

*Гаврицков Арсений Николаевич*

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
st011526@student.spbu.ru

## Комната без Джейкоба: эстетика отсутствия в романах В. Вулф

**Для цитирования:** Гаврицков А. Н. Комната без Джейкоба: эстетика отсутствия в романах В. Вулф. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (2): 238–252. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.202>

В статье исследуются нарративные эксперименты В. Вулф с созданием имперсонального текста — такие как введение неопределенного нарратора, удаление героев из сюжета, смещение фокуса с антропоморфных героев. Эстетика отсутствия рассматривается как ключевой элемент поэтики Вулф, который во многом определяет композиционную структуру и повествовательную перспективу ее романов. Анализируются значение категории отсутствия в раннем романе Вулф «По морю прочь», последующее переосмысление и более глубокая разработка этого приема писательницей, нашедшая выражение в романах позднего периода — «Комната Джейкоба», «На маяк», «Волны». Задачи статьи — проанализировать примеры удаления главных героев из сюжета («истории», по Ж. Женетту) в романах Вулф, описать роль категории отсутствия в каждом из четырех названных произведений в терминах нарратологической теории Женетта и исследовать корреляцию намеренной имперсонализации текстов с философскими идеями писательницы. Создавая имперсональный текст, Вулф показывает, что отсутствие главного действующего лица не делает невозможным дальнейшее развертывание нарратива: в разных произведениях писательницы нарратив продолжает развиваться после удаления центрального героя, а иногда — именно благодаря этому удалению. На примерах из указанных романов в статье доказывается, что намеренное смещение фокуса повествования с центрального персонажа создавало для автора несовместимые с традиционными способами ведения повествования сложности, преодоление которых требовало поиска новых способов организации нарратива. Проанализированные в ходе исследования примеры позволяют прийти к выводу, что эксперименты с созданием имперсонального текста нередко становились предпосылкой к разработке новаторских литературных приемов, ассоциирующихся с творчеством Вулф.

*Ключевые слова:* В. Вулф, нарратология, эстетика отсутствия, фокализация, повествовательная перспектива.

### Введение

«Странно, что они (“Таймс”) хвалят моих персонажей, когда у меня нет ни одного» [Вулф 2009: 210], — удивлялась В. Вулф в своем дневнике после выхода романа «Волны» («The Waves», 1931). На протяжении всей творческой деятельности писательницу занимали поиски новых повествовательных техник, и одним из направлений ее работы стало создание имперсонального повествования. Вулф от

произведения к произведению экспериментировала с введением неопределенного нарратора (термин, предложенный Р. Сондерс для обозначения фрагментов романа «На маяк» («To the Lighthouse», 1927), которые невозможно однозначно маркировать ни как высказывание одного из персонажей, ни как высказывание недиегетического нарратора [Saunders 1993: 192]), то и дело словно теряла главных героев своих романов посреди повествования, удаляла их из сюжета и предлагала читателю посмотреть, как будет работать текст без фокуса на центральном персонаже.

Современная Вулф критика относилась к этим поискам с недоумением. Влиятельный критик и идейный противник Вулф как теоретика литературы А. Беннетт хвалил ее роман «Комната Джейкоба», но сетовал, что характеры слабо выписаны (цит. по: [Lee 1997: 426]). Вулф упрекали в этом после выхода многих ее романов. Исследователь творчества Вулф Э. Бишоп пишет: «Критики вроде Арнольда Беннетта, ругавшие неспособность Вулф создавать персонажей, игнорировали тот факт, что работа Вулф лежала вне привычных им парадигм» [Bishop 1992: 51]. «Привычную» Беннету парадигму Н. И. Рейнгольд определяет так:

Критика А. Беннета строится на твердом представлении о романе как жанровой форме и о главном элементе — характере... [Беннет] утверждает, что главный герой «Комнаты Джейкоба» лишен жизненности, в романе нет сюжета, нет комедии, трагедии, любовной интриги и драматической развязки [Рейнгольд 2017: 168].

Действительно, может показаться непостижимым, что Вулф намеренно работала над тем, чтобы ее персонажи не были «жизненными», вызывающими сочувствие читателя, если смотреть на литературу с точки зрения традиционных установок и определять «жизненность характера» в духе Беннета:

В чем расходятся представления о характере в литературном произведении у Вулф и Беннета, Уэллса и Голсуорси, которых она выбирает в качестве мишени своей критики в эссе? Она полагает, что жизненность характера, которую они стремятся придать своим героям, имеет основанием трафаретное, далекое от психологии человека представление о женщине или мужчине [Рейнгольд 2017: 167].

Рейнгольд, ссылаясь на теоретические работы Вулф, пишет, что там, где современники находили «жизненность», писательница видела лишь «художественный флер, которым прикрыта пустота» [Рейнгольд 2017: 167].

