвергнуть

сомнению моральное и философское значение литературного действия; к принятию тона эпистемологического само – осмеяния нацеленное на наивные претензии буржуазной рациональности; оппозиция внутреннего сознания к рациональной, общественной, объективной беседе; и склонность к субъективному искажению подчеркивать исчезновение социального мира буржуазии девятнадцатого века. [13;68]

Линейность классического романа разрушена внесёнными ретроспективными кадрами и перенесением их по времени, эта фрагментарность обеих проблем и возвращает смысл порядка и веры в универсальные ценности. Это, как полагается, способ сопротивления ухудшающейся общественной жизни.

Изменение не затрагивает только форму, но также и содержание, модернизм вводит новые темы в роман. Внедрение запретных социальных тем или по крайней мере опрос утвердившихся социальных норм, восхищение тем, что вносит жизнь в столичные города, внимание к внутренней жизни человека находящегося под высоким влиянием фрейдистской психологии, подчеркивая отчуждение людей, живущих в индустриальном обществе, эти тенденции дают схему характерного тематического диапазона модернистского романа. После этой тенденции Вульф невозмутимо представила спорные темы, такие как пол, феминизм, тенденцию к самоубийству и открытую критику социальной политики, военные и политические стратегии Соединенного Королевства. Модернизм достигает своего апогея во время первой мировой войны в период, когда это захватывает мышление, подавляет чрезмерный оптимизм 19-го века, и борется с тщетностью современного общества. Модернистский роман часто показывает дезориентацию и разочарование в текущем состоянии и в изменяющихся ценностях общества.

Модернизм часто имеет тенденцию подчеркивать игру с языком и его процессы за счет сюжета. Это указывает на особенности языка, то как он

иногда имеет свойство не сообщать полное значение. Чтобы изобразить больше намеченного содержания, писатели модернисты используют поток сознания, метод рассказа, который в основном делает запись внутренних процессов, происходящих в человеческом разуме. Это использование, так называемого внутреннего монолога чем так известна Вирджиния Вульф. Ей удалось полностью заменить всезнающего и вездесущего рассказчика, пропустив всю информацию через сознание героев. Повествование обогащено переживаниями персонажа, его ассоциациями, мнениями, идеями и внутренним восприятием жизни и времени. Понятие между хронологическим и психологическим временем, основанное на философской теории продолжительности, лежит в основе модернистской работы Вульф.

Одна из главных особенностей модернизма – это свойственный ему космополитический характер. Движение сплачивает авторов со всего мира. Формы модернизма меняются в зависимости от уважения к периоду времени, политической системе или стране происхождения. В некоторых странах у явления модернизм была только короткая продолжительность, но в Соединенном Королевстве, Соединенных Штатах Америки и Канаде, где у модернистского движения есть богатая традиция, модернизм, кажется, никогда не заканчивался. Он проявляется волной, как реакция на внезапные изменения в обществе, обычно как ответ на события в философии и науке, технологических инновациях или в конце концов к терроризму. Методы рассказа и стратегии, типичные для Вульф, поэтому отзываются эхом в работах современных авторов.

2.2 Внутренний монолог героев Вирджинии Вульф и модернистская техника “потока сознания”

Чтобы понять технику Вирджинии Вульф, полезно иметь в виду время, в которое она писала и идеи того времени. После Первой мировой

войны настал период социального переворота, и начинающийся разлад в Британской империи, что сами англичане уже и не надеялись увидеть свет в конце туннеля, ничто, казалось, не наладится.

В философии и медицине идеи Зигмунда Фрейда начинали приобретать невероятную важность упираясь на внутреннюю жизнь индивида. В искусстве, постимпрессионисты были, впервые, показаны в Лондоне; исключительная манера пера которых, без сомнения имела некоторое влияние на литературную технику того времени. Фактически, жизнь казалась настолько отличалась от прежней, что Вирджиния Вульф сказала “приблизительно в Декабре 1910 человеческая природа изменилась”.

Все внешние изменения и новый способ видения жизни имели экстраординарное влияние не только на Вирджинии Вульф, но и на ее современников в целом. Первая проблема, с которой они должны были столкнуться, состояла в том, чтобы найти нечто неизменное, значимое; это они называли действительностью, и все они знали как трудно разглядеть ее, в потоке вещей. Вирджиния Вульф прекрасно осведомлена об этой проблеме, когда она задается вопросом:

“Что подразумевает собой реальность? Это, казалось бы, нечто очень неустойчивое; очень ненадежное” [41; 56].

В литературе этот новый взгляд на жизнь породил новую форму письма; в то время, писатели рассматривали жизнь как постоянно меняющуюся и бессмысленную. Поэтому, они должны были расшифровать его особым способом, потому что старые нормы написания романа больше не подходили как средство выражения. Таким образом, шел протест против всех установленных условностей в написании романа, таких как сюжет и характеристика.

В “Common Reader” Вирджиния Вульф объявляет свой протест против условностей:

“Если бы он (писатель) мог бы базировать свою работу на своем собственном чувстве, а не на условностях не было бы никакого сюжета, никакой комедии, никакой трагедии, никакого любовного увлечения или катастрофы в принятом стиле...

Жизнь – это не свет софитов, симметрично устроенных, жизнь – это яркий ореол, полупрозрачный конверт, окружающий нас от начала сознания до конца. Разве это не задача романиста передать этот неизвестный, переменный, неограниченный дух?!»

И в своем эссе “По современной Литературе” Вирджиния Вульф говорит что:

“Для модернистов, круг интереса, таится, вероятно, в темных уголках психологии”.

Поскольку она и ее поколение чувствовали несоответствие в традиционной форме письма, им нужна была новая техника, которая позволила бы им выразить присущее им особое видение жизни.

В особенности они были против “навязчивой идеи времени”:

“Мы все похожи на мужа Шахризады, тем, что тоже склонны к любопытству, что же будет дальше. Что является универсальным, так это то, что основой романа должна быть история. Некоторые из нас не хотят знать ничего иного – в нас нет ничего кроме первобытного любопытства и следовательно, наши другие литературные суждения смехотворны. И теперь история может быть определена. Это - рассказ событий, устроенных в их временной последовательности – ужин, следующий после завтрака, Вторник после Понедельника, разложение после смерти, и так далее. “История Кво”, с одной стороны, у нее может быть только одна заслуга: вызвать интригу у аудитории. А с другой стороны, у нее может быть только одна ошибка: вызвать безучастие у аудитории. Это только два критических момента, в истории, которая является историей. Это самый маленький и самый простой из литературных организмов. Все же это -

самый высокий фактор, характерный для всех очень сложных организмов, известных как роман”.

Бернард в “Волнах” говорит:

“Но что истории? Игрушки, которые я плету, пузыри, которые выдуваю, одно сквозь другое пропущенные кольца дыма...”

Вирджиния Вульф верила в разрыв от обычного:

“История может колебаться; сюжет может рассыпаться; гибель могла бы захватить героев. Роман, короче говоря, мог бы стать произведением искусства.”

Эффект этого вида техники состоит в том, что читатель забывает, “что” узнать “как” и “почему”; другими словами, что действительно имеет значение, не история, а психология и приобретенный опыт.

Новый образ мыслей произвел тогда специальный “жанр” романа, который был назван “методом потока сознания”, но фактически поток сознания не особая техника, а “тип беллетристики, в которой основной акцент сделан на исследовании предречевых уровней сознания в целях, прежде всего, раскрытия психического состояния героев” и который воплощает несколько методов; главное поражение данного метода в том, что даже если жизнь и изображается очень точно, она едва-ли сосредотачивается на психической жизни отдельного индивида.

У трех выдающихся авторов “потока сознания” были разные подходы к действительности.

В. Фолкнер, в “Шуме и Ярости” и в, “Когда я Лежал при смерти”, рассмотрел его как трагедию крови.

В “Улиссе” Дж. Джойсе рассмотрел жизнь как конфликт между тем, что хочет человек и чего он действительно достигает; это - конфликт между внутренней и внешней стороной, и он рассмотрел её как комедию. Его работа была сначала напечатана в Англии Вирджинией Вульф и ее мужем в “Hogarth Press”. Нет сомнения, что Джойс имел глубокое влияние на нее. В одном из эссе в “Common Reader” (Искусство Беллетристики)

она утверждает, что задача романиста состоит в том, чтобы “передать этот неизвестный, переменный, неограниченный дух (жизнь) ... с как можно меньшим количеством смеси иностранного и внешнего”. Она признала, что некоторые ее современники делали попытку таких отчетов сознания: “Это, во всяком случае, в некоторой манере, стремление определить качество, которое отличает работу нескольких молодых писателей, среди которых г-н Джеймс Джойс является самым известным из их предшественников”.

И в том же самом эссе она говорит, “если мы хотим жизнь как таковую, здесь наверняка она есть” обращаясь к “Улисс”.

Вирджиния Вульф, в отличии от Фолкнера или Джойса, рассматривала жизнь как драму в уме индивида.

Обычная проблема авторов “потока сознания” состояла в том, чтобы дать форму предречевым мыслям и абстракциям. Вирджиния Вульф, осознавая эту проблему, решила ее посредством изображений и символов. В “Г-же Даллоуей”, например, она использует Биг-Бен, чтобы предложить сознание мимолетности жизни в своих персонажах; в “К Маяку” свет предлагает осветительное и положительное отношение г-жи Рэмси; и в “Волнах”, волны представляют различные и очевидно разъединенные моменты, из которых составлена жизнь. Символ поэтому не прямое или буквальное представление, но:

“Я уверена, что это - правильный способ использовать их - не как набор из частей, как я сначала пыталась, когерентно, а просто как изображения, цель не в том, чтобы решить, скажем проблему, а просто предложить пути ее решения.”

Другая распространенная проблема для этих писателей, и тем более трудная, состояла в том, чтобы наложить порядок в их работе.

В первую очередь, они должны были привести в порядок уровень разума (они попытались предложить беспорядочный и синхронный ход мысли); они могли выбрать из разума то, что наиболее подходит их цели

(как это делала Вирджиния Вульф) или использовать свободную ассоциацию (как то делал Дж. Джойс).

В “Г-же Даллоуей”, в первом романе, в котором Вирджиния Вульф решила отказаться от традиционного письма, она больше полагается на использование скобок, чтобы выразить изменения мыслей:

“... это был всего лишь ее дорогой Питер; да он умел быть несносным; совершенно невозможным; но как чудно было бродить с ним в такое вот утро. (Июнь выпятил каждый листок на деревьях. Матери Пимлико кормили грудью младенцев. От флота в Адмиралтейство поступали известия. Арлингтон – стрит и Пиккадилли заряжали воздух парка и заражали горячую, лоснящуюся листву дивным оживлением, которое так любила Кларисса. Танцы, верховая езда – она когда-то любила все это).
Ведь они сто лет как расстались – она и Питер” [43;5]

И в определенных случаях в “Г-же Даллоуей” ее проза напоминает Джойсовскую:

“Девочка, думала г-жа Демпстер (которая сберегала крошки для белок и часто затракала в Риджентс-Парке), пока не знает, что к чему; да, оно лучше – быть покрепче, и не суетиться, и не ждать от жизни уж чересчур много.

Перси пьет. А все равно лучше сына иметь, думала миссис Демпстер. Ей не сладко пришлось, и ей было просто смешно глядеть на эту девочку Ладно, вот выйдешь замуж, тогда узнаешь. Стряпня, то да се. У каждого мужика свои повадки...” [43;54]

Этот параграф захватывает все мысли, которые проходят через ум старухи, но это не характерный параграф писательницы; она обычно предпочитает выбирать из ума, то, чему она верит, более релевантное, которое дает смысл, порядок ее работе.

На артистическом уровне авторам “потока сознания” пришлось столкнуться еще с одной проблемой; поскольку они не принимали приемы сюжета и персонажа, используемые традиционными романистами, они

должны были найти определенные образы для придания определенного единства своим романам.

Авторы “потока сознания” используют множество приемов, и “Улисс” может служить основанием для исследования некоторых из них. Автор в данном романе работает по ранее установленной литературной модели, к которому он добавляет дополнительные обобщающие приемы: время и единство места, использование лейтмотива (текущие мысли в умах главных героев) и использование формальных живописных расположений.

Если я упомянула “Улисс”, это - потому что в работе Вирджинии Вульф, которая в основном является пост-Джойсовской (она познакомилась с рукописью “Улисса” в 1918, а “г-жа Даллоуей”, была написана между 1920 и 1922), использовала некоторые приемы Джойса.

В “г-же Даллоуей” структура оперируется на искусственную модель “единства”: единство времени (однажды) и единство места (Лондон); тем не менее, в то же время, через воспоминания главных героев, действие охватывает восемнадцать лет и совершается в Лондоне и в Индии.

Модель строго составлена; у каждой детали есть своя функция так, чтобы книга сформировала целое единство и соответствовала собственной идее Вирджинии Вульф о единстве романа, выраженного во второй серии “The Common Reader:

“когда философия не потребляется в романе, когда мы можем подчеркнуть эту фразу карандашом, или вырезать лишнее ножницами и вставить целое в систему, можно с уверенностью сказать, что что-то не так с философией или с романом или с обоими”. ”[47;87]

Средства, с помощью которых Вирджинии Вульф лавирует в своих произведениях, разнообразны. Сцена самолета может быть взята в качестве модели:

“Меж тем у ворот Букингемского дворца собралась кучка народа, желая чтобы на них упал царственный взор; автомобиль подъезжал. Но “внезапно г-жа Коутс задрала голову к небу”: аэроплан взмыл над

деревьями, оставляя позади белый дым, и дым этот вился, клубился, что-то писал, выводил буквы, а женщины в толпе пытаются предположить слово. Вирджиния Вульф идет от их умов к людям в Молле, которые также “задрали головы к небу”. Между тем незамеченный автомобиль въехал в ворота, а самолет продолжает свой путь выше Грин-парк, Пиккадилли, Риджент-Стрит и Риджентс-Парка, где Лукреция Уоррен Смит сидя рядом с мужем на главной аллее смотрела вверх: “Смотри-ка, смотри-ка, Септимус!, она кричала”; и таким образом, мы входим в контакт с ним: “ну да, подумал Септимус, глядя вверх, они мне сигналият”.

И пока пара находится в парке, Мэйси Джонсон подходит, чтобы спросить их как пройти к станции метро. Г-жа Демпсер видит Мэйси, и это напоминает ей о ее юности и ее браке; она также видит самолет и вспоминает, как ей “всегда хотелось увидеть дальние страны”; затем она вспоминает своего племянника, миссионера убитого в чужой стране, наблюдая, как самолет исчезает по направлению Гринвича. В Гринвиче самолет пролетает над головой г-на Бентли, который “энергично подстригал газон”, думая, что самолет - символ души человеческой, “вырваться за пределы тела, своего обиталища, с помощью мысли – Эйнштейн, теории, математика, законы Менделеева ...”; и продолжая лететь по курсу самолет припятствует “жалкому, болезненного вида человеку” войти в собор Св. Павла. Наконец, когда Кларисса возвращается домой, она спрашивает свою горничную: “на что они смотрят?”