Впоследствии Вулф стали ценить в первую очередь за ее достижения в репрезентации потока сознания своих персонажей, она была признана более тонким психологом, нежели ее идейные оппоненты. Опыты писательницы с созданием имперсонального текста, однако, не встраиваются в этот образ Вулф и исследуются не так активно, как ее новаторские нарративные стратегии фиксации потока сознания на бумаге. Наиболее часто цитируемые теоретические работы писательницы («Modern Fiction», 1921; «Mr. Bennett & Mrs. Brown», 1924) тоже могут поставить под сомнение ее стремление закрыть от читателей внутренний мир своего героя: как один из наиболее значительных теоретиков литературы модернизма Вулф не раз критиковала своих предшественников (в частности — Голсуорси) за попытки сообщать читателю о переживаниях своих персонажей посредством описания внешних деталей вместо того, чтобы разработать особый язык, на котором можно прямо гово-

речь об эмоциях, «называть вещи своими именами» [Вулф 1986: 473]. В свете этой теоретической программы кажется парадоксальным, что автор, которого больше всего занимает фиксация «моментов бытия» и репрезентация потока сознания, может стремиться устранять своего героя из центра повествования и конструировать намеренно имперсональный текст. Однако признание одних безусловных достижений писательницы не повод игнорировать другие направления ее работы. Обращение к экспериментам Вулф, направленным на разработку имперсонального повествования, позволяет сместить акцент с гипертрофированного внимания к внутреннему миру человека, который критика привычно фиксирует в произведениях Вулф, на другие волновавшие писательницу концепции и творческие задачи. Таким образом, исследование этих экспериментов напоминает не только о том, что отсутствует, но и о том, что присутствует в словесном повествовании.

Цель этой статьи — рассмотреть эстетику отсутствия как элемент поэтики Вулф, определяющий композицию и повествовательную перспективу ее романов. Задачи статьи — проанализировать примеры изъятия героев из сюжета в романах «По морю прочь» («The Voyage Out», 1915), «Комната Джейкоба» («Jacob's Room», 1922), «На маяк», «Волны», исследовать роль категории отсутствия в каждом из названных произведений и корреляцию намеренной имперсонализации текстов с философскими идеями писательницы. Обращение именно к этим произведениям Вулф объясняется следующим: три из упомянутых романов относятся к зрелому периоду творчества писательницы, и, как нам представляется, категория отсутствия получает в них самое полное, систематическое и конструктивное развитие; в то же время дебютный роман «По морю прочь» также оказывается важен для нашего исследования: на его примере мы демонстрируем, что к экспериментам с этой категорией Вулф обращалась с самого начала своей писательской деятельности.

Методология исследования определяется нарратологической теорией Ж. Жетта.

## Теоретический контекст

Концепцию «эстетика отсутствия» для анализа прозы Вулф ранее применял Дж. Хиллис Миллер [Hillis Miller 2014], который в своей статье проанализировал категорию отсутствия в романе «Волны» (другие романы писательницы в работе не рассматривались — за аналогиями автор обращался к автобиографическим очеркам Вулф). Однако работа Хиллис Миллера не может стать для нашей статьи отправной точкой: несмотря на то, что исследователь приходит к некоторым содержательным с точки зрения нарратологического анализа результатам (к ним мы обратимся позже), использованные в «Волнах» приемы он трактует с позиций психоанализа, используя такие фрейдистские концепции, как подавление и проработка психологической травмы [Hillis Miller 2014: 671] — отсюда и рифмующиеся в названии его статьи слова «эстетика» и «анестетик» (*aesthetic/anaesthetic*).

Более конструктивным в ходе поиска языка, на котором можно говорить об отсутствии как художественном приеме, оказалось обращение к работе немецкого режиссера и теоретика театра Х. Гёббельса «Эстетика отсутствия». Работа Гёббельса наиболее подробно рассматривает функции и проявления категории отсутствия в художественном произведении. В этой книге режиссер подробно описывает на-

бор приемов, которые он разрабатывал на протяжении своей карьеры в театре — вопрос, поиском ответа на который он занят, можно коротко сформулировать так: как сделать художественное произведение (в случае Гёббельса — спектакль) интересным для публики, если убрать со сцены людей?

Определяя эффект присутствия, теоретик театра Э. Фишер-Лихте подчеркивала ключевую роль «телесного бытия» драматического героя в постановке:

Появляющийся на сцене персонаж немислим в отрыве от специфики телесного бытия изображающего его актера. Более того, его существование неразрывно связано с «феноменальным телом» этого конкретного актера, которое он в принципе *не* способен вытеснить из поля зрения публики [Фишер-Лихте 2015: 162] (курсив в источнике. — А. Г.).

Гёббельс, в свою очередь, убежден, что харизма и обаяние «уверенных в своем теле» актеров навязывают зрителям особое восприятие происходящего и не оставляют им никакой возможности получить интеллектуальное удовольствие, пережить катарсис [Гёббельс 2015: 9].

Гёббельса можно считать новатором: он обращается к категории, которой театральная теория ранее не уделяла должного внимания, несмотря на то, что антонимичное понятие «присутствие» основательно исследовано теоретиками театра. По мнению Фишер-Лихте,

под присутствием подразумевались непосредственность и аутентичность, ощущение полноты и целостности. <...> Присутствие является не экспрессивным, а в чистом виде перформативным качеством. Оно возникает благодаря специфическим процессам воплощения, с помощью которых актер создает свое «феноменальное тело», придавая ему способность владеть пространством и притягивать к себе внимание публики [Фишер-Лихте 2015: 267, 176].

Таким образом, удалив актеров, режиссер усложняет себе задачу: ему необходимо тщательно продумать все остальные составляющие представления, чтобы заинтересовать публику. В постановках Гёббельса «занавесы, свет, музыка и пространство — все те элементы, которые обычно выполняют подготовительные, иллюстративные вспомогательные или служебные функции для спектакля и актеров, сами становятся... исполнителями» [Гёббельс 2015: 23]. Гёббельс предлагает целый список формальных параметров, которые дают повод говорить об эстетике отсутствия в театральной постановке. Среди них: исчезновение актера; разделение эффекта присутствия на все составляющие постановки; полифония элементов; создание промежуточных пространств для самостоятельных открытий через эмоции, рефлексию и воображение зрителей; прощание с экспрессивностью; пустая сцена как отсутствие центрального визуального фокуса; отсутствие истории; отсутствие как стремление избежать ожидаемых вещей [Гёббельс 2015: 21] и др. Мы увидим, что эти параметры, если их трансформировать, адаптировать для литературы, можно применить и для анализа модернистского романа — в частности, для прозы Вулф.

Интересно, что и сам Гёббельс считает важным подкрепить свои доводы примерами из художественной литературы: в поисках литературных аналогий он обращается к произведениям Г. Стайн и А. Роб-Грийе. Однако примеры из произведе-

ний Вулф, возможно, были бы даже более яркими. Аналогии тут даже слишком очевидны: так, например, в постановке Гёббельса «Эраритжаритжака» единственный актер покидает сцену на 20-й минуте, и центром постановки становится его присутствие — совсем как в «Комнате Джейкоба» Вулф, а в пьесе «Вещь Штифтера», как и в главе «Время проходит» из романа Вулф «На маяк», главные роли исполняют свет, туман, вода. Далее мы подробно рассмотрим, как в указанных произведениях Вулф работают приемы, которые Гёббельс причисляет к параметрам эстетики отсутствия.

Несмотря на то, что режиссер не обращается к работе писательницы напрямую, а между творческой активностью Вулф и Гёббельса лежит почти столетие, режиссер ставит перед собой задачи, сходные с теми, которые занимали Вулф.

### **Эстетика отсутствия как определяющая характеристика композиции и повествовательной перспективы романов В. Вулф**

Интересно, что в своей первой книге «По морю прочь», которую принято считать традиционным по форме романом, пробой пера, предварявшей модернистские эксперименты писательницы, Вулф уже пробует внезапно убрать главного героя из сюжета (название «The Voyage Out», таким образом, может толковаться не только как отсылка к морскому путешествию, которое предпринимает героиня, но и к траектории развития ее сюжетной линии: из центра повествования — к отсутствию, «out»). Парадоксально, но после смерти главной героини романа Рейчел читатель сразу же узнает больше и о ней, и о ее женихе, и обо всех окружающих. Этот сюжетный ход придает до того неторопливому роману неожиданную динамику. И несмотря на то, что в этом романе отсутствие героини — просто прием развития сюжета (позже в романе «На маяк» Вулф с гораздо большим изяществом и по другим мотивам уберет из романа миссис Рэмзи), важно, что с самых первых шагов писательница начинает исследовать возможности, которые открываются перед автором после удаления центрального персонажа из числа действующих лиц. Главная героиня, вокруг мыслей и действий которой выстраивалось все повествование, внезапно погибает — а текст продолжается.

Работая над замыслом романа «На маяк», Вулф формулирует в дневнике основные направления работы, из которых должна сложиться будущая книга: «никаких персонажей, течение времени, ничего видимого и осязаемого, на что можно опереться» [Вулф 2009: 122]. Реализовать эти амбициозные задачи удастся в том числе за счет контраста первой и второй глав. Уже в первой главе «У окна» можно констатировать особую имперсональность текста — это связано в первую очередь с выбором повествовательной перспективы: читатель никогда не может уверенно ответить на вопрос, чей голос звучит в каждый конкретный момент повествования, четко фиксируются фразы, принадлежащие некоему неопределенному, замаскированному нарратору. Тем не менее вся первая часть вращается вокруг главной героини — миссис Рэмзи, ее волнообразный поток сознания — основа нарратива, а ее яркий образ — главный объект читательского внимания. Во второй же главе «Время проходит» Вулф резко выводит миссис Рэмзи за скобки, сообщая о ее смерти коротко и сухо. При этом, как и в спектакле Гёббельса «Эраритжаритжака» (где главный актер, в начале представления уступив сцену музыкантам, периодически

появляется в видеосъемке, проецируемой на декорации), сошедшая со сцены героиня не перестает присутствовать в тексте: например, в третьей главе романа главные герои характеризуются через их воспоминания о миссис Рэмзи, их отношение к ней.