Эта часть романа не только служит примером “потока сознания” как техники, но и также достигает другой цели кроме эстетической; главные цели Вирджинии Вульф - религия, наука (в том смысле, что это предотвращает понимание невидимых ценностей), и то отношение к власти, которая представлена в этом романе в лице Хью Уитбрета, который “любил отдавать дань уважения”.

Как раз в этой сцене самолет уничтожил три вещи:

Люди, которые ждали, чтобы узреть короля, смотрели на самолет вместо этого - “автомобиль въехал в ворота, но никто на него не взглянул; самолет напоминает человеку в Гринвиче о науке, математике, но внезапно “самолет улетел”; и наконец, человек, который собирался в церковь найти убежище, был остановлен самолетом -”, и пока он мешкал, самолет пролетел над Ладгейт-серкэс”.

В других случаях прием, используемый Вирджинией Вульф, для перехода от одного действия к другому, может быть легковым автомобилем, который, проезжая мимо магазина, где Кларисса совершает покупку, переключает наше внимание от нее к Септимусу, который также находится на улице; или это может быть облако, затеняющее солнце, за которым наблюдает Элизабет одновременно с Септимусом. Тем не менее, прием наиболее часто используемый Вульф – часы, бьющие время, и здесь, как в “Волнах”, мы видим, что структурная модель, выбранная писательницей, помогает подчеркнуть главную тему, которая является течением времени. Каждые полчаса отсчитанные Лондонскими часами дает такое ощущение будто время уплывает, а жизнь все так же пуста и бессмысленна.

С другой стороны, единство романа не до конца удовлетворительное; Кларисса и Септимус слишком отличаются, и их единственная связь - сэр В. Брэдшоу, который оглашает новости о смерти Септимуса на приеме. Это - момент, когда единство романа достигает той точки когда у нас возникает чувство, что мы читаем два различных романа. Другими словами, искусственные приемы как Биг-Бен, самолет, и т.д. немного несоответствуют.

Но если техника Вирджинии Вульф в “Г-же Даллоуей” еще не была полностью развита, к тому времени, когда она пишет “На Маяк” наблюдается заметное улучшение.

В “На Маяк” единство достигнуто, главным образом, через тему. Г-жа Рэмси, отношение к жизни которой символизируется светом

исходящим от маяка, является главной героиней, а остальные персонажи показаны в свете их отношений с нею.

Структурно роман разделен на три части. В первой части, названной “Окно”, мы видим отношение г-жи Рэмси к жизни и результат ее усилий создать что-то из человеческих отношений. И она остается в освещенной комнате, в то время как мир снаружи темный; тот факт, что она владеет правдой, символически подразумевается.

Во второй части, “Проходит Время” приводится длинное описание, в поэтической прозе, событий, которые имеют место быть в течение десяти лет, которые следуют за званым обедом г-жи Рэмси. В этой части, и через символику сил природы, работающих пагубно над домом, Вирджиния Вульф хотела осведомить нас о враждебности природы, и в то же время как скоротечна наша жизнь по сравнению с вечными силами природы. Эти силы упорядочены в естественных циклических схемах весны, лета, осени, зимы, где каждый из них связан, символически с особым событием.

“Весна без единого листика, голая, яркая, как ярая в целомудрии дева, заносчивая в своей чистоте, была уложена на поля, бессонная, зоркая и решительно безразличная к тому, что будет делать и думать ее наблюдатель.

(Пру Рэмзи, склоняясь на руку отца, была выдана замуж тем маем. Уж куда как справедливо, люди говорили. И прибавляли – до чего ж хороша!)” [44; 242]

“Шали бы дремать, ей бы спать, но попозже, летом, пришел зловещий звук, как ветром придушенный удар топора, он повторялся настойчиво, и узел шали от него расслаблялся все больше и совсем уж потрескались чашки в буфете. То в буфете вдруг звякал стакан, будто так истошно, так пронзительно вопил кто-то, что даже стаканы в буфете кидало в дрожь от этого вопля. И снова спускалась тишина, и тогда, ночь за ночью, а иной раз и среди бела дня, Когда ярко вычерчивались розаны на обоях, в эту

тишину, это безразличие, неприкосновенность – врывался глухой стук, будто падало что-то.

(Взорвалась граната. Двадцать или тридцать юношей погибли во Франции, среди них и Эндю Рэмзи, который, к счастью, умер мгновенно.)” [44. 245]

В данном параграфе Вульф сумела передать не только яркое описание лета и разрушительные силы, причиненные войной, но также одно из присущих ей характерных качеств: иногда она делает ритм своей прозы подражательным своей теме. Здесь, например, отметьте звуки и пунктуацию первой фразы.

Вторая часть романа была объектом большого обсуждения; хотя это - технически удовлетворительное творение, факт в том, что это разрушает иллюзию читателя, и кажется искусственным относительно других частей романа.

“Маяк” является третьей частью; в нем мы видим остающихся членов семьи Рэмси на их старой даче. И действие поставлено в день, когда они наконец посещают маяк. Цель третьей части состоит в том, чтобы показать, что влияние г-жи Рэмси продолжается даже после ее смерти и что она все еще в состоянии создать что-то из жизней других персонажей, особенно Лилия Бриско. В этом смысле она победила время.

Образ, используемый в этом романе, символический; чередование света и тени предполагает не только лучи света, которые маяк отсылает, но также и радость и горе, что чувствуют люди.

2.3 Интерпритация сознания и личности в романе Вирджинии Вульф «Волны»

Роман «Волны» был впервые издан в 1931 году. Это, как полагают, самый экспериментальный роман Вирджинии Вульф. Его оригинальность заключается в том, что он составлен из монологов, на которых говорят шесть персонажей в книге: Бернард, Сьюзен, Рода, Невилл, Джинни и

Луис. Седьмой персонаж по имени Персиваль также присутствует и также значим, хотя мы не слышим его говорящим собственным голосом. Монологи, которые охватывают жизни персонажей, разбиты девятью краткими перерывами третьего лица, детализирующими прибрежную сцену на переменных стадиях одного дня от восхода солнца до заката.

Это - смелость Вульф как романиста, а также ее инновационная техника, которая привлекает воображение читателя. Это монографическое произведение помещает Волны в контекст карьеры Вирджинии Вульф и 'современность', в которой оно было написано. Таким образом мы, сосредоточимся на том, что побудило писательницу написать роман, что заботило ее в то время, и как он связан и в стиле и в теме с ее более ранними, более доступными работами, главным образом г-жа Даллоуей и К Маяку.

Обдумывая сюжет Волн, Вирджиния Вульф отмечает в своем дневнике: "я не пытаюсь рассказать историю... мозг думает... может быть, это островки света – островки в потоке безостановочной жизни" [46: 232].

Учитывая, что Вульф уже написала несколько романов, которые исследовали природу мышления разума, романист информативно заявила, что несмотря на свои усилия она чувствует, как будто еще не достигла цели, которую она перед собой поставила: передать нефилтрованное содержимое мозга. По композиции Волн кажется, что Вульф посвятила целый роман решению данной проблемы сделав её центральной темой романа. Это фокусирование, несомненно, помогло сделать Волны самым тщательно продуманным, полным, оригинальным, и смелым исследованием сознания в карьере Вульф.

На самом же деле, мы осведомлены уже с первых же страниц Волн, что роман – далеко продвинулся от предыдущих трех исследований теории сознания. Отказываясь от всех своих предыдущих стилей повествования, Вульф пишет Волны эфирным голосом прозы/поэзии/драмы, который бросает вызов классификации. Вульф почти

исключает повествование от третьего лица, голос которого и стиль просачивались в других её романах; Волны состоят из переменных перспектив шести персонажей чьи голоса введены, подобно драме, с простым повествованием “Бернард говорил”, или “Рода говорила”, и ничего больше:

‘Листья собрались под окном и наострили ушки’, Сьюзен говорила.

‘Тень оперлась на траву’, Луис говорил, - ‘согнутым локтём’.

‘Острова света плывут по траве’, - Рода говорила. - ‘Они упали с деревьев’. [45;4]

Подавляющая часть романа передаётся через этот прогибающийся жанровый стиль прозы, исключением являются только короткие, рассыпанные, выделенные курсивом отрывки, которые отделяют главные разделы романа. (В этих отрывках, неназванный и обычно объективный повествователь описывает солнце, которое медленно поднимается и затем располагается над океаном, символизируя прогрессивность времени в романе от юношества каждого из персонажа до старости и смерти.) Вне выделенных курсивом разделов в Волнах, в сущности, нет повествователя.

Как очевидный бленд поэзии и прозаичной чувственности, содержание, которое следует после реплики ‘говорил’ каждого персонажа, трудно определить с точки зрения того, как оно касается “говорящего”. К примеру рассмотрим следующий отрывок, который является относительно представительным для тона и голоса романа:

‘Я взяла партию!’, Джинни говорила. ‘Теперь вам играть. А я брошусь-ка на траву, отдышусь. Я совсем запыхалась от беготни, от победы. Я даже, по-моему, похудела – от беготни, от победы. Кровь у меня, наверное, сейчас ярко-ярко красная и, как подстёгнутая, колотится в ребра... я каждую былиночку отчётливо вижу. Но на висках, за глазами, так стучит, что все-все пляшет – сетка, трава...ничего нет стоячего, ничего застывшего нет в этом мире. Всё струится, всё пляшет; всё – быстрота и победа...’ [45;31-2]

Язык данного отрывка не передаёт самостоятельную мысль Джинни (как это передовало бы внутреннее повествование Клариссы или Лили в «г-же Даллоуей» или «На Маяк»); в этом промежутке времени Джинни молодая и относительно ветреная девочка, не подверженная торжественным медитациям или красноречивому языку и также происходит с её мыслями и поэтому дикция данного пассажа не соответствует ее характеру. По той же самой причине, а также по практической неправдоподобности, мы не расположены полагать, что слова произносимые вслух, в сущности и есть “говорил(а)”. Повествование излагается в настоящем времени, что исключает возможность, что рассказ это ретроспектива более старой, более мудрой Джинни. Язык, возможно, наиболее близко напоминает поэзию; он включает мысли Джинни смешанные с ее эмоциями, физическими ощущениями, действиями, восприятием и памятью — но как слова могут принадлежать Джинни?

Как указывает Шуламис Барзилэ, повествование “сознательно отделилось от подражательной речи и изложения мысли в попытке воспроизвести невербальный порядок действительности” [14;214]. И если учитывать собственное утверждение Вульф, что она пыталась передать “мышление разума”, и по-видимому решившая что предыдущие усилия запечатлеть свободное течение сознательных мыслей своих персонажей (как Кларисса, Лилия и г-жа Рамзи) недостаточным, тогда этот “невербальный порядок”, вероятно, будет существовать глубоко в пределах содержания ума на уровне, который Вульф рассматривает ещё глубже, чем само рассказанный поток мысли.

Вульф стремилась передать содержание ума, прежде чем оно будет выражено в мыслях. Ее задумка состояла в том, чтобы захватить и выразить наши сознательные, но предварительно ясно сформулированные мысли и ощущения, которые протекают через разум, в такой гармонии с ощущениями читателя, что они склонны полагать, что то, что она

выражает, еще никогда не было столь ограничено обычным языком само сознательной мысли.

Факт, что язык романа развивается и прогрессирует вместе с персонажами по мере их взросления подтверждает эту теорию. Так же как и в 'Портрете художника в юности' Джеймса Джойса, роман начинается с шестью персонажами в юношеском возрасте, передавая сенсорное восприятие и реакции на их внешнюю среду, в относительно коротких фразах, с малым количеством или отсутствием комментариев, которые противоречат развитым мозгам. В раннем разделе Волн голоса шести персонажей почти неразличимы, поскольку они реагируют на те же стимулы с легкомысленным живым детским откликом. Так же, как Сьюзен замечает, что “ листья собрались под окном и наострили ушки” [45;4], Луис отмечает “горящие огни в оконных стеклах” [45;4], Джинни видит дом “с белыми- белыми от штор окнами” [45;5], и Бернад, комментируют, что “окно столовой стало темно – синее теперь” [45;5]. Примечательно, что по мере того как прогрессирует роман и взрослеют персонажи масштаб и сложность того, что поступает в их умы, — их “говорил(а)” разделы — увеличиваются в соответствии. Персонажи развивают особенности, которые делают их заметно индивидуализированными людьми — Сьюзен откровенная и простоватая; Бернад, общительный и красноречивый; Джинни, спортивная и капризная. Все же шесть персонажей, которые логически говорили бы и думали бы с широко разрозненным словарным запасом и уровнем изощренности позже в жизни, продолжают единодушно описываться в той же самой, мечтательной поэтичной прозе. То, что дифференцирует их, исходит исключительно от содержания их умов и отнюдь не от стиля которым оно передаётся. Этот странный эстетический выбор имеет смысл, если только язык Волн – действительно является способом Вульф представить невнятную мысль, содержание более основной

познавательной сферы, в которой, по-видимому, “язык” одинаков для всех.

Решение Вульф изменить стиль своей прозы отражает намного больше чем просто эстетическое или техническое изменение: это показатель важного изменения в том, как она задумывает сознательность в целом в данном романе. В своих предыдущих трех романах Вульф применила смежные понятия внешнего хаоса и внутренней изоляции Мэтча и Пейтера в различных степенях, используя их как исходные понятия для исследования других проблемных зон. Если сознание наследственно изолировано, она задалась вопросом в г-же Даллоуей, как мы в таком случае, должны расценивать социальный аспект человечества, и какова её цель? В «На Маяк»: если все находится в состоянии беспорядочного изменения вне нашего разума, есть ли вероятность найти истинную стабильность? Можно ли нарушить изоляцию? Примечательно, что от «Комнаты Джейкоба» до «На Маяк», Вульф обычно управляет основными понятиями, основополагающим к теории Мэтча и Пейтера, которая основывается на существовании деления между внутренним, изолированным сознанием и внешней, хаотичной действительностью. Множество данных, приведенных во всех трех из этих романов, свидетельствуют, что Вульф убеждена, что чувство умственной изоляции лежит в основе человеческого опыта, а также что мир, который окружает нас, не так стабилен или упорядочен, как наше восприятие принуждает нас верить.

Все же, как она демонстрирует в К Маяку, предполагаемая непоправимая умственная изоляция приводит к некоторым оставшимся без ответа каверзным вопросам. В заключительной части своего предыдущего романа, Вульф попыталась, правда без очевидного успеха, согласовать изоляцию сознания с понятием, что, как и у г-жи Рамзи, наши умы естественно способны к ощущению ясности и к связи с другими'. Вульф кажется, была не удовлетворена тем, что модель Machian/Paterian не в

состоянии просчитать то глубокое влияние людей на наши умы и жизни. В Волнах Вульф противостоит этому вопросу, впервые, отказавшись от предположения об изолированном сознании как об основополагающей предпосылки. Вместо того, чтобы применить эту чувственность Machian в качестве отправной точки, Вульф начинает Волны с посылом, который предполагает, скорее противоположное: что происходит с нашей теорией сознания, действительности и души, если сознание не изолировано?

Исследуя этот вопрос в Волнах, Вульф почти игнорирует обычную повествовательную структуру. С персонажами, часто выражающими образ, мысли и идеи, которые не относятся к их непосредственному окружению, становится ясно что, еще больше, чем в предыдущих работах Вульф, сюжету не предаётся особое значение в этом романе. И вместо того, чтобы перейти к главному своему вопросу, вместо этого Вульф создает роман, который сосредотачивается на создании несравнимо близкого портрета персонажа, всестороннее предоставление каждого “голоса”, по мере его создания, развития и поддержки в течение жизни. Анализ Волн подразумевает , в основном, анализ шести людей, шести сознаний, которые создаёт Вульф , и то, как их лица само утверждают и взаимодействуют.

Бернард - самая логическая отправная точка на этом поприще. Первое сознание с которым мы сталкиваемся в романе принадлежит именно ему — “‘Я вижу кольцо’, Бернард говорил, ‘оно висит надо мной. Дрожит и висит такой петлей света’” [45;4] — также как и последнее. Весь заключительный раздел романа, фактически, состоит из одного только “голоса” Бернарда. Как рассказчик и потенциальный писатель, он больше, чем любой другой персонаж интересуется созданием ясно сформулированного и последовательного самосознания, опираясь во многом на свою способность “сочинять фразы”: “Надо сочинять фразы, городить фразы, чтобы чем-то твёрдым отгородиться от пристального взгляда служанки, часов, глазающих лиц, безразличных лиц, не то я

заплачу” [45;45]. Бернард полагает, что в создании истории с помощью слов и фраз, определяется душа.

Как Невилл отмечает, описывая Бернарда “то, что мы сами только что видели, он перед нами выложит, но ловко стянув стройной фабулой. Бернард говорит, всё на свете – история. Я – история. Луис – история.” [45;57]. Бернард верит, что слова способны создать идентичность до такой степени, что он рассматривает продукт как почти физическую, реальную сущность: он видит себя, “облепленным фразами” [45;344], и он заведёт “толстый блокнот со множеством страниц”, в который он “будет заносить [свои] фразы” [45;55], объект, физически символичен относительно идентичности, которую он создает.

Эта чувствительность, кроющаяся внутри него и снаружи, не подвергается сомнению или противоречию изоляции Мэтча. Бернард, как Питер Уолш в г-же. Даллоуей, “сочиняет лучшую часть жизни” [43;54] с его рассказами, надеясь создать внутреннюю, личную последовательность против хаотического внешнего мира. Все же, когда мы всматриваемся глубже в характер Бернарда, исследуя не только тот факт, что фразы определяют его сущность, но также и сами его фразы, его тщательно построенная сущность начинает распадаться.

Периодически, Бернард подвергает сомнению эффективность своего метода самосоздания: “Фраза. Непропечённая фраза. И что такое фразы?” [45;343]. Чтобы создавать свои фразы, ему “необходимо черпать вдохновение со стороны” [45;125]; без компании других он “перестает сочинять” [45;126]. Постепенно, Бернард начинает понимать, что его истории и сочинения фраз не есть создание личности, так как развитие личности, процесс, который полностью зависит от людей вокруг него предоставляющих ему содержательную информацию для описания и определения себя самого: “кто же я на самом деле из всех этих людей? Очень многое ведь зависит от комнаты. Если я сейчас позову: 'Бернард' – кто явится?” [45;127]. Бернард размышляет в одиночестве, “Я и сам себя

иногда не знаю, или – как измерить, счесть, назвать те частицы, что делают меня собой ” [45;130], все же когда он в окружении других, “Я становлюсь не собой , а [другим человеком] перемешанным с кем-то ещё — с кем? — с Бернардом?” [45;131]. Он осознаёт свою личность как нечто жидкое и нестабильное. Позже в жизни, он задается вопросом, “мы сами ... с беспризорным, беглым огнём в себе, который называем умом и душой, как совладаем с такой лавиной? И что вечно? Наши жизни тоже растекаются прочь по неосвященным аллеям, за эту полоску времени, неопознанные” [45;361].

С помощью Бернарда Вульф передаёт важное утверждение: хотя мы можем быть и можем облепить себя историей и само продиктованным рассказом, личности придуманные этими историями не идеальны, не затронуты, истинной внутренней “личностью”. Рассказы неразрывно связаны с людьми и с их окружением; личности создаваемые нами, зависят от них, делая их зависимыми и преходящими. И если это верно, то изоляция больше не является актуальной проблемой; если Бернард был изолирован, отгорожен от других, различая границы своей личности и где она отделяет его от других , то он не должен был быть проблематичным. Все же он является таковым: “... я не из тех, кому для полного счастья достаточно одного-единственного человека... я только тогда искрюсь, когда все мои грани выставлены на обозрение многим. Нет их – и я весь в дырках, как жженая бумага” [45;211]. Проблемой, тогда, не в уединении, а в неизбежной множественности. Бернард не единственный персонаж, который демонстрирует теорию Мэтча вверх тормашками.

Рода, также, яростно борется с само созданием дополняя при этом Бернарда. На протяжении почти всего романа Бернард расценивает свою способность создать социально построенную личность как положительное и замечательное качество; другие же расценивают это как “власть” [45;26], Хотя он в конечном счете исключает идею создания фразы как

эффективная практика, она придаёт живой интерес и привносит смысл в жизнь Бернарда.

Рода же наоборот, раньше Бернарда чувствует трудность поддержания другой малой личности, и вместо того, чтобы реагировать на открытие с чувством радости на творческом поприще, она оскорбляет постоянное вторжение с самого начала. “Эта большая компания ... отняла у меня мою личность” [45;22], она рано отчаивается в романе. В глазах людей она “сломана на отдельные части; [она] больше не одно целое” [45;76] — хотя есть мало доказательств, что Рода испытывает чувство цельности даже и в одиночестве. Повторяя заключительный плач Бернарда, Рода думает находясь в одиночестве, “Но здесь я никто. У меня нет лица” [45;29]. Хотя она презирает факт, что присутствие других вынуждает ее “перейти и измениться и [быть] пережитой через секунду” [45;29], она находит, что “В одиночестве, я часто впадаю в небытие” [45;30]. Слова падают, растворяются и ничто ритмично не повторяется в сознании Роды; она поочередно чувствует “ненависть и страх” [45;170] в присутствии других так как она чувствует что находится под их влиянием, и “жестокость смерти” [45;170] и тишина в одиночестве. Так же как и Септимус в г-же Даллоуей, запутавшийся между двумя противоречивыми и одинаково недопустимыми реалиями, Рода совершает самоубийство. Хоть она и тратит жизнь, избегая губительного влияния других людей, Роду очень сильно тревожит тот факт, что ей не удаётся найти своё личное «Я» в дали от них. В основе борьбы этих шести персонажей за самоопределение кроется персонаж — или скорее отсутствие персонажа — который больше, чем кто-либо еще в романе символизировал бы окончательную тщетность этого предприятия. Персиваль, одноклассник иногда рассматривается как седьмой главный персонаж романа, его присутствие в Волнах ощущается от ранних страниц до конца, в манере подобной Джейкобу в «Комнате Джейкоба» но более остро. Так же как и в случае с Джейкобом, мы не посвящены в сознание Персиваля — в его

“говорил” — и он, также, скоростижно умирает в военной службе. Но, в то время как в Комнате Джейкоба рассказчик третьего лица изредка предоставляет нам проницательность, которая, кажется, исходит от сознания и внутренних мыслей Джейкоба, Персиваль совершенно нам неизвестен, не говоря уже о влиянии, которое он распространяет на других: мы только слышим, как другие шесть “голосов” реагируют на его присутствие или на воспоминания о нём. В значительной степени, нам чрезвычайно сложно, различить характер Персиваля — на что мог бы походить его собственный голос. Вместо этого мы имеем только то, что Бернард мог бы назвать “Персиваль растворился в ком-то” — Персиваль растворился в Бернарде, или в Невилле или в Сьюзен.

С точки зрения Невилла мы рассматриваем Персиваля в качестве идеализированного, подобно Адонису объекта привязанности: “Он в тайном родстве с этой медной надгробной латынью. Ничего не видит; не слышит. Он от нас далеко, в своём языческом мире. Но что это — он поднимает руку, сейчас мазнёт себя по затылку. Вот за такие движения влюбляешься — безнадёжно, по гроб жизни” [45;24]. Персиваль - важная и романтизированная фигура для Невилла, который полагает, что “без Персиваля нет никакой основательности” [45;88]. Луис, с другой стороны, не чувствует эту восхитительную красоту; для него Персиваль определяется своими способностями к руководству, его естественным способом требовать внимание и уважение:

“Боже, как все хвостом тащатся за Персивалом. Он крупный. Тяжело бредет через поле по высокой траве... Великолепный, как средневековый рыцарь... А мы-то, мы — устремляемся следом, как верные слуги, и нас перебьют как овец” [45;25].

Каждый персонаж создает своего собственного “Персиваля”, не похожего на других, который так или иначе влияет на жизнь каждого. Следовательно, когда Персиваль умирает, мы как читатели едва-ли замечаем изменения, так как фактически его роль в романе остаётся

неизменной. Для начала, мы никогда не знали “настоящего” Персиваля, только ‘Я смешался с Персивалем’, которого создал каждый персонаж, и после смерти Персиваля мы продолжаем знакомство с ним посредством тех же самых средств. Рода пронизательно наблюдает как каждый из ее друзей используют событие смерти Персиваля как средство подчеркивания своей собственной индивидуальности. Она отмечает что “Бернард, между тем, с заплаканными глазами упадёт в кресло. Вытащит записную книжку; под буквой С впишет: «Фразы, употребляемые на смерть друзей» [45;116]. Об эгоцентричной, жизнерадостной Джинни, она говорит “Джинни – пируэтами через комнату – взгромоздится на ручку кресла – спросит: ‘А он меня любил?’ ‘Больше, чем Сьюзен?’” [45;116]. Рода сообщает что Луис, который рассматривал Персиваля только как индикатор и мерный шест своих собственных недостатков и страхов, “изгладит смерть Персиваля к собственному удовлетворению, уставившись сквозь этот сосуд, мимо домов, на небо” [45;116]. Персиваль это влияние, не отчетливая или отдельная личность, и как таковое его пред - и посмертное присутствие в жизнях персонажей, в практических целях, неразличимо.

Присутствие Персиваля и его функция в романе таким образом иллюстрирует наиважнейшую теорию индивидуальности Вульф. Как Луис замечает, “Персиваль ... яснее ясного нам показывает, что наши попытки сказать, ‘Я - то, я - это’, когда мы сходимся, как разъятые части единого тела и единой души, - есть ложь” [45;99]. Самоотверженность Персиваля и факт, что его личность ограничена частичным слиянием разрозненных толкований других народов, является действительностью для нас всех. Очевидно, что Бернард, социально развитая личность, Рода в своём одиночестве безлика и прибывает в небытие и Персиваль, с полным отсутствием личности всё вместе составляют самое жёсткое и самое откровенное противоречие Вульф понятиям Мэтча что личное сознание не может поддаваться внешним воздействиям.

В остальных персонажах Волн строение личности не, так ясно выражено, Вульф более тонко передает отсутствие исключительной индивидуальности. В ранних главах романа, где персонажи - маленькие дети, их “голоса” почти идентичны, на фоне их чувств и реакций на своё окружение. По мере взросления, каждый из них развивает определенные индивидуализированные “фразы” или способы мышления, которые повторяются в их сознании подобно мотиву. В разделах относящихся к Сьюзен, к примеру, фраза “Я люблю, я ненавижу” всплывает в ее сознании регулярно, и впервые мы данную фразу слышим когда она видит, как Джинни целует Луиса на игровой площадке: “‘Я люблю’, Сьюзен говорила, ‘и я ненавижу. Я желаю только одного. У меня такой твёрдый взгляд ..., Мама ещё вяжет мне белые носочки и подрубают переднички, - я же маленькая, - но я люблю; и я ненавижу” [45;9]. На всём протяжении романа, переживания Сьюзен часто окрашиваются этими словами, фильтруя такие противоположные понятия как любовь и ненависть: “Ненавижу этот запах сосны и линолеума. Разорённые ветром кусты и больничную плитку. Ненавижу эти их веселые шутки и ледяные глаза” [45;22], Сьюзен жалуется в школе. Позже в жизни, на светском ужине со своими друзьями, она говорит, “Из всего, что выходит из уст, до меня доходят только крики любви, ненависти, гнева и боли” [45;95], и позже, “Ненавижу Джинни за то, что при ней замечаю, что руки у меня красные и обгрызены ногти. Я люблю так отчаянно, и это меня убивает” [45;96]. Снова и снова это появляется: “‘Это всё ненависть, это любовь’, Сьюзен говорила” [45;99]. Остальные персонажи привязаны к своим собственным фразам или образам: Луис чувствует как огромный зверь прикованный за ногу цепью, “топает, топает и топает” [45;4]; Джинни - огонь, который танцует и струится [45;7]; Рода ассоциируется с тонкими лепестками и падением [45;11]; Бернад с золотыми кольцами [45;4] и пузырями [45;34]. Даже если конкретная фраза или образ наиболее сильно характеризует того или иного персонажа, она никогда не ограничивается им одним.

Неизбежно, фраза или образ находят своё отражение в сознании других персонажей. Казалось бы, любовь и ненависть два определения присуще Сьюзен, но и Джинни размышляет “любовь, ненависть, да как там не назови” [45;230]; Невилл, как Сьюзен, перечисляет свою ненависть, говоря, “Мне претят люди, которые носят распятие слева на жилете. Претят церемонии и ламентации и печальный образ Христа” [45;130]. Рода говорит, “Нутро моё ничему не обучено; я боюсь, ненавижу, люблю” [45;163]. Точно так же при упоминании о падающих лепестках невольно всплывает образ Роды, но и Невилл размышляет “лепесток опадает с розы и мерцает свет, пока мы молчим” [45;105]. Так же какковка кругов присуще по характеру Бернару, Луис говорит, “сегодня ночью попробую закрепить в словах, выковать круг из стали” [45;27] и позже замечает, что “круговорот нашей крови ... снова сомкнется в кольцо” [45;105]. Вульф систематически строит и затем периодически подрывает связи между людьми и определяющими их фразами.