Глава «Время проходит» — своеобразная интерлюдия между двумя главами, населенными человеческими персонажами, это «описание пустого дома, за течением времени в котором наблюдают только “ветерки”, нарративная структура, которая не подразумевает наличие человека, наблюдающего за происходящим»<sup>1</sup> [McArthur 2004: 58]. Центр первой главы — миссис Рэмзи, а в третьей главе на смену ей придет новая героиня, представительница нового поколения, женщина, чье воспитание не определялось викторианской моралью, — молодая и современная Лили Бриско. (По своей сути это смещение фокуса с миссис Рэмзи на Лили равносильно тому, что позже Вулф проделает в романе «Орландо», где писательница вновь произведет подобную смену персонажа, только на этот раз изменения произойдут в теле и сознании одного персонажа, а не в окружающей его реальности: вместо мужчины Орландо, олицетворяющего прошлое, появится женщина Орландо, олицетворяющая будущее. Смене в обоих случаях предшествуют интерлюдии, «моменты безмолвия»: опустевший после смерти миссис Рэмзи дом в первом случае и продолжительный сон, от которого Орландо очнется женщиной, во втором.) Вторая глава представляет собой разрыв нарратива, символическое зияние: миссис Рэмзи умирает, сходит со сцены, но Лили еще не готова на нее взойти. Поэтому время становится главным **действующим** лицом этой промежуточной части истории, но как изобразить его действие на бумаге? Вулф задается тем же вопросом, что и Гёббельс век спустя: если на сцене нет человека, что будет «владеть пространством и притягивать к себе внимание публики»? Как у Гёббельса в спектакле «Вещь Штифтера» (в котором нет актеров, а есть лишь музыка, резервуары с водой и химические реагенты, которые имитируют различные природные явления — дождь, образование льда и т. д.), ее ответ — природная стихия (характерно, что исследовательница А. А. Изотова, анализируя «метафорику тишины» в романе Вулф «Между актами», выделяет отдельную группу метафор «безмолвие природы» [Изотова 2019: 24]). Это решение продиктовано в том числе и сделанным Вулф выбором совершенно уникального художественного времени. Если «присутствие [актера, человека] влечет за собой радикальный опыт “сиюминутности”» [Фишер-Лихте 2015: 176], то их отсутствие вкупе с гиперсубъективной фокализацией, напротив, позволяет Вулф внутри главы «Время проходит» представить время как некую неразрывную длительность. Под «длительностью» мы, вслед за А. Бергсоном, понимаем противоположность «пространственному времени», которое фиксируется в сознании индивида. В «Опыте о непосредственных данных сознания» Бергсон так определяет чистую длительность:

Что же остается от длительности вне нас? Одно лишь настоящее, или, если угодно, одновременность. Внешние вещи, конечно, изменяются, но их моменты следуют друг за другом только для сознания, вспоминающего их. В любой данный момент мы наблюдаем вовне лишь совокупность одновременных положений; от предыдущих одновременностей ничего не остается [Бергсон 1992: 149].

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из англоязычных источников приводятся в нашем переводе. — А. Г.

Во второй главе романа «На маяк» Вулф пытается зафиксировать полет времени как «совокупность одновременных положений», из которой определенные моменты вычлняются не антропоморфными персонажами, а неким условным гиперсознанием.

В этой главе писательница не просто делает текст имперсональным, она создает иллюзию неантропоморфного нарратора: история здесь как будто рассказывает с точки зрения природной стихии («ветер в пустом доме»).

Красота и тишина скрестили руки в спальне, среди обернутых кружек, затянутых кресел, и даже наглый ветер и вкрадчивые липкие ветерки, вынюхивающие, шарящие, вечными своими вопросами «Вы увянете?» «Вы погибнете?» почти не тревожат покоя, равнодушия, вида чистой нетронутости, потому что и слушать ничего не хотят и мимо ушей пропускают ответ: мы остаемся [Вулф 2014: 148].

Ранее Вулф уже прибегала к такому приему в своих рассказах, где повествовательная перспектива делегировалась, например, незримым духам («Дом с привидениями») или безмолвной улитке («Кью Гарденз»<sup>2</sup>) (эксперимент, продолженный повестью «Флаш: биографический очерк» («Flush: A Biography», 1933), в которой были «воссозданы особенности восприятия реальности, присущие животному: звуки, запахи, зрительные впечатления» [Ушакова 2019: 190]), — но на этот раз писательница идет еще дальше, тем самым иллюстрируя важную для понимания всего ее творчества идею о существовании единого вселенского сознания, которое, несомненно, никуда не исчезнет после смерти человека [Brown 2009: 40]. Так не прекращает своего развития и текст, когда Вулф убирает из него главную героиню, вокруг которой он, казалось бы, все время существовал; так и спектакли Гёббельса не перестают быть зрелищными, если убрать из них всех актеров.

При этом Вулф работает над своим замыслом на многих уровнях: она не только вводит неопределенного нарратора, не только «разламывает» нарратив главой, практически лишенной антропоморфных персонажей. Идея отсутствия раскрывается в романе еще и за счет того, что исследовательница Р. Рубинштейн назвала «негативным синтаксисом»: в своей работе Рубинштейн отмечает, что такие лексические единицы, как *no*, *not*, *never* и особенно *nothing*, наиболее часто используются в тексте: «Они подчеркивают, что в центре нарратива — осязаемое присутствие отсутствия (“presence of absence”); схожий эффект обычно возникает в разговоре о ком-то отсутствующем или умершем» [Rubenstein 2008: 37].

Глава «Время проходит» романа «На маяк» — возможно, наиболее изящный результат работы Вулф с изъятием героя из повествовательной канвы, при этом лучше всего иллюстрирующий философские идеи писательницы. Однако масштабнее всего категория отсутствия в прозе Вулф представлена в романе «Комната Джейкоба»: хотя бы потому, что отсутствие здесь — прием, полностью определяющий организацию нарратива.

На то, что отсутствие — один из основных мотивов романа, указывают уже первые несколько абзацев. В первом же предложении дважды употребляется глагол *leave* ‘оставлять, покидать’. Далее мы наблюдаем, как второстепенные герои романа озабочены поисками главного героя — Джейкоба, который куда-то пропал:

<sup>2</sup> «Королевский сад» (пер. Д. Аграчева).