Ничто, как отмечает Вульф, не уникально или относимо к единственной личности — все аспекты личности делимы; каждая часть нас (даже самая резонирующая и на вид фундаментальная) является также частью кого-то еще. И так в Волнах Вульф заявляет об отсутствии индивидуальной личности. То, что мы рассматриваем как «личность», она предполагает, ни что иное как результат обобщения внешних воздействий; все они сплавлены воедино в нашем сознании, что порой мы путаем этот сплав с индивидуализированной личностью. Следующий риторический вопрос, заявленный Бернардом в последнем разделе романа как нельзя кстати: “И как я теперь пойду дальше, потеряв своё Я, лишённый веса, незрячий, по миру без веса и без иллюзий?” [45;212]. Короче говоря: что значит для нас, для наших судеб это радикальное заявление самоотверженности и какова её роль в нашем сознании?

Для начала, Волны первый из романов Вульф, который вынуждает нас признать, что личность и сознание, в конце концов, не являются

эквивалентными понятиями. Для контраста возьмём, к примеру, первые её три романа, где она фокусировалась на сознании, там она не делает ясное различие между двумя понятиями, да там оно и не требовалось: согласно точке зрения Мэтча относительно сознания (которого Вульф свободно придерживается в Комнате Джейкоба, г-же Даллоуей, и К Маяку), наше сознание это порождающая порядок и стабильность иллюзия, которую создаёт наш мозг как своего рода защитная реакция от хаотического влияния внешнего мира. Так как все, что мы чувствуем это перцепционная иллюзия, наше богатое знания о мире и нас самих черпается из него. И так как наше сознание это глубоко частное, наши процессы восприятия не доступно другим, наше упорядоченное сознательное восприятие таким образом действует как своего рода стена, которая отделяет нас от других — это - изоляция с которой Вульф борется в своих романах.

Согласно этой теории, выходит, что сознание и личность по существу одно и то же: оба - уединенные, иллюзорные, упорядоченные повествования которые создаются нашим богатым воображением в результате беспорядочной внешней реальности. Таким образом в Комнате Джейкоба, когда рассказчик комментирует, что “бесполезно пытаться резюмировать людей”, становится одинаково неясно, и одинаково неважно, обращается ли она к нашей неспособности определить истинное лицо Джейкоба или его внутреннее сознание. В г-же Даллоуей Кларисса пытается даже на мгновение утвердить свою личность, когда “некий сигнал заставляет её быть собою” [43;37]; и “стягиваются все части ” и размышляет, “до чего они разные, несовместимые” [43;37]. В этом отрывке, мы также можем взять попытку Клариссы сплотить хаотические внешние события в своём подсознании как определение борьбе, в выявлении ясного сознания из внешнего беспорядка. Когда Лилия в Маяке думает, “Кто знает, кто мы, что мы чувствуем? Кто знает, даже в минуту близости: так это и есть знание?” [44;171], ее вопрос применим и к нашему

отсутствию знаний о личности и к отсутствию знаний о сознании друг друга.

Но в Волнах, благодаря отсутствию последовательного повествования третьего лица, различия становятся необходимыми. Вульф убедительно демонтирует идею уникальной личности в романе; все ее персонажи борются с понятием, что их личности сотворены иначе. Все же стиль рассказа ясно дает понять, что каждый персонаж, действительно, имеет отдельное сознание. Это - значительный факт, что Рода “говорила”, а не Сьюзен, “говорила” или Джинни “говорила”. Хотя в конце романа Бернад приходит к заключению, что “Я не отделен; я даже не всегда понимаю, кто я, мужчина, женщина, Бернад или Невилл, Луис, Сьюзен, Джинни или Рода – мы так странно связаны” [45;205], мы не можем отрицать тот факт, что Бернад, тем не менее, переживает процесс анализа своего «Я». У него есть сознание, которое идентифицируется как “Бернард”, даже если он не точно определяет уникальность имени кому оно принадлежит.

И следовательно, установлено различие между личностью и сознанием: сознание - фундаментальная отправная точка, основной воплощенный опыт, который лежит в основе нашего восприятия, нашего “Я”, который отличен от “Ты” или дерево. Всё что преобладает, всё что указывает на личность Бернарда как человека с чертами или мыслями и чувствами — больше не является творением самого Бернарда, а является плодом социально построенной личности которая прибывает как говорит Бернад, “посреди сознания” [45;193].

Настойчивость Вульф на социально построенном, множественном самосознании имеет глубокие, даже революционные, последствия для доминирующей теории сознания конца 20-го века. Как ранее наблюдалось, ее идея несовместима с понятием изоляции Мэтча: согласно Мэтчу, если наш разум фильтрует хаос внешнего мира и всё, что мы видим ничто иное как иллюзорно упорядоченное восприятие, в таком случае наш

сознательный опыт не может быть доступным для других — мы живем в непроницаемом одиночестве.

В то время как Вульф признает, что мы стоим существенно беспорядочной внешней действительности, во всех своих предыдущих трёх романах она сочла проблематичным понятие изоляции, постоянно борясь на вид несовместимым фактом, что мы живем бесспорно общественными жизнями. В Волнах Вульф создает примирительную анти-теорию: она ломает стену, устраняя понятия, что наши сознательные жизни фильтруются и иллюминируются. Нет никакого разделения между внутренним порядком и внешним хаосом: все это фрагментарный поток, в пределах и за её пределами. Вне нашего разума, внешние ощущения засасывают нас в беспорядке: это - “сумятица, высота, эта отрешённость и ярость” [45;378], как Бернад говорит, “что-то серое и зловещее, жуткое клубится, обрывается, вскидывается на дыбы, кувырывается и уползает, а я, забытый, крошечный, я лежу в канаве” [45;176-7]. Такое же самое чувство множественных сил, которые давят и изводят, существуют также и в подсознании.

Наш сознательный дух, наши сознательное существование, так же фрагментировано и является плодом наводняющего внешнего влияния: “Я не вижу препятствия, которое нам мешает”, говорит Бернад относительно себя и его друзей. “Не чувствую между ними и собой разделенья. Вот я говорил и думал: ‘Я – это Вы’. Самобытность с которой мы так носились, личность, которую мы так раздували, - хватит, зачем это всё” [45;214]. Наше подсознание, короче говоря, не застраховано от фрагментации внешнего мира.

Таким образом, что же такое сознание для Вульф? Вульф обосновывается на различной концепции сознания, которое является решительно социальным. Индивидуализированное, личное сознание решительно уменьшено, во многом преобладает фундаментальный из уровней — воплощенное “Я”. О чем мы традиционно думаем как

“сознание” — значение нашего сознательного «Я», наших мыслей, наших эмоций, наших сущностей — является подобием нашего восприятия, продуктом внешних стимулов, как мы воспринимаем влияние других людей. Мы являемся теми, кто мы есть благодаря нашему окружению; наш мозг не способен был бы в одиночку создать чувство самосознания и полное сознательное существование которым мы довольствуемся. Каждый день, Вульф говорит, мы должны проживать наши жизни, задаваясь вопросом Бернарда в последнем разделе Волн: “как описать мир, где тебя нет?” [45;213].

ВЫВОД

Вирджиния Вульф воспринимала жизнь, как состоящую из миллиона вещей следующих один за другим без какой-либо очевидной связи; разум, впитывающий “бесчисленное количество впечатлений” и никакого смысла, никакого постоянства, а лишь поток и беспорядок в мире:

“Вторник следует за понедельником; среда за вторником. Душа прирастает кольцами... то, что пылко и стремительно взметывалось, как горсть зерна и от дикого жизненного сквозняка невесть куда попадало, теперь упорядочено, ровно и подчиняется цели – такое впечатление». (Волны)

Верная своему видению жизни, она представляла его в своих романах, что в первую очередь поражает читателя так это то, что она чувствует себя утопающей в этом хаотичном, фрагментарном и бессмысленном мире и что действие не происходит на “поверхности” как в традиционном романе, а в душе главных героев, которые должны поддерживать борьбу, чтобы урегулировать два противоречащих момента: с одной стороны, что они видят: изменяющуюся поверхность мира; и с другой стороны чего они желают: правду, способную наложить порядок и смысл в поток жизни. Положение, которое они занимают, как мы видели, вот в чем обеспокоена

Вирджиния Вульф в своих романах. Ну и наконец это не ужас жизни (несмотря на собственную трагическую смерть писательницы), который имеет значение, а надежда, что что-то значащее существует вне этих разъединенных фактов и то, что есть люди как Бернард и г-жа. Рамзи, которые в состоянии взять положительное отношение и что через них и людей им подобным что-то может быть сделано, чтобы отменить хаос человеческого существования.

Есть также интуитивная вера, что что-то существует вне жизни, что смерть не конец. Вирджиния Вульф полагала, что, так же как и волны повышающиеся и ударяющиеся об берег и вновь присоединяющиеся к морю, так же и с нашей жизнью; с приходом смерти мы становимся снова частью вечного. Акцент наконец падает на положительную часть ее гипотезы:

“Возможно, может случиться так, что, хотя мы изменяемся, один полет за другим, настолько быстрый, настолько быстрый, все же мы так или иначе последовательны и непрерывны, мы люди...”

“Волны”, насколько техника позволяет, самый тщательно продуманный роман Вирджинии Вульф. Здесь опять же, тема символическая не только в названии, но также и в структуре. Серии монологов в романе подобны волнам в своем движении:

“Волны” распадаются на серию драматических монологов. Смысл в том, чтобы они стали однородными, накатывали и откатывали в ритме волн.”[46; 57]

Существует ещё одна причина по которой Вирджиния Вульф называет свой роман “Волнами”; для нее волны представляют и фрагментарный опыт проживания и непрерывность. Во всех трех романах она сравнивает жизнь с волнами:

“... вся эта горячка жизни – сплошная наивность; бездна разных вещей уже слита в одну; и эта живая тень, порождение веток и облаков,

встала из бурного моря, как призрак встаёт над волнами, чтоб струить из её нежных ладоней жалость, понимание, прощение.” [43; 64, 65]

“... звук этот вдруг оборвался; и рокот волн, который обычно стройно струился в лад мыслям или когда она сидела с детьми, утешительно твердил старые-старые слова колыбельной в исполнении природы... но стоило отвлечься от повседневных дел, сразу совсем не так нежно звучал, но роковым барабаном отбивал такт жизни, напоминая, что остров ведь оседает, того глядишь, его поглотит море, предупреждал посреди мирной домашности и круговерти, что всё зыбко, как радуга.” [44; 19.20]

В “Волнах” у каждой группы монологов есть некоторый объединяющий элемент; иногда это – сценическая аранжировка, и все персонажи представлены в том же самом месте как, например, в детском саду, на панихиде по Персивалю, или на их последнем ужине в Хэмптон-Корт. В остальных случаях единство достигается путём помещения каждого из персонажей в ситуации как, например, их общая реакция на смерть Персиваля или факт взросления каждого персонажа.

Кроме того, у каждого персонажа есть “лейтмотив”, который повторяется, чтобы читатель мог иметь представление о его настроении или даже его конкретном подходе к жизни. (“животное топает” Луи; “дверь открывается и тигр выпрыгивает” Роды; “Я танцую, я слегка колеблюсь” Джинни; “Я люблю, я ненавижу” Сьюзен, являются самыми выразительными из лейтмотивов).

Но как будто этих объединяющих стилей было недостаточно, чтобы передать некий порядок роману, Вирджиния Вульф использует другой образец единства: описательные фрагменты в поэтической прозе. Она использовала поэтическую прозу в “На Маяк”, чтобы описать течение времени, но в этом конкретном романе она начинает каждый раздел книги с коротким фрагментом, в котором она описывает течение одного дня в доме, в саду и на море поэтическим способом. Каждый фрагмент

символически предвещает события, к которым относится определённая часть романа.

ГЛАВА III

Поэтика мотивов и образов в произведении Д. Джойса «Улисс»

3.1 Концепт современного человека в «Улиссе»

Иметь дело с Джеймсом Джойсом и его работами, кажется, не легкая задача, хотя количество книг и эссе написанные по его работам поражает воображение. Джеймс Джойс как ведущий образец модернизма выделяется среди своих предшественников 19-го века своими элементами и методами, используемыми им в письме. Это - установленный факт, что модернизм в сфере романа был отмечен «Улиссом» Джойса и его использованием метода потока сознания. Здесь, невольно возвращаюсь к Вирджинии Вульф, к её комментариям по поводу «Улисса». В своём дневнике она пишет:

«... была удивлена, вдохновлена, очарована, заинтересована первыми двумя-тремя главами – до конца сцены на кладбище, а потом удивлена, утомлена, раздражена и разочарована бесконечным подростковым расчёсыванием прыщей... неграмотная, грубая книга [...] книга бедного самоучки ... и в высшей степени тошнотворная» [46; 58], но более разоблачающим, чем ее раздражение когда Джойс дебютировал свою технику, прежде чем она могла показать свой собственный метод потока сознания (внимательно читая её записи в дневнике) является ее записная книжка, в которой она делала записи своих отношений на главы Краткого Обзора (The Little Review). В разделе, названном “современные Романы (Джойс)”, она отмечает, что его стиль “возможно как кино, которое показывает Вам прыжок зайца в замедленной съёмке; все картины кажутся немного спланированными заранее” [42;643]. Будучи вовлечённой в аналогичную стезю, Вульф, тем не менее, приходится мириться с эпистемологией стиля Джойса.

Потребность в выражении правды, агитируемая модернистскими писателями и желание отречься от распространенной идеологии, заставила

писателей прибегнуть к новым методам в интерпретации человеческого бытия, его сущности и связи с другими. Для Джойса, покончившим со старыми образцами в совершенно не предсказуемой читателю манере, обычный традиционный язык не может быть надлежащим средством представления сокровенных мыслей, чувств и испытаний его персонажей, хотя, читая «Улисс», вероятно, кто-то может уловить повседневные разговоры, представить людей и вообразить, где они. В Джойсе слишком много внимания обращено на детали, и преданность натуралистического писателя их описанию очевидна, в то время как чувство отчуждения не оставляет персонажи в покое и превращает их в «растерянных» странников, которые чувствуют потребность в духовной связи но все же не находят средств её достижения. И Джойс, используя новые методы драматическим путём, изображает причину отсутствия душевной связи между персонажами.

На самом деле возможность определения связи подвергнута сомнению и как это ни парадоксально через эту неопределенность лучше улавливается статус современного человека и его отношений с другими. Это, кажется, главная причина по которой Джойс представляет слова в форме вопроса и ответа, чтобы лучше исследовать качество отношений современного человека с себе подобными, между которыми не близкое расстояние и шанс для удовлетворения потребностей, слишком не велик.

Теории Фрейда о сознании человека и о воздействии прошлого на настоящее подчеркивают не здоровое состояние человека двадцатого века и его положение среди себе подобных. Романисты, такие как Марсель Пруст утвердили идею, применив метод потока сознания, чтобы проникнуть в умы персонажей и узнать побольше информации о персонаже и его прошлом. То, что подразумевается, - это то, что каждый человек, как известно, является заложником своего собственного сознания, не понятного другим. Соответственно возможность общения с членами общества, которые скованы цепями собственного сознания, была

подвергнута сомнению. Чтобы выжить, человек был вынужден носить маску и действовать подобающе в рамках принятых обществом и скрывать или подавлять действительность сознания, которым очень интересовались писатели.

(Анти-) герой романа двадцатого века считает трудным дружить с другими членами общества в котором он живет и если оплот всётаки обнаруживается так это- неловкий, неестественный, недостаточный и обычный способ сближения с другими, и как это ни парадоксально чем больше сил в него вкладывается, тем шире существующий разрыв. Новые методы используются Джойсом, чтобы показать не коммуникабельность, он использует расслабленный тон (неоднозначный способ в его романе) и продуманно играет с языком, чтобы лучше показать неловкие отношения между Стивеном и его друзьями; Стивен и Блум; Блум и Молли.

Джойс использовал тонкое смешение тем и образцов, моделируя роман на Одиссее Гомера. Следовательно, преобразовывая обычные слова в потоки мысли, а также моделируя Улисс на древней литературе, Джойс коренным образом изменил беллетристику двадцатого века.

Джойсовское прочтение эпопеи Гомера довольно странное, это обуславливается тем, что он подражает и пародирует героев Одиссеи , сцены и приключения [40;67]. «Одиссеем», «Улиссом» на латыни, становится Леопольд Блум, еврейский рекламный агент средних лет, жена которого, Молли Блум - в отличие от Пенелопы – неверная своему супругу. После блуждания по улицам Дублина весь день, встречные ветра на пути Леопольда препятствуют тому, чтобы он возвращался домой. В процессе чтения романа, мы невольно приписываем Леопольду Блуму благородство, достоинство и героизм, несмотря на его недостатки. Леопольд – по сути, не главный герой. Блум встречает Стивена Дедалуса или Телемаха, гордого, бедного целеустремленного писателя, который, оказывается, другим главным героем романа. Объединяя миф и факт, Джойс достигает универсального. Джойс изображает жизнь чрезвычайно

подробным способом, и результат - обнародование недостатков и противоречий людей.

Джеймс Джойс также приобретает оригинальность, когда его язык рассказа не только передает значение, но также и подражает ему. Он наблюдает жизнь, протекающую как часть переплетения модернистской ткани. Помимо создания многочисленного языка рассказа для всех своих персонажей, Джойс использовал слова, так же тщательно обработанные, как эмблема для выносливого и удовлетворенного героя художника, который является причиной его адаптации Одиссеи Гомера в «Улисс».

В некоторых частях романа автор использует несколько неожиданных приемов, таких как литературные и музыкальные образы, улучшая натуралистический и символистские методы одновременно. В то время как натуралистические методы достигают, крайности никогда не развивавшейся прежде, символистские позволяют автору составлять самые сложные метафоры, когда-либо предполагаемые неожиданным способом [40;31].

В своей натуралистической технике Джойс расшифровывает точную географию Дублина, преобразовывая роман в географический путеводитель начала двадцатого века. Помимо географии, автор также фокусирует время. Все факты, такие как лошадиные скачки в Аскоте, новости о русско-японской войне, поединки в боксе, пьесы, о которых объявляют на уличных афишах, все реально, согласно ирландским газетам от шестнадцатого июня 1904, Ирландская Независимость. Помимо географии и времени, многие характеры персонажей – это прототипы Дублинцев того времени [40;65].

Поток сознания преобладает и в первых девяти эпизодах и в последнем. Пенелопа, последний эпизод, считается самым блестящим примером прямого внутреннего монолога, когда-либо написанного.

Показывая способ, которым поток сознания протекает во внутренних монологах всех главных героев, романист расширяет возможности

понимания сознания персонажей. Несмотря на свои различия, Стивен и Леопольд воспринимают свои миры согласно своему опыту и душевным потребностям, оба отчаянно пытаются придать смысл своей жизни. Эти поиски прослеживаются в их внутренних монологах во всех эпизодах.

Прежде чем перейти к комментариям касательно внутреннего монолога я собираюсь описать методы, используемые в каждом эпизоде, опираясь на мнения Джерри Карлина и Майер Эванс.

В трех первых эпизодах Улисса читатели неизбежно обращаются к Портрету. Этот роман - особый случай использования Джеймсом Джойсом литературного и исторического прошлого, потому что Стивен легко сопоставляется Телемаху, поддерживавшему отношения с молодой версией Блума и все же, критический автопортрет Джойса. Молодой Стивен уехал из Дублина Весной 1902 года и возвратился в августе 1903, чтобы увидится с умирающей матерью.

В первом эпизоде рассказ повествуется с точки зрения Стивена, даже когда голос в рассказе не принадлежит учителю. Иногда рассказ смазывает различия между внутренним и озвученным языком, представляясь через приемы, связанные с внутренним монологом [18; "Телемах"]. Стиль на вид обычен. Это - то, что Джойс назвал первоначальный стиль.

Второй эпизод в значительной степени подобен первому, тем не менее акцентируется на диалогах с вопросами и ответами. Теперь наше внимание фокусируется на сострадании Стивена к уродливому и бесполезному ученику по имени Саржен. Так, это чувство становится значащим, поскольку оно представляет ключевую тему в романе: материнская любовь [18; "Нестор"].

Третий эпизод представляет мужской монолог: автор копается во внутреннем разуме главного героя, голос которого интеллектуализирован. Стивен исследует многочисленные аспекты классической философии и богословия во время своих случайных размышлений, но он также

исследует пределы себя, особенно своих собственных художественных стремлений, плотских проблем и одиночество [18; “Протей”].

“Протей” (наряду с “Навсикаей” и “Пенелопой”), по словам Роберта Скоулза и Роберта Келлога, один из образцовых “эпизодов” метода потока сознания Джойса [37;194], важно заметить, что она проливает свет на то, что видит Стивен и впускает читателя в свое субъективное сознание. Во время своей прогулки по пляжу Сэнди Моунт он думает:

«не объемлемая модальность зримого; хотя бы это, если не больше, говорят моей мысли мои глаза. Я здесь, чтобы прочесть отмычки сути вещей: всех этих водорослей, мальков, подступающего прилива, того вон ржавого сапога. Сопливо-зеленый, серебряно-синий, ржавый: цветные отмычки. Пределы прозрачности. Но он добавляет: в телах. Значит, то, что тела, он усвоил раньше, чем что цветные. Как? А стукнувшись башкой об них, как ещё. Осторожно. Он лысый был и миллионер [...] . Куда пролезет вся петерня, это ворота, куда нет – дверь. Закрой глаза и смотри. Стивен, закрыв глаза, прислушался, как хрустят хрупкие ракушки и водоросли у него под ногами. Так или иначе, ты сквозь это идёшь. Иду, шагком за шагком». [28;77].

В то время как данный отрывок в традиционном прочтении служит примером высокого намека на беспорядочный (или “разносторонний”) философский мыслительный процесс Стивена (который контрастирует с более доступным сознанием Блума), это - также своего рода основа для чтения «Улисса». “Модальность зримого” не является только аристотелевским понятием, которое принуждает Стивена рассматривать сферу знаков, цветов, лысину Аристотеля и значения слов (как “ворота” и “дверь”), это - тонкий риторический манёвр, дабы заставить читателя принять перспективу Стивена: “Я” здесь, не будучи первоначально определенным, является и Стивен и читатель. Поскольку он рассматривает поле зрения и смотрит на “приближающийся поток”, “тот ржавый ботинок”, как и читатель. Однако, мыслительный процесс

глубокомысленного Стивена, Джойсу удается натурализовать “на вид хаотический” и ассоциативный поток сознания, показывая его действие в якобы “упорядоченном” и “интеллектуальном” уме.

С другой стороны, четвертый эпизод является своего рода зрелым монологом, более соответствующим индивидуальности Блума. Здесь мы представлены другому характеру и другому стилю. Возникает ряд мотивов, понятий, изображений и тем. Например, картофелина которая была когда-то дана Блуму покойной матерью как талисман – то, что спасло Ирландию в Великий голод; метемпсихоз или переселение души, возможно, структурный символ романа, для Блума, возможно, переселился в двадцатый век. Эти символы будут присутствовать повсюду в романе [18; “Калипсо”].

В пятом эпизоде, “Лотофаги”, преобладает внутренний монолог, который отражает все большую озабоченность главного героя с собой. Текущие Блумовские/Гомеровские темы начинают становиться примечательными в эпизоде, таком как цветы, экзотика и наркотики. Все они представляют Лотофагов Одиссеи. Лотофаги – «поедатели лотоса», одурманивающего цветка, погружающего в ленивую праздность и безвольное забытие – в наркотическое состояние, говоря по современному. Гомеровым мотивом, ссылающимся к цветку лотоса, является и настойчивый цветочный мотив: псевдоним Блума, цветы его цейлонских фантазий, цветок в письме Марты, язык цветов и в финале «вяло колышущийся цветок», начинает появляться в качестве центральной особенности сознания Блума и самого языка – часто, внутренний монолог Блума возвращается, через игру слов и ассоциации, повторяющиеся в каждом эпизоде [18].

В шестом эпизоде, “Аид”, Джойс все еще использует ту же самую технику, внутреннего монолога. Блум направляется на кладбище на похороны Дигнама. Случай вызывает, в Блуме, множество мыслей о рождении, смерти и человеческой слабости. Он вспоминает Руди, своего

собственного умершего сына, и самоубийство своего отца. Блум размышляет о смерти и гигиене. Помимо этого, он также рассматривает выгоду управления трамвайной линией к кладбищу [18].

Седьмой эпизод, “Эол” представляет первое отстранение от внутреннего монолога, поскольку здесь Джойс ввел впервые в романе, ведущий приём: стиль кратких репортажей, снабженных газетными шапками (характер шапок меняется от более сдержанных в начале к более крикливым, «желтым»). Это - первые доказательства, что у текста есть свой собственный голос. Здесь, возможно, роман начинает опрашивать власть своего собственного рассказа, представляя разнообразные альтернативы для текстов [18].

Внутренний монолог возвращается на восьмом эпизоде, “Лестригоны”. Блум пытается скрыться и проверяет свои карманы, ища мыло и картофель. Требуется время для читателя, чтобы понять, что он вот-вот встретится с Блэйзисом Бойланом, возлюбленным Молли. Эта попытка избежать Бойлана фактически даёт читателю ощущение аналогичного бегства ранее в эпизоде, когда текстовые преобразования и ассоциации приводят его к местам в подсознании, где он не хочет находиться(куда он не хочет забредать) [18].

Что преобладает в девятом эпизоде, “Сцилла и Харибда”, так это стиль Стивена. Если «Протей» - одинокий стиль разума Стивена, то «Сцилла и Харибда» - его турнир. Введены элементы пародии, будучи ограниченными до Шекспировского языка, а также иллюстрации литературных жанров: эпической, драматической и лирической. В эпизодах, где пародия является главной техникой, наиболее подвергнуты критике Католическая церковь и государство. Кроме того, любовь матери и роль женщины в деторождении – доминирующие проблемы в любой теории артистического создания [18].

В десятом эпизоде, “Блуждающие Скалы”, пародия следует из опыта синхронического рассказа. Эпизод сосредоточен на идее лабиринта, так

как Джойс видел в блужданиях своих дублинцев мотив лабиринта. Здесь он в полной мере проявляет себя как урбанист по природе и симпатиям, человек города, со вкусом и знанием воссоздающий пеструю, звучную стихию городской жизни – дома и памятники, мосты, улицы, трамваи, снующих жителей, сходящихся в пары, в группы, беседующих и вновь расходящихся... здесь царствует внешний мир, вещественный и воспринимаемый всеми чувствами. И этим вносится непереносимый у Джойса контраст с соседними эпизодами, где столь же явно господствовал внутренний мир Блума – в восьмом эпизоде, Стивена – в девятом [18].

Одиннадцатый эпизод, “Сирены”, сосредотачивается на музыкальной части: Фуга с канонем. Название техники - намек на музыкальную структуру, открывающуюся шестьдесятю фрагментами, которые являются введением в фугу главного текста. Эти фрагменты снова встречаются, точно так же, как лейтмотивы. Важно напомнить читателю, что этот эпизод заполнен музыкой, музыкальными темами, лирикой и насыщен самыми разными звуками. Голос Молли, несмотря на ее отсутствие, доминирует. Язык и цепочки производимых ассоциаций, начинают функционировать как примечания через рифму, развитие, повторение и разрушение смысла в звук [18].

В двенадцатом эпизоде, “Циклопы”, Блум даёт Гражданину знать, что он - еврей, так же, как Одиссей говорит свое подлинное имя Циклопу. Заключительное преследование из кабака представлено как подъем Блума к Небесам. У эпизода есть три рассказчика. Первого вообще не называют. Вторым является гигантизм самого эпизода - который применяет силу к рассказу, используя чрезмерную риторику, насколько темы связаны. Третий рассказчик упоминается как Гражданин. Имея только одномерное видение, он фанатичный, нетерпимый и жестокий. Всех дразнит в эпизоде. Исторические и культурные мифы, а также как и виды дискурса, пародируются [18].

В “Навсикаи” стиль Джерти заимствован из романтического романа под названием «Фонарщик» (Lampighter, 1854), сентиментального романа Марии Камминс, героиню которой называют Джерти Флинт. Рассказ имитирует и плотские утехы главных героев и эфемерные искры фейерверков. Эпизод начинается с искусственной сентиментальности Джерти Макдауэла и заканчивается с внутренним монологом Блума. Во время фейерверка уходит Джерти; и это сигнализирует о переключении внимания от Джерти к Блуму. В стиле Блума есть много намеков на женственность [18].

Эпизод четырнадцатый, “Быки Солнца”, начинается с призыва, проходит девять этапов развития английского языка (схоже с девятью месяцами беременности) и заканчивается в хаосе Дублинского сленга, речи евангелиста и ерунде – своего рода хронологическом резюме английского языка и метафоры процесса беременности. Джойс пародирует главных авторов английской литературы в хронологическом порядке, изображая развитие литературного рассказа на английском языке [18].

В эпизоде пятнадцатый, “Цирцея”, жанр меняется. Теперь текст - драма, а рассказ становится натуралистическим. Репрессии, фантазии и желания героев воплощаются и драматизируются, объекты становятся персонажами, а метафоры материализуются. Этот эпизод - в некотором смысле, подсознательное романа [18].

В шестнадцатом эпизоде, “Евмея”, рассказ состоит почти полностью из клише и обычных литературных стилей. Эвфемизм по всюду. Эпизод, как параллельные эпизоды в Одиссее, также показывает самозванцев и обманчивую внешность людей [18].

Семнадцатый эпизод, “Итака”, является эпизодом формальных вопросов и определенных ответов. И вопросы и ответы научные, исчерпывающие, точные. В некотором смысле эпизод пародирует реалистический или логический поиск истины через внимание к деталям, поскольку нет никакой иерархии - ничто, кажется, не берет значительное

предшествование чему либо. Однако, все значимо, поскольку идиома является катехизисом [18].