его деятельно ищет брат, мать пассивно переживает, почему его нет, старик-художник сообщает, где видел его в последний раз (но и он не видит его сейчас). За время действия первой главы мать Джейкоба успевает сделать несколько домашних дел и передумать несколько мыслей, его брат Арчер — тоже невероятно активен, он много говорит, много действует. Но обратим внимание на глаголы-сказуемые, которые сопутствуют в тексте имени Джейкоба: он «уходил» («left»), «чувствовал себя потерянным» («he was lost»), «уворачивался» («squirmed away from her»), «спал» («he was asleep») — то есть все время ускользал со сцены. Лишь в одном абзаце первой главы мы видим оживленного Джейкоба, бегущего за няней, — однако этот всплеск активности тут же прерывается решительным «he was lost» [Woolf 2007]: эта очень значимая фраза воспринимается как предсказание — во-первых, судьбы героя, которому суждено погибнуть на войне после короткой и в общем-то бессодержательной, пустой жизни; во-вторых, это предсказание всего будущего устройства текста, в котором главной характеристикой Джейкоба будет постоянное отсутствие. Читателю не суждено будет по-настоящему увидеть главного героя. «Джейкоб — персонаж недопонятый, его постоянно обвиняли в том, что он не являлся тем персонажем, каким бы его хотели увидеть читатели» [Bishop 1992: 147]. И обыкновенному читателю, и критикам действительно хотелось бы, чтобы юноша, погибший на полях Первой мировой войны, был ярче, героичнее, чтобы с ним было проще себя ассоциировать, сопереживать — однако Вулф явно стремилась лишить их такой возможности (вспомним предложенную в работе Гёббельса функцию отсутствия как «стремления избежать ожидаемых вещей»), ведь среди ее задач не было намерения вызвать у читателей жалость к герою.

В своих дневниках писательница нередко оставляла замечания о боязни сентиментальности [Вулф 2009: 65, 114, 136, 142, 256]: Вулф убеждена, что писатель не должен быть сентиментален, она каждый раз болезненно реагирует на возможные обвинения в этом грехе — и это одна из причин ее стремления к имперсональности текста. Понимая, насколько велика опасность стать сентиментальной, рассказывая о короткой жизни мальчика, погибшего на ненужной ему войне, Вулф усиленно работала над тем, чтобы читатели не могли ассоциировать себя с Джейкобом, чтобы его образ казался отстраненным.

Главным препятствием на ее пути был практически непреодолимый импульс удариться в сентиментальность, описывая свой предмет. Некрологи, посвященные погибшим на войне, пишутся не для того, чтобы быть верными правде. А [Вулф] стремилась писать прямо, а не пафосно [Zwerdling 1981: 897].

В позднем романе «Волны» Вулф, почти полностью отказавшись от недиегетического нарратора, предоставляет своим героям рассказывать свою историю самостоятельно (не считая интерлюдий). Однако бросается в глаза, что в романе — семь главных героев, а голос получают только шестеро из них. Седьмой герой, Персиваль, то и дело появляется в солилоkvиях других персонажей, но сам он никогда не говорит, его поток сознания, опять же, словно изъят из нарратива. Линия Персиваля — по сути, повторение того приема, который уже был использован Вулф в «Комнате Джейкоба»: в комнате Персиваля оказываются шесть персонажей, которые его любят, а сам он проживает свою жизнь (очень похожую по фабуле на жизнь Джейкоба) где-то за рамками сцены, однако его жизнь точно не была пуста:



в ней были близкие отношения с людьми, чьи голоса заменили в «Волнах» в общем-то безразличный голос нарратора из «Комнаты Джейкоба». Сентиментальность, которая кажется Вулф неуместной в устах нарратора, оказывается вполне органичной, будучи растворенной в солилоkvиях персонажей «Волн», они говорят наперебой, а Персиваль молчит. Молчание героя работает эффективнее, чем возможность прямого доступа к потоку его сознания: в мире людей он не успел оставить после себя ничего, он обитает здесь лишь в воспоминаниях нескольких друзей, чей век лишь немногим длиннее жизни Персиваля.

Так Ж. Женетт писал о «моментах молчания» в романах Г. Флобера:

Такая не дающаяся в руки трансцендентность, ускользание смысла в бесконечном трепете вещей — это и есть письмо Флобера, его самая своеобразная черта, и, быть может, именно это он и сумел завоевать с таким трудом, преодолев гладко-многословный стиль своих ранних произведений <...> Флобер задыхался от множества вещей, которые ему хотелось высказать, — восторга и горечи, любви и ненависти, презрения, грез, воспоминаний... Но вот однажды, как бы помимо всего этого, у него сложился еще и проект не говорить ничего, этот отказ что-либо выражать [Женетт 1998: 233].