Последний эпизод, “Пенелопа”, сосредотачивается на женском монологе (Карлин n.pag.). Этот эпизод возвращается к внутреннему монологу, интуитивному, свободному, без знаков препинания, без правил грамматики. Поток воспоминаний и стремлений Молли перед глазами читателя как река.

«Улисс» считают психологическим романом, а не героической эпопеей, вследствие того, что читатели знакомятся с впечатлениями главных героев, размышлениями, вопросы, воспоминания и фантазии, вызванные либо физическими чувствами либо ассоциацией идей [37;101]. Джеймс Джойс умно изменил грамматическую структуру своей беседы в романе, объединив православное объективное описание и внутренний монолог со свободным косвенным стилем.

Лодж заявляет что, тогда как поток мысли Блума практичный, сентиментальный и, необразованным способом, научный (потому что он всегда ищет соответствующие технические термины); поток мысли Стивена спекулятивный, остроумный, литературный, и намного труднее следовать [6; 49].

В следующем примере из первой главы Улисса голос рассказчика подражает внутреннему голосу Стивена Дедалуса, пока голос в пределах ума Дедалуса не берет верх во фразе “Белая грудь”. Повествование Джойса отличается тщательным подражанием, отмечая различия, которые в целом не легко отметить:

В мирном спокойствии утра, тени лесов неслышно проплывали от лестничного проёма к морю, туда, куда он глядел. У берега и мористей водная гладь белела следами стремительных легких стоп. Морской волны белеет грудь. Попарный сплетения ударений. Рука, перебирающая струны арфы, рождает сплетения аккордов. Слитно сплетённых слов словно волн белогрудых мерцанье. [28;19]

Есть тонкий переход от языка рассказчика до внутреннего монолога персонажа. Метод рассказа потока сознания был изучен Робертом Хамфри, и я сосредотачиваюсь на подходе теоретика в следующей части этой главы.

3.2 «Улисс» в литературно-критических взглядах Роберта Хамфри

Много ученых изучали романы, писатели которых стремились описать поток сознания. Роберт Хамфри является одним из таких теоретиков.

В своём Поток сознания в «Современном Романе» (1954), Роберт Хамфри считает беллетристику потока сознания рассказом, который подчеркивает исследование предречевых уровней сознания, чтобы показать, прежде всего, психическое содержание персонажей. Это не включает коммуникативного основания, ни разговорного ни письменного как на речевых уровнях и это не подвергают цензуре, рационально управляют, или логически упорядочивают. Эти процессы выполняются свободной ассоциацией вместо логической системы. Поэтому эта техника исследования движения сознания в беллетристике потока сознания была применением психологической теории свободных ассоциаций Фрейда [26;4].

Три фактора управляют ассоциацией души по словам Роберта Хамфри: во-первых, память, ее основа; во-вторых, чувства, которые движут ими; и в-третьих, воображение, которое определяет его эластичность [26;43]. Основанный на этих факторах, Роберт Хамфри указывает на три основных метода рассказа, которые включают поток сознания: прямой внутренний монолог, косвенный внутренний монолог и всезнающее повествование.

Прямой внутренний монолог - метод рассказа – обязательно ограниченный словесным представлением – который пытается

воспроизвести неорганизованные и ассоциативные способы мышления без вмешательства рассказчика, и не предполагающий слушателя. Следовательно наблюдается полное или почти полное исчезновение голоса рассказчика, и персонаж не говорит ни с кем в беллетризованном пейзаже. Мысли представлены в первом лице и сплетаются друг друга как восприятие и чувства разных вещей в уме персонажа. Синтаксис и пунктуация могут либо отсутствовать либо существовать в беспорядке (не следуют правилам обычного письменного языка) в попытке воспроизвести разговорный (или мысленный) язык [26;25-7].

Монолог Молли Блум в последнем эпизоде Улисса считают одним из лучших примеров прямого внутреннего монолога:

Я так люблю цветы я бы хотела чтобы всё здесь вокруг утопало в розах Всевышний Боже природа это самое прекрасное дикие горы и море и бурные волны и милые сельские места где поля овса и пшеницы и всего на свете и стада пасутся кругом сердце радуется смотреть на озёра реки цветы всех мыслимых форм запахов расцветок что так и тянутся отовсюду из всякой канавы фиалки примулы всё это природа а эти что говорят будто бы Боги нет я ломаного гроша не дам за всю их ученость отчего они тогда сами не сотворят хотя бы что-нибудь я часто у него спрашивала эти атеисты или как там они себя называют пускай сначала отмоют с себя всю грязь потом перед смертью они воют в голос призывают священника а почему потому что совесть нечиста и боятся угодить в ад о да я их отлично знаю кто был первый человек во вселенной когда никого ещё не было кто всё сотворил кто ага они этого не знают точно так же как я так что вот вам с тем же успехом они могли бы попробовать запретить завтра восход солнца это для тебя светит солнце сказал он в тот день когда мы с ним лежали среди рододендронов на мысу Хоут он в сером твидовом костюме и в соломенной шляпе в тот день когда я добилась чтоб он сделал мне предложение да сперва я дала

ему откусить кусочек печенья с тмином из моих губ это был высокосный год как сейчас да 16 лет назад Боже мой после того долгого поцелуя я чуть не задохнулась да он сказал я горный цветок да это верно мы цветы всё женское тело да это единственная истина что он сказал за всю жизнь и ещё это для тебя светит солнце сегодня да этим он и нравился мне потому что я видела он понимает или же чувствует что такое женщина и я знала что я всегда смогу сделать с ним что хочу и я дала ему столько наслаждения сколько могла и всё заводила и заводила его пока он не попросил меня сказать да а я не стала сначала отвечать только смотрела на море и небо и вспоминала обо всём чего он не знал... [28;642-3]

Молли думает свои мысли в своей спальне на рассвете, когда нет ни единой души которая могла бы подслушать, лёжа в кровати с рядом спящим супругом. Есть полное отсутствие пунктуации ссылок местоимения, и Молли не знакомит людей и события, о которых она думает, позволяя своим мыслям плыть по течению. Роман кончается как только заканчивается монолог. Кроме того, отсутствует голос рассказчика, монолог ведется от первого лица, а используемые глагольные времена настоящее, прошедшее или условное.

Косвенный внутренний монолог, второй тип, на который указывает Хамфри, это вид монолога, в котором всезнающий рассказчик представляет невысказанный материал, как будто это исходит непосредственно через “сознания персонажа и... (который)... с комментариями и описаниями, направляет читателя через него” [26;29]. Наблюдается использование третьего лица вместо точки зрения первого лица; более широкое использование описаний и объяснений, при ознакомлении рассказа; и наконец больше последовательности. Косвенный внутренний монолог сохраняет главное качество внутреннего монолога, потому что сознание представлено непосредственно с особенностями душевных процессов персонажа. В эпизоде “Сирен” Улисса Блум один со

своими мыслями. В начале присутствует голос всезнающего рассказчика, описывая куртизанку, подходящую к Блumu. После этого рассказчик воспроизводит стиль ума героя, но он сопровождается его потоком мыслей:

Потасканная куртизанка в черной плоской саломенной шляпке набекрень, остекленелая в свете дня, скользила безжизненно по набережной навстречу мистеру Блumu. Когда явился дивный облик. О, да. Я сегодня так одинок. В дождливую ночь, в переулке. Зачесалось. У него. Как завидел. Он её. А тут не её места. Что она? Надеюсь, она. Эй, сударь! Вам не надо что-нибудь пости. Видела Молли. Засекла меня. С тобой была полная дама в коричневом костюме. У меня сразу весь пыл пропал. Назначили свидание зная что никогда разве что иногда. Так много риска, уж очень близко любимый дом родной. Заметила меня или нет? При дневном свете жутко пугало. Лицо как из воска. Черти бы её взяли! Ну зачем так, и ей надо жить, как всякому. Отвернись, и всё. [28;665]

Рассказчик начинает отрывок, описывая приближение куртизанки, объективно, в третьем лице, но его голос заменен потоком мыслей первого лица. Следовательно ощущается присутствие двух голосов: рассказчика и Леопольда Блума. Наблюдается ясная накладка между голосом главного героя и голосом рассказчика. В этой части косвенного внутреннего монолога Блума фрагментация повествования либо представлена необычной последовательностью и сцеплением, либо изменяется в соединении предложений. Фрагментация возникает, приводя к необычным скачкам, сопоставлениям, и подчеркивается ненужной или недостающей пунктуацией. Представленные мысли типичны для ума Блума: беспокойный и любопытный, но также и довольно обычный и неинтеллектуальный. В этом параграфе Блум раскрывает свой гуманитарный характер, в форме уважения к своей жене, семье, и дому. Его склонность к светскому гуманизму хорошо показана, в том, как он думает о куртизанке с состраданием: “она должна жить как остальные”.

Каждый раз, когда используется двойной голос, характеризуется косвенный внутренний монолог.

Всезнающее повествование, третий тип метода, умело используемый Джойсом, может быть определен как техника, которая представляет душевное содержание и процессы персонажа, описанного всезнающим рассказчиком [26;33]. Упомянутые мыслительные процессы представлены в синтаксисе и дикции рассказчика а не персонажа. Они могут быть объединены с техникой внутреннего монолога в рамках любого романа несмотря на одинокое использование в длинных пассажах. Иллюстрация этой техники, существующей в эпизоде “Навсикая” в Улиссе, изображает всезнающее повествование в своей самой простой форме:

... Она была рада, что утром чутьё подсказало ей надеть эти прозрачные чулки, тогда её мысль была что может быть она встретит Регги Уайли, но сейчас всё это уже в прошлом. Перед нею явился тот, о котором она столько мечтала. Он и только он имел значение и на её лице была радость потому что она жаждала его потому что она чувствовала всей душой что он и есть её неповторимый, единственный. Всем своим сердцем девушки-женщины она стремилась к нему, суженому супругу её мечтаний, потому что с первого взгляда она уже знала, что это он. И если он страдал, перед другими не был грешен, но лишь другие перед ним, и если бы даже наоборот, если бы даже он сам прежде был грешником, дурной человек, это её не оставило бы. Если даже он протестант или методист; всё равно, она его легко обратит, если только он по-настоящему её любит. Бывают раны, которые исцелит один сердечный бальзам. Она была настоящей женщиной, не то что теперешние ветреницы без капли женственности, каких он, наверно, знал, как эти велосипедистки, у которых всё напоказ, чего у них нет, и она сгорала от жжды всё узнать, всё простить, если бы только она сумела так сделать, чтобы он полюбил её и воспоминания утратили

власть. И тогда, может статься, он бы нежно обнял её, и как настоящий мужчина, до боли стиснул бы её гибкий стан, и любил бы её лишь ради неё самой, единственную свою девочку. [28; 826-7]

В то время как Джерти Макдоуэлл уставилась на Леопольда Блума на берегу, читатель в состоянии прочесть ее мысли, хотя отрывок описательный и написан в третьем лице. В конце пассажа Леопольд изливает свой внутренний монолог.

Есть много общих черт между всезнающим повествованием и косвенным внутренним монологом, но фундаментальное различие между этими двумя методами заявлено в определении первой техники: всезнающий рассказчик представляет невысказанный материал непосредственно от души [26;35].

3.3 Жанровые и сюжетные мотивы в «Улиссе»

Радикальное использование не цензурного метода рассказа потока сознания в изображении подсознательного играло важную роль в определении Улисса в качестве знаменательного романа не только в Модернистском движении, но также и в мировой литературе в целом. Будучи построенным в декорациях столичного Дублина на рубеже Первой Мировой войны, «Улисс» представляет умственное блуждание трех социально изолированных людей: неудовлетворенные супруги Молли и Леопольд Блум и изъедаемый виной Стивен Дедэлус. В романе отсутствует линейный сюжет, спроектированный всезнающим повествователем, а скорее соскакивает из умов его главных героев. Фактическое, объективное, положение дел не передаётся автором и в то время как определенные выводы могут быть сделаны анализом восприятия персонажей, это - одна из целей романа, переместить центр реализма в подсознание, подавляя объективность действительности. “Реальные” объекты и действия достигают читателя только в их скрытых

размышлениях в уме. Нити слов, изображений и понятий, которые кажутся хаотичными и непоследовательными по значению, скорее предназначены, для изображения мира таким, каким его чувствуют и интерпретируют люди, а не таким каковым он в является “действительности”. Они также служат, чтобы выразить отчуждение современного человека, в результате потери всякой веры в Просвещение в человеческом прогрессе, и от мира и от поддерживающих его людей.

Жалобные персонажи Джойса, кажется, отделены не только от своего физического окружения, но также и от своей собственной общественной жизни. Эти изолированные неудачники живут исключительно в одиночном заключении своих внутренних миров, заполненных горем по невыполненным отношениям, неискупленным неудачам и сокрушительной потере близких. Неспособные отбиться от того, что ими воспринимается как тень их собственных мыслей, и установить реальные и объективные связи друг с другом, эти современные души подвергают свои жизни бесконечному духовному тяжкому труду без проблеска облегчения. Выглядит как будто эти три Дублинца испытывают недостаток в общении с близкими людьми, подобно персонажу Кафки Грегору Сэмсу, из «Метаморфоз», которому препятствуют общаться с его семьей таинственным и необъяснимым физическим преобразованием [29].

Главные герои Джойса постоянно борются с воспоминаниями о своих прошлых делах и в то же время никогда не прекращают анализировать беспокоящие картины будущего, скомпилированные в их умах. Эти темные герои жаждут завершения и преображения, которым консервативное и репрессивное городское общество ложно обещает предоставить им. Заключение в дисфункциональном браке после пережитой семейной трагедии - смерть их сына - и Леопольд и Мэри Блум отчаянно ищут эмоциональное и физическое удовольствие, но неспособны его достичь, из-за своей неспособности общаться и сотрудничать. Таким образом роман иллюстрирует полную изоляцию современных людей и

отсутствие связи между ними, особенно в гендерном поприще. В параллельной истории Стивен Дедалус также прикован цепью к несчастью, в его случае, постоянным чувством вины в смерти своей матери.

” Во сне, безмолвно, она явилась ему после смерти, её иссохшее тело в тёмных погребальных одеждах окружил запах воска и розового дерева, а дыханье, когда она с немим укором склонилась над ним, веяло сыростью могильного тлена. Поверх ветхой манжеты он видел море, которое сытый голос превозносил как великую и нежную мать. Кольцо залива и горизонта заполняла тускло-зелёная влага. Белый фарфоровый сосуд у её смертного одра заполняла тягучая зеленая желчь, которую она с громкими стонами извергала из своей гниющей печени в приступах мучительной рвоты”. [28;27.15]”.