Этот проект «не говорить ничего», безусловно, был очень близок к тому, чего стремилась добиться Вулф (вспомним хотя бы сцену из первой главы романа «На маяк», которая целиком представляет собой такой женеттовский «момент молчания»: Лили Бриско и Уильям Бэнкс встречаются во время прогулки и просто смотрят на волны, их индивидуальные мысли сливаются в единое гиперсознание, ключ их взаимной симпатии в безмолвии, которое им нисколько не тягостно: это своеобразный противовес крикливости мистера Рэмзи, его постоянной потребности что-то шумно доказывать — они рады, что могут разделить друг с другом этот «момент бытия», именно в этот момент они необъяснимо счастливы): тот же импульс лежит в основе стремления Вулф избежать сентиментальности, многословности, сделать свой текст суше, имперсональнее. Если про Флобера Женетт писал, что в его романах «наиболее высоко следовало бы оценить... те музыкальные моменты, когда повествование теряется и забывается в экстазе бесконечной созерцательности» [Женетт 1998: 232], то романы Вулф целиком состоят из подобных «трансцендентных» моментов, нанизанных друг на друга.

Хиллис Миллер в своем исследовании эстетики отсутствия в романе «Волны» вводит понятие «хранилища имперсональной памяти», которое по своей сути является вариацией гиперсознания:

В «Волнах» подразумевается существование пространного хранилища имперсональной памяти, в котором содержится все когда-либо произошедшее, каждая мысль и каждое переживание всех людей. Однако это хранилище памяти явлено в своем отсутствии. Его нельзя познать эмпирически. Более того, мысли и переживания, которые в нем хранятся, всегда заранее переведены в готовые словесные формулы, дополнены средствами художественной выразительности... Создается впечатление, будто где-то бесконечно разворачиваются внутренние монологи персонажей. Тот, кому (или: то, чему) принадлежат ремарки «говорил Бернард» или «говорила Джинни», ... настроен на волну внутренних монологов персонажей, тех высказываний, которые

они уже для себя сформулировали, и тех, которые продолжают бесконечно формулироваться ими в отсутствующем «где-то» [Hillis Miller 2014: 668].

Хиллис Миллер отмечает, что солилоквии персонажей совсем не похожи на выдержки из потока сознания, которому свойственны беспорядочность и отрывочность: мысли персонажей, напротив, стилистически безукоризненны [Hillis Miller 2014: 665] — отсюда идея «банка высказываний», из которых некий объединяющий голос словно заимствует цитаты, которые выстраивает согласно ему одному ведомой композиции:

Все персонажи так или иначе интуитивно ощущают, что они кружат вокруг некоего отсутствующего центра или некоего умолчания, определить сущность которого им никак не удастся. <...> Иллюстрацией отсутствующего центра в «Волнах», например, может стать опустевший стул погибшего Персиваля [Hillis Miller 2014: 668, 675].

Голос Персиваля в «Волнах», таким образом, тонет в шуме голосов его друзей, однако безмолвие героя делает его объемным, выводит в центр повествования — и все это без атрибутов героики, без пафоса, без сентиментальности (проявление чувств шести говорящих персонажей сдержанно, их сентиментальность растворена в солилоквиях, которые содержат не только проявления чувств, но и факты, воспоминания, случайные озарения и т. д.). Вспомним уже приведенное в начале нашей статьи высказывание Вулф: в «Волнах», по ее мнению, нет ни одного персонажа. Есть лишь мастерски сконструированные выдержки из «банка высказываний», объединенные общими мотивами. Персиваль — один из таких мотивов. В похожую систему Вулф выстраивает и отношения между персонажами «Комнаты Джейкоба»: все эти родственники, слуги, прохожие и даже нарратор присутствуют только для того, чтобы говорить об отсутствующем.

Биограф Вулф Г. Ли в своей книге «Вирджиния Вулф» отмечает, что после прочтения «Комнаты Джейкоба» муж писательницы Л. Вулф отозвался о книге как о «превосходной истории о призраках» [Lee 1997: 424]. Довольно неожиданное определение, ведь в этом произведении Вулф вовсе не следует традиции готического романа (хотя к ней она обращается в рассказе «Дом с привидениями»): Ли никак не комментирует высказывание Вулфа, однако можно предположить, что последний оказался более проницательным читателем, чем в дальнейшем британские критики во главе с Беннетом, и отметил нарочитость отсутствия в романе ярко прописанных персонажей: они не живые люди, они призраки.

Эту авторскую интенцию можно констатировать со всей определенностью: для этого следует обратиться к черновикам романа. Если изучить одну из первых рукописей «Комнаты», станет заметно, что изначально Джейкоба в тексте было гораздо больше: он больше действовал, читателю был открыт доступ к потоку его сознания, он предстал трехмерным, более живым, чем в финальной рукописи. Все это Вулф намеренно исключила из финальной версии романа как несоответствующее ее замыслу [Flint 1991: 361]. Также обратим внимание на то, что, как и в романе «На маяк», в «Комнате Джейкоба» важен выбор художественного времени, которое здесь определяется нарративным приемом сжатия: фабульное время никогда не эквивалентно дискурсивному, но в «Комнате Джейкоба» этот разрыв гораздо внушительнее, чем в романе «На маяк»; целая жизнь вмещается в короткий

текст, сотканный из отрывочных впечатлений, пережитых разными персонажами на протяжении почти двух десятков лет. Вулф было важно не только минимизировать читательский доступ к внутреннему миру главного героя, но и рассказ о нем со стороны представить как что-то ненадежное, мимолетное. Бишоп пишет: «Многие второстепенные персонажи “Комнаты Джейкоба” богаче наделены внутренним миром, чем сам Джейкоб» [Bishop 1992: 150]. Оценочные суждения этих персонажей — главный источник наших знаний о главном герое, вот только каждый из них, «богато наделенных внутренним миром», по-своему необъективен, а потому все они для нас — ненадежные рассказчики, а сам Джейкоб предстает не живым, ярким молодым человеком, каким его хотел бы видеть Беннет, а призраком, каким его увидел Л. Вулф.

Фигура диегетического нарратора в романе — своеобразный двойник Джейкоба: она тоже постоянно ускользает, о ее внутреннем мире нам известно немного — и то из «случайных» обмолвок. Ясно, что повествовательница — взрослая женщина, как-то связанная с семьей Фландерсов и как будто бы наблюдающая за миром из комнаты главного персонажа. Е. Ю. Гениева в предисловии к русскому изданию романа отмечает:

Вулф предлагает взглянуть на мир из комнаты. И, конечно, это позиция, это принципиально. Причем она отнюдь не всегда смотрит на мир из окна — чаще устроившись в кресле, присев на стул или удобно расположившись за письменным столом, внимательно изучает внутреннее убранство и внутреннее состояние жилища. В предметах отразился характер Джейкоба, все они несут на себе печать его личности [Гениева 2004: 10–11].

Опять же вспоминается так высоко ценимый Женеттом «трепет вещей», составляющий ткань повествования.

Однако если Джейкоб в течение повествования почти все время отсутствует в комнате, то повествовательница отсутствует в университете, где учится Джейкоб, отсутствует на поле боя, где тот встречает смерть. В отличие от Джейкоба, она присутствует в доме Фландерсов и его окрестностях, но отсутствует во всех остальных местах, и эта изолированность нарратора, которая довольно сильно ощущается при прочтении, позволяет прийти к выводу, что повествовательницу нельзя назвать всезнающей. Этим не в последнюю очередь объясняется недоступность для нас, читателей, мыслей Джейкоба: его внутренний мир недоступен и для нарратора, рассказ о нем сконструирован словно бы из отрывков новостей о его жизни, как будто бы из писем, отправленных им домой. Повествовательница словно становится такой же ненадежной рассказчицей, как и все родственники и близкие Джейкоба, чьи мысли ей отчего-то доступны: этот прием выводит персонаж Джейкоба на новый уровень абстракции. Женщине-эдвардианке недоступно университетское образование, она не сражается на войне: присутствие повествовательницы в комнате Джейкоба означает ее отсутствие в тех местах, куда ему вход открыт, и эта идея, безусловно, была важна для Вулф, и недаром «Комната Джейкоба» — одно из произведений писательницы, которые привлекают повышенное внимание феминистской критики [Flint 1991; Harris 1997; Neverow 2004]. Для нашего же исследования — это еще один образец обращения Вулф к категории отсутствия.

В тексте, однако же, нарратор определенно присутствует и, обладая определенной властью, размышляет так же, как театральный режиссер, решивший рассказать историю, убрав со сцены актеров.

Повествовательница деконструирует все авторитетные представления о том, как создавать персонажа. Она *могла бы* рассказать нам о Джейкобе, но она не станет. <...> [Вулф] не просто вымарывает внутренние монологи Джейкоба, она создает повествовательницу, которая все время держит нас в курсе того, что она делает [с нарративом] и что она могла бы сделать [Bishop 1992: 163] (курсив в источнике. — А. Г.), —

пишет Бишоп, еще раз иллюстрируя, что «пустая сцена как отсутствие центрального визуального фокуса» — это не случайность, это авторская воля, прием, определяющий повествовательную перспективу текста.

Джейкоб Фландерс, представленный с точки зрения ряда ненадежных нарраторов, в некотором роде оказывается предвестником Персиваля из «Волн», о котором мы узнаем только из противоречивых высказываний его друзей. Джейкобу Цвердлинг дает такую характеристику: «Его отсутствие, так же как его присутствие, кажется, не может значительно изменить мир. Надежды юности вполне могли бы не оправдаться, его дерзкие амбиции могли натолкнуться на необходимость делать обыкновенные жизненные выборы» [Zwerdling 1981: 911]. Эта трактовка близка отчетливо звучащей в поздних произведениях Вулф идее о едином вселенском сознании, которое безразлично к человеческому присутствию и отсутствию, как безразлична ветру в опустевшем доме миссис Рэмзи смерть его хозяйки.

...кажется, разжалобясь человеческим покаянием и нашими подвигами, божественное милосердие рвануло занавес на сторону и показало за ним отдельно, отчетливо: вскочившего зайца; взмыв волны; качанье челна — и все это, стоило нам заслужить, навеки осталось бы с нами. Но нет. Божественное милосердие занавес тотчас задергивает; ему претит это все; оно кроет свои сокровища грохотом града, кружит, перемешивает, и никогда им не знать покоя, а нам не составить по жалким осколкам прекрасного целого, не разобрать по обрывкам ясных слов правды [Вулф 2014: 146].

Но в первую очередь интересно другое: Вулф удастся показать, что отсутствие главного действующего лица произведения не делает невозможным дальнейшее развертывание текста.

Ветер и гибель теперь — хозяева ночи; деревья гнутся, скрипят и густым листопадом обшивают лужайку, душат сточные желоба, залепляют мокрые тропки. А море мечется, мается... [Вулф 2014: 147].