Неспособные найти свой путь в лабиринте жизни, персонажи Джойса пытаются сбежать от “внешнего мира” и найти утешение в укромных извилинах своего разума. Это напоминает метод “эстетического рассмотрения”, предложенный немецким философом Артуром Шопенгауэром как ключ к облегчению человеческого страдания. По словам Шопенгауэра, мир - выражение слепого, безличного, динамического “Желания Жить”, которое лишено возможности достигнуть удовлетворения и спокойствия, к которому оно так стремится, таким образом, он существует в процессе постоянной борьбы [21; 273-274]. Будучи частью этого процесса, человек воспринимает его как постоянное страдание и неудовлетворенность, и единственный короткий путь к нему, в воизбежании этого живущего ада состоит в том, чтобы мысленно наблюдать и ценить формы эстетической красоты с превосходящим, “непринуждённым”, отношением [38;277]. Главные герои Улисса очевидно адаптировали это отношение и полностью приспособили его к своему существованию, спокойно воспринимая все, что творится вокруг, будь то события или люди. Почти радикальная объективность персонажа Джойса

иллюстрируется мыслями Леопольда Блума, в то время, как он наблюдает одного из своих учеников во время занятия.

“Уродлив и бестолков: худая шея, спутанные волосы, пятно на щеке – след слизня. Но ведь какая-то любила его, выносила под сердцем, нянчила на руках. Если бы не она, мир в своей гонке давно подмял бы его, растоптал, словно бескостного слизня”. [28;100].

В то время как для Шопенгауэра непринуждённое эстетическое рассмотрение это освобождение от мучительной борьбы за существование, то в «Улиссе» наоборот, оно граничит с эгоцентризмом главных героев. Каким-то безумным образом решение их неспособности справиться с реальной жизнью - а именно, их побег во внутренний мир - является также главенствующей причиной той неспособности. Безразличные к внешнему миру, они всецело сосредоточены на своих самых основных животных потребностях, хотя кажется, что их фантазии почти никогда не воплощаются в действительность. Поскольку их фундаментальные, все же скрытые, желания демонизируются и, поэтому, подавляются промышленником религиозно настроенного общества Дублина, единственным способом для самовыражения этих мучеников «современного мира», через насыщенный внутренний монолог, иллюстрируя их поток сознания, который рушит преграды социальных и религиозных конвенций. Таким образом читатель усыпан словами, изображениями и понятиями, абсолютно неподчиняющиеся правилам логического рассуждения, но загадочным образом соединяющиеся через фрейдистскую свободную ассоциацию [24;223-24]. Задача читателя проникнуть через мрачные и неудовлетворенные мысли, характеризуемые распространением и дизъюнкцией, становится еще более трудной, поскольку внутренний монолог сливается с внешним диалогом без каких-либо ясных различий между ними. Кроме того, читателю не разрешает “структура” рассказа различать подсознание и сознательные внутренние

голоса главных героев. Следующая выдержка из известного монолога Молли Блум ярко иллюстративна:

“Я была девушкой и Горным цветком да когда я приколола в волосы розу как делают андалузские девушки или алуию мне приколоть да и как целовал меня под Мавританской стеной и я подумала не всё ли равно он или другой и тогда я сказала ему глазами чтобы он снова спросил да и тогда он спросил меня не хочу ли я да сказать да мой горный цветок и сначала я обвила его руками да и привлекла к себе так что он почувствовал мои груди их аромат да и сердце у него колотилось безумно и да я сказала да я хочу Да” [27;1668].

Время от времени рассказ освобождается даже от провиденциального напутствия автора и становится почти чисто ассоциативным. В некотором смысле, это превращается в литературный эквивалент слово ассоциативного критерия известного аналитического психолога К. Г. Юнга, в котором объекту психоанализа предлагают ряд стимулирующих слов и просят ответить на каждое из них с первым ассоциативным словом, которое приходит на ум [28; 95]. Умственная летопись Леопольда Блума во время его рассеянного похода в аптеку хороший тому пример:

“Peau d’Espagne. Тот флёрдоранж. Чистое ядровое мыло. Вода очень освежает. Приятный у этого мыла запах. Ещё успеваю в баню, тут за углом. Хаммам. Турецкая. Массаж. Грязь скапливается в пупке. Приятней, если бы хорошенькая девушка это делала. Да я думаю и я. Да, я. В ванне этим заняться. Странное желание я. Вода к воде. Полезное с приятным. Жалко, нет времени на массаж. Потом весь день чувство свежести. Похороны мраку нагонят” [27; 324].

Хотя чрезвычайно трудно понять читателю, что эта разъединенная игра слов несёт глубокое значение для персонажей, хоть даже они могут и не подавать признаков осознания этого. Умственная эманация запретных желаний, основанная на основных инстинктах, позволяющая персонажам раскрывать свои внутренние побуждения. Работа Джойса может также

рассматриваться как психоаналитическая поездка трех Дублинцев, не удовлетворенных не только собственной судьбой, но также и судьбой общества. Их борьба, которая ярко изображена через свободную ассоциацию в литературном стиле, может легко быть связана с фрейдистским понятием принципа удовольствия личности, которую они, как правило, не удовлетворяют. Персонажи также страдают от неудачных попыток восполнить принцип действительности собственного Эго и совершенный принцип Суперэго, находя выразительные цели по жизни и налаживая связи между собой. Теория невроза социального психоаналитика Карена Хорни может пролить больше света к пониманию Улисса: в попытке сбежать от своих основных тревог, “ощущение своей крохотности, незначительности, беспомощности и страх быть покинутым всеми в огромном мире, где царит обман, предательство, зависть” [25; 92], персонажи Джойса освоили невротическую тенденцию “отчуждения от людей”, прекращая всяческие эмоциональные связи с миром и всё больше отдаляясь друг от друга [23; 173].

Таким образом, оценивая с психоаналитической точки зрения, эти люди становятся неадекватными, в психологическом отношении. Однако, если воспринимать их ординарными индивидами, то Улисс может интерпретироваться как намек автора на то, что все современные люди, разрушили иллюзии и развратили надежды в человечество, в некотором смысле, в психологическом отношении дисфункционален. Обществу приходится нести свою долю вины за отсутствие элементарного человеческого общения, так как оно во многом определяет и , не справедливо, осуждает попытку стереть с сознания естественные человеческие импульсы. В своём романе Джойс, как правило, освобождает своих персонажей от социальных и религиозных соглашений и позволяет им открывать для себя и для мира поток понятий и чувств которые они таят в себе.

В качестве примера, самозванный “враг” Джойса и потока сознания, Уиндхэм Льюис, предлагает это особенно уничтожающее — и показательное — наблюдение: метод доктринерского натурализма [...] результаты в таком постоянном изменении, как в Улиссе, фатальны. И в тот поток погружены или магнитом притянуты его тысячей страниц- Вы, читатель [...] . Но автор, конечно, погружается с Вами. Он держит Вас в голове, или, на самом деле, в просторном скафандре, и погрузившись вниз в гущу потока, Вы становитесь тем , в чьей голове вы находитесь. Большую часть времени Вы - Блум или Дедалус с внутренней части, и Джойс [...] . Но вообще говоря, это - Вы, кто спускается в поток «Улисса», и это - автор, который поглощает Вас на мгновение в себя. [34;121]

Джон Мидлтон Мюррей утверждает, что нам потребуется долгое время чтобы сбежать от этой железной стены сознания, которую мы воздвигли везде где разумно и где позволено довериться откровению объекта. Так же как сознание Блума – «Улисс», или Марион-Пенелопа, или г-на Джойса в его аватаре Стивен Дедалус-Телемакус [...] вечно перед нами, дабы затуманить и усложнить вещи, которые мы желаем видеть” [42; 299].

Точно так же Холбрук Джексон, в своём обзоре романа 1922 года, считает точку зрения неприятной: Вы не проводите обычного дня в компании [Блума];

это - день самой смущающей близости. Вы живете с ним минута за минутой; следуете за ним везде, физически и мысленно; Вы становитесь посвященным в его мысли и эмоции [...] его психология раскрыта с фрейдистской злобностью, пока Вы не узнаете всю его жизнь до конца; узнаете его, фактически, лучше любого другого литературного персонажа — и начинаете сердечно ненавидеть его. [42; 199]

Вирджиния Вульф позже подвергла критике работу Джойса как слишком погружён в одиночное сознание и заперт в “проклятых эгоцентричных интересах” автора [47; 18]. Однако нужно сказать, что

роман не нацелен на то, чтобы указывать на факты, описать окружающую среду или применить аналитическую структуру человеческих размышлений. Вместо этого он не только основан на свободном потоке сознания, а построен почти полностью на нем. Рассказ иллюстрирует колеблющееся соединение физических и умственных импульсов, скроенных чтобы соответствовать свободно связанным концептам и идеям. Логика и ее индуктивные и дедуктивные формы рассуждения, главные идеи теперь уже прожитого Просвещения, полностью вычеркнуты как остатки прошлого, которые, однако, все еще доминируют над внешним обликом общественной жизни. Вместо этого то, что получает читатель, это скрытый от общественного внимания, изменчивый, колеблющийся, эгоцентричный, примитивный, животный, ультра субъективный двигатель человеческой натуры, которым Фрейд был так увлечен раскрыть в психологии, а Джойс пытался изобразить в литературе. Дотошное планирование автором рассказа делает эту работу еще более замечательной в ее очевидной “свободе мысли”. Языковое превосходство манипулятора, Джеймса Джойса нанес окончательный удар классическому роману, отводя читателя от линейной безопасности внешнего мира и бросив его в хаос субъективного разума. Единственный способ по которому читатель может интерпретировать путаницу слов, воспоминания и фантазии лежит только через язык, семантику и психоанализ, устанавливая связи между специфическими мыслями персонажей и общим рассказе потока сознания.

Таким образом, как часть Модернистского искусства, роман, как предполагается, не несет никакой смысл; он предназначен для выражения иррациональных импульсов переведенные на словесные мысли. Он не предназначен для того, чтобы обеспечить строгий анализ психических состояний своих персонажей, так же, как, по словам Уильяма Джеймса, мы, как предполагается, не тщательно исследуем каждую отдельную часть умственной информации, а скорее захватываем общий поток ума, будь то

подсознательное или сознательное. Говоря простыми словами, роман не анализирует, а просто представляет. Он оставляет выбор за читателем, чтобы тот обнаружил дельту, где река потоков мыслей впадает в море действительности, и, возможно, обнаружил пружину своих собственных внутренних двигателей.

ВЫВОДЫ

Джеймс Джойс внёс свой вклад в развитие современного романа путём применения различных способов повествования. Такие приёмы ведут нас от реалистической беллетристики (вид натуралистических портретов, которые приводятся в Дублинцах) к литературе самосознания и неопределенности (которые мы встречаем например в Поминках по Финнегану). Развитие Джойса как романиста таким образом резюмирует — можно даже сказать копирует — развитие современного романа. Работа Джойса – это вселенная состоящая из маленьких миров — доказательство того, что онтогенез резюмирует филогению — а Джойс это парадигматическое современное. Джойс понял, что разворачивание такого сознания могло бы быть основанием для нового вида романа — романа с эстетическим героем, для которого чувствительность более важна, чем чувство, и кто больше интересуется тем, чтобы быть определенным в контексте красивого, чем в натуралистическом контексте биологической необходимости и определяющей коммерческой / промышленной среды.

В своём развитии от эстетства до мифической символики Джойс перемещает нас от ранних стадий модернизма к тому, о чем сегодня мы говорим как о высоком модернизме. Фактически, это - работы Джойса, Йейтса, Паунда, Элиота, Манна, среди других прочих, которые воплощают наше самое определение современного, и роман, который лучше всего отражает , этот процесс - конечно, Улисс, где Джойс приводит все эти элементы рассказа в действие, где реалистическая плоскость взглядов символически проводится на месте, где некогда была возложена

мифическая структура. Что мы имеем здесь это литературное дополнение к тому, что происходило в археологии — открытие слоев древних городов, осознание того, что различные исторические пласты наложены друг на друга.

Джойс создал в “Улиссе” большую архитипичную структуру. И, как в каждом архитипичном образце, акцент был на копировании истории, как утверждает Паунд. Важно заметить, что в Улиссе, архитипы Джойса помещены органически — то есть, они отражают естественные моменты, встроенные во времени. “Улисс” фокусируется на течении — жизнь протекает сквозь роман как река струится через города. Мы живем в мире физических процессов и изменений — и течение на этом уровне приводит к тому, что мы подразумеваем под историей. А поскольку физическая материя трансформируется, то же самое происходит и с историей; так же, как Блум, воплощение жизненных течений в памяти Молли, и так же, как английский литературный язык в “Быках Солнца”, где автор предлагает считать зарождение литературного языка его зачатием, а современный вольный язык, жаргонный и разговорный, - младенцем, вышедшим из утробы в мир. Из четырех больших парадигм западного мира — природа, история, сознание и язык — Джойс использовал всё, а иногда всё и сразу. Но в “Улиссе” он никогда не думал о жизни как неотделимой от естественного и исторического процесса и от органических процессов контролирующей течение. То, что он делал, гармонировало с тем, что Вирджиния Вульф, Уильям Батлер Йейтс, Эзра Паунд, Томас Манн и Уильям Фолкнер делали — и что мы подразумеваем под современным термином. Постмодернизм как движение влечёт радикальное изменение в парадигму. Предубеждения постмодернизма берут свои истоки от убеждения что реальность заключена в рамки — то есть, что язык или некая другая семиотическая или концептуальная система посредничают между человеком и природой и в более расширенном понятии с историей.

Хотя мы и не знаем природу или историю, но знаем только системы, которыми мы объясняем природу и историю. Мы движемся, чтобы воссоздать путь от сферы до знака, от действительности до отношения, от метафизики до семиотики. Физическая действительность природы больше не зеркало значения, а историческое время циклически больше не кодируется. Модернизм ставит акцент на типичные знаки, символически расположенные в мифе, функционируя органически в циклическое время; постмодернизм ставит акцент на отношение одного типичного персонажа другому в пределах системы суммирования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хотя многие ранние писатели были в серьёз озабочены по поводу внутренних особенностей своих героев, писать романы с большей степенью субъективности авторы начали только в двадцатом веке. Следовательно вместо того, чтобы обрисовывать существующий мир общественных ценностей, они воздвигали внутренние миры своих героев. Сюжет уступал менее логическому и последовательному способу организации с упором на законность осмысления каждого главного героя того, что важно, рождая методы субъективности. [26;7-8].

В такого рода романах вся природа вымышленной героини/героя должна была быть продумана до мелочей. Фактически они больше не могли служить идеалом хорошего поведения. У романистов должен был быть креативный подход, каждый их персонаж должен был быть уникальным, непохожим на других и они должны были исследовать подобные различия. Один из способов подразумевал развитие техники потока сознания разнообразными приёмами. Авторы пытались окунуться во внутреннее пространство отдельных персонажей. Джеймс Джойс и Вирджиния Вульф входят к числу таких авторов, можно даже смело приписать их к родоначальникам данной техники [26; 8].

В письмах этих романистов время, впервые рассматривалось как ряд не хронологических моментов, а сознание, рассматривалось как непрерывный поток. Исследования Зигмунда Фрейда и Карла Юнга, конечно, имели сильное влияние на этих писателей в целом [37; 202]. Принципы психологической свободной ассоциации Фрейда были просты и широко использовались. Поэтому главная техника в исследовании движения сознания в беллетристике была применением психологического понятия свободной ассоциации. Эта техника известна как поток сознания.

Поток сознания в литературе модернизма XX в. стиль, претендующий на непосредственное воспроизведение ментальной жизни сознания

посредством сцепления ассоциаций, нелинейности, оборванности синтаксиса.

Первая глава диссертационной работы посвящена исследованию данного термина на ряду с термином “внутреннего монолога”, их зарождению и особенностям присущим каждому из них.

В 1884 американский психолог Уильям Джеймс опубликовал статью под заголовком “На Некоторых Упущениях Самосозерцательной Психологии”, где появилось его понятие потока мысли; но именно в его Принципах Психологии (1890) он в первые ввел термин поток сознания:

Сознание не появляется порубленным на кусочки. Такие определения как цепь или поезд не вполне корректное тому описание, как это кажется на первый взгляд. Оно не скреплено; оно течет. Река или поток – метафоры, которые наиболее естественно описывают этот процесс. Говоря о нем в дальнейшем, давайте назовем его потоком мысли, сознания, или субъективной жизни. [12;150]

В этом определении Джеймс утверждает, что сознание не фрагментировано в последовательных частицах, а появляется в непрерывном потоке. С другой стороны, французский философ Анри - Луи Бергсон ввел термин *la durée* или психологическое время в своём труде “*Essai sur les données immédiates de la conscience*” (“Время и Добрая воля”), которое является внутренним потоком. Эти понятия были схожи и один дополнял другой, связывая идейные понятия потока и мыслей к психологическому времени. Психологическое время – реальное, проживаемое время, в котором разнообразие процессов касается разных уровней сознания в отличие от реального времени, которое не является обычным хронологическим временем, а время, когда мы чувствуем и живем [12;151]. Психологическое время - время проникновения в пределах умов персонажей в психологических романах потока сознания. Это потому

что прошлое, настоящее и будущее, протекает сквозь умы персонажей, не в хронологическом порядке. [31; 7-9].

Романисты большей части двадцатого века используют метод потока сознания, чтобы ввести поток впечатлений, восприятия и мыслей которые свободно протекают через наши умы. Эти потоки или просто определяемый поток сознания, нелогичны и случайны, вызываются или стимулируются либо чем-то, что произошло с нами в прошлом либо подсознательными импульсами. Следовательно прошлые воспоминания смешиваются с существующими мыслями или мыслями о будущем выраженными в потоке. Кроме того, этот поток может доносить до умов персонажей полный букет запахов, звуков и все эти восприятия, могут стимулировать непредсказуемые чувства.

Термины «поток сознания» и «внутренний монолог» использовались без какой –либо чёткой граничащей линии между ними, и всё же, поток сознания «определяет любое представление в литературе нелогичных, неграмматических, главным образом ассоциативных образцов мысли человека» [37;177]. Таким образом, поток сознания настаивает на использовании психологических образцов, а мысли могут быть высказаны в слух или не высказаны. С другой стороны, внутренний монолог – «прямое, непосредственное представление невысказанных мыслей о персонаже без какого-либо вмешательства со стороны рассказчика» [37;177]. В добавок, внутренний монолог – рассказ от первого лица, и он принимает специализированные формы. Он может представлять дилемму, аргумент и интеллектуальный процесс дебатов. Принципиальное различие между этими двумя терминами имеет отношение к риторике и психологии. Во внутреннем монологе используется риторика. Значение риторики в умелом использовании языка, принуждая читателя или аудиторию сосредоточиться либо на впечатляющем либо на убедительном изложении слов. Тем не менее, в потоке сознания, замешана психология, где воспроизводится реальный умственный словесный процесс. Кроме того, в

своём описании внутреннего монолога Дюжарден заявляет, что “он следует за эмоциональным а не рациональным порядком” - и это, казалось бы, поддерживало бы различие между двумя терминами, по мнению Томаса Бернса [12;152]. Важно указать, что внутренний монолог и поток сознания часто объединяются в современном рассказе [37;185]. Термин внутреннего монолога был выдуман Валери Ларбо в предисловии, которое он написал второму изданию *Les lauriers sont coupe* (Лавры срублены) Эдуарда Дюжардена. Ларбо объясняет, что внутренний монолог был создан из-за движения под названием Символика, существующая не только в литературе, но и во всех различных художественных проявлениях того времени. Символисты считали поэзию выражением внутренней жизни существующей на подсознательном уровне. Поэтому наблюдается яркая вспышка поэзии в романе, потому что язык в прозе начал использоваться в поэтической манере [19; 57]. Некоторые романы Джойса представляют лучшие примеры не только поэзии в прозе, но также и использования метода потока сознания. Тем не менее, мы должны углубить наше исследование такой техники, чтобы лучше понять то, о чем все это. Критик Милан Кундера полагает, что у авторов потока сознания начала двадцатого века есть общая вера в то, что самые важные особенности человеческой жизни это умственные и эмоциональные процессы. Эти процессы выполнены свободной ассоциацией вместо логической системы отношения [19; 47].

Особенности поэтики Вирджинии Вульф и Джеймса Джойса, исследованные во второй главе и третьей главах, 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, заключают в себе изменение традиционного способа репрезентации сознания героя в произведении, формирует новую, «надтекстовую» форму взаимодействия автора и читателя. Вирджиния

Вульф, которая не была только писателем, но также и литературным критиком, заявила, что цель для использования потока сознания - формулировка возможностей и процессы внутренней реализации правды. Эта правда может только быть выражена на уровне разума. Вульф также верила в важность художника, выражающего своё личное видение действительности [26;13]. Поиск действительности никогда не является вопросом драматического внешнего воздействия:

Всмотритесь в обычное сознание в обычный день... Жизнь... яркий ореол, полупрозрачный конверт, окружающий нас с начала сознание до конца... давайте описывать мельчайшие частицы, как они западают в сознание, в том порядке, в каком они западают, давайте пытаться разобрать узор, которым всё увиденное и случившееся запечатлелось в сознании, каким бы разорванным и бессвязным он нам ни казался [46; 207]

Кроме приёмов поэтики в диссертации отмечается некоторая общность семантического поля произведений Вирджинии Вульф и Джеймса Джойса (сходные литературные мотивы сопряжены с универсалиями урбанизированного культурного пространства Второй половины XIX – начала XX в.в: например мотив фланерства связан в романах В.Вульф 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.Вульф, зеркально отражает сформулированное в духе соборности высказывание Джеймса Джойса 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 В.Вульф и Джеймса Джойса, которые в свою очередь, оказали значительное влияние на британскую культуру эпохи модернизма.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Теоритические источники

1. Каримов И. "Узбекистан на пороге XXI века: угрозы безопасности, условия и гарантии прогресса". - Ташкент: "Узбекистон", 1997 . – 315 с.
2. Каримов И.А. Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана // Собр. соч. – т. 6. – Ташкент: Узбекистан, 1998. - 312 с.
3. По пути модернизации страны и устойчивого развития экономики. Встречи кандидата в Президенты Республики Узбекистан Ислама Абдуганиевича Каримова с избирателями / По пути модернизации страны и устойчивого развития экономики. Т.16. - Ташкент: "Ўзбекистон", 2008. – 284 с.
4. Бахтин М.М "Вопросы литературы и эстетики". – М., 1975. – 504 с.
5. Бахтин М.М "Эстетика словесного творчества". – М., 1979. – 424 с.
6. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 121-290.
7. Бергсон А. "Творческая эволюция. Материя и память". Изд «Харвест» - 1999. – 1408с
8. Блох М., Сергеева Ю. «Внутренняя речь в структуре художественного текста», Изд. «Прометей» - М., 2011. -290 с.
9. Вулф. В. Дневник писательницы /Пер. Л.И.Володарской; Предисл.Е.Ю.Гениевой. М.: Центр книги ВГБИЛ им.М.И.Рудомино, 2009. - 473с.
- 10.Кравченко А. И. "Культурология" – 4е изд "Академический проект" – М., 2003. – 496 с.
- 11.Кристева, Юлия.Избранные труды: Разрушение поэтики: Перевод с французского/Юлия Кристева.М.: РОССПЭН, 2004. – 652с.

12. Руднев В. “Словарь культуры XX века” – М., изд “Аграф” 1996. – 285 с.
13. Хабермас Ю. “Философский дискурс о модерне”. Пер., с нем. – М., изд “Весь Мир”, 2003. – 416 с.
14. Barnes, Djuna. “James Joyce.” *Vanity Fair* Apr. 1922: - 129p.
15. Barth, John. *The Literature of Replenishment. The Friday Book: Essays and Other Non- Fiction.* London: The John Hopkins University Press, 1984. – 389p
16. Barzilai, Shulamith. “The Knot of Consciousness: The Waves.” *Hebrew University Studies in Literature*, 7: 214-244 *MLA International Bibliography.* Web. <<http://www.ebsco.com>>.
17. Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness.* First published in 1889. Translated by F. L Pogson. Rpt. Dover, 2001. New York. Print.< <http://www.ebsco.com>>
18. Bollan, Chrisopher. *The Evocative Object World.* 2008. Routledge. East Sussex. Print. < <http://www.ebsco.com>>
19. Bradshaw, David. "Vanished, Like Leaves"; The Military, Elegy and Italy in Mrs. Dalloway." < <http://www.ebsco.com>>
20. Canonne, Belinda. *Narrations de la vie intérieure.* Langres, Paris: Klincksieck, 1988.
21. Carlin, Gerry and Mair Evans. Notes on James Joyce’s Ulysses. 08 Dec. 2015 <http://pers-www.wlv.ac.uk/~fa1871/joynote.html#tele>.
22. Chiriac, Jean, *About the Free Association Method.* 2013. Freudlife.org.
23. Copleston, Frederick Charles. *A History of Philosophy, Volume VII. Modern Philosophy: From the Post-Kantian Idealists to Marx, Kierkegaard, and Nietzsche.* 1994. Doubleday. New York. Print. < <http://www.ebsco.com>>
24. Dostoevsky, Fyodor M. *Notes from the Underground.* First Published in 1864. Translation by Constance Garnett in 1918.<http://en.wikisource.org/wiki/Notes_from_Underground>

25. Dujardin, Edouard. *The Bays are Sere* / Ed. by Anthony Suter. Libris, 1991. – 226 p.
26. Feist, Jess and Feist, Gregory J. *Theories of Personality*, Seventh Edition. 2009. McGraw-Hill Primis. Print. < <http://www.ebsco.com>>
27. Freud, Sigmund. *The Penguin Freud Library*, 15 vols. Penguin Books, 1990. London. Print. < <http://www.ebsco.com>>
28. Horney, Karen. *The Neurotic Personality of Our Time*. 1937. Norton. New York. Print. < <http://www.ebsco.com>>
29. Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: U of California P, 1954. < <http://www.ebsco.com>>
30. James, William. *Principles of Psychology*, 2 vols. Rpt. First published in 1890. Dover, 1950. New York. Print.
31. Joyce, James. *Ulysses*. First published in 1922. Penguin Books, 1992. London. Print. P.1669
32. Jung, Carl Gustav, M.D. *Analytical Psychology*. 1916. Translated by Dr. Constance E. Long. Moffat Yard and Company. New York. Print.
33. Kafka, Franz. *The Metamorphosis*. 1915. Translated by Ian Johnston. Wiki source. http://en.wikisource.org/wiki/The_Metamorphosis
34. Kumar, Udaya. *The Joycean Labyrinth: Repetition, Time and Repetition in Ulysses*. Oxford: Clarendon, 1991. <<http://www.britannica.com/biography/James-Joyce>>
35. Lehrman, Philip R. *Freud's Contribution to Science*. 1940. Harofe Haivri Vol. 1. The Hebrew Medical Journal. New York. Print.
36. Levenson, Michael (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism* Cambridge University Press, "Cambridge Companions to Literature" series, 1991. – 231p.
37. Lewis, Wyndham. *The Revolutionary Simpleton*. *The Enemy* 1 (1927): 25-192p.
38. Peter Childs. *Modernism*. London: Routledge, 2009. P. 133

39. Pond, Ezra. *Make It New*. 1934. Faber and Faber. Print.
 .< <http://www.ebsco.com>>
40. Scholes, Robert and Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. London: Oxford UP, 1966. .< <http://www.ebsco.com>>
41. Schopenhauer, Arthur. *Works*. Edited by J. Frauenstädt, 6 vols. 1873-4. New Edition by A. Hübscher. 1937-41. Leipzig. Print.
42. *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*, ed. by Paul Douglass and Frederick Burwick. Cambridge UP, 1992.
43. Thurschwell, Pamela. *Routledge Critical Thinkers Essential Guides for Literary Studies: Sigmund Freud*. 2000. Routledge. Print.
 .< <http://www.ebsco.com>>
44. Vizioli, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU, 1991.
45. Virginia Woolf, qt by Andrew Sanders, *The Short Oxford History of English Literature*. New York: Oxford University Press, 1996. P. 506
46. Walsh, Sean, dir. *Bloom*. Pilkintong Production Company. Odyssey Pictures, 2003. < <http://www.ebsco.com>>
47. Woolf Virginia “Modern Novels (Joyce).” *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Ed. Bonnie Kime Scott. Urbana: U of Illinois P, 1990. 642-45p.
48. Woolf, Virginia. *How Should One Read a Book//The Virginia Woolf Reader*. N.Y.: A Harvest Book, 2003. – p. 233–245.
49. Woolf Virginia “Mrs Dalloway” – Penguin Books Ltd; New Edition – 1996, P. 491
50. Woolf Virginia “To the Lighthouse” –Penguin Books Ltd; New Edition – 1996, P. 413
51. Woolf Virginia “The Waves” – Penguin USA edition – 1996, P. 475
52. Woolf Virginia “The Common Reader”, First and Second Series; Houghton Mifflin Harcourt 1925, 71-75p.

Электронные источники

53. <http://www.britannica.com/biography/James-Joyce>
54. <http://www.ebsco.com>
55. http://www.freudfile.org/psychoanalysis/free_associations.html
56. <http://literarydevices.net/stream-of-consciousness/>
57. <http://pers-www.wlv.ac.uk/~fa1871/joynote.html#tele>.
58. http://royallib.ru/read/vulf_virdginiya/genskie_professii.html#0
59. http://en.wikisource.org/wiki/Notes_from_Underground
60. http://en.wikisource.org/wiki/The_Metamorphosis