## Заключение

Мы показали, что на всех этапах творческого пути Вулф экспериментировала с удалением своих героев из сюжета произведений, с изглаживанием их точки зрения из повествовательной перспективы, показывая, что текст может продолжать развертываться, даже если его центральные фигуры будут молчать, даже если они не будут действовать, даже если будут отсутствовать. Смещение фокуса с цен-

трального персонажа создает для автора вполне ожидаемые сложности, для преодоления которых Вулф искала новый язык. Таким образом, обращение к категории отсутствия может рассматриваться как стратегия поиска новых способов ведения повествования, и в своих экспериментальных романах Вулф не раз демонстрировала плодотворность этой стратегии.

Кроме того, подобные эксперименты писательницы доказывают, что ее проза часто сводится — ошибочно — к мастерскому владению техникой «потока сознания», модернистскому стремлению к исчерпывающей репрезентации внутреннего мира человека в художественном тексте. Работа с категорией отсутствия добавляет прозе Вулф дополнительное измерение: подчеркнутое отсутствие человека обнажает присутствие некоего более высокого уровня устройства мира — космического гиперсознания, не вполне доступного человеческому восприятию, лишь смутно им ощущаемому. Это измерение, существующее параллельно тому уровню, на котором разворачиваются потоки сознания героев, и никуда не исчезающее после того, как герои встречаются со смертью, кажется нам неотъемлемой частью художественного мира Вулф, частью ее особой философии, не высказанной прямо, но получившей яркое выражение в ее прозе.

## Источники

- Бергсон 1992 — Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. В кн.: Бергсон А. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 1. Бычковский Б. (пер. с фр.). М.: Московский клуб, 1992. С. 45–155.
- Вулф 2009 — Вулф В. *Дневник писательницы*. Володарская Л. (пер. с англ.). М.: Вагриус, 2009.
- Вулф 2014 — Вулф В. *На маяк*. Суриц Е. (пер. с англ.). СПб.: Азбука, 2014.
- Вулф 1986 — Вулф В. Современная художественная проза. В кн.: *Называть вещи своими именами*. Андреев Л. Г. (ред.), Соловьева Н. (пер. с англ.). М.: Прогресс, 1986. С. 470–476.
- Woolf 2007 — Woolf V. *The Selected Works of Virginia Woolf*. Ware: Wordsworth Editions, 2007.

## Литература

- Гениева 2004 — Гениева Е. Ю. Предисловие. В кн.: Вулф В. *Комната Джейкоба*. СПб.: Азбука, 2004. С. 5–12.
- Гёббельс 2015 — Гёббельс Х. *Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре*. Федянина О. (пер. с нем.). М.: Театр и его дневник, 2015.
- Женетт 1998 — Женетт Ж. Моменты безмолвия у Флобера. В кн.: Женетт Ж. *Фигуры*. В 2 т. Т. 1. Зенкина С. (пер. с фр.). М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 129–137.
- Изотова 2019 — Изотова А. А. *Вирджиния Вульф: поэзия в прозе*. М.: МАКС Пресс, 2019.
- Рейнгольд 2017 — Рейнгольд Н. И. *Английская литература модернизма: История. Проблематика. Поэтика*. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2017.
- Ушакова 2019 — Ушакова Е. В. Преодолевая границы: своеобразие проблематики и жанровой формы повести В. Вулф «Флаш». *Научный диалог*. 2019, (12): 187–197.
- Фишер-Лихте 2015 — Фишер-Лихте Э. *Эстетика перформативности*. Кандинская Н. (пер. с нем.). М.: Play & Play; Канон+, 2015.
- Bishop 1992 — Bishop E. L. The Subject in “Jacob’s Room”. *Modern Fiction Studies*. 1992, 38 (1): 147–175.
- Brown 2009 — Brown P. T. Relativity, Quantum Physics, and Consciousness in Virginia Woolf’s “To the Lighthouse”. *Journal of Modern Literature*. 2009, 32 (3): 39–62.
- Flint 1991 — Flint K. Revising Jacob’s Room: Virginia Woolf, Women, and Language. *The Review of English Studies*. 1991, 167 (42): 361–379.
- Harris 1997 — Harris S. C. The Ethics of Indecency: Censorship, Sexuality, and the Voice of the Academy in the Narration of Jacob’s Room. *Twentieth Century Literature*. 1997, 43 (4): 420–438.

- Hillis Miller 2014 — Hillis Miller J. The Waves as Exploration of (An)aesthetic of Absence. *University of Toronto Quarterly*. 2014, 83 (3): 659–677.
- Lee 1997 — Lee H. *Virginia Woolf*. London: Vintage, 1997.
- McArthur 2004 — McArthur E. Following Swann's Way: To the Lighthouse. *Comparative Literature*. 2004, 56 (4): 331–346.
- Neverow 2004 — Neverow V. The Return of the Great Goddess: Immortal Virginité, Sexual Autonomy and Lesbian Possibility in "Jacob's Room". *Woolf Studies Annual*. 2004, (10): 203–231.
- Rubenstein 2008 — Rubenstein R. "I meant Nothing by the Lighthouse": Virginia Woolf's Poetics of Negation. *Journal of Modern Literature*. 2008, 31 (4): 36–53.
- Saunders 1993 — Saunders R. Language, Subject, Self: Reading the Style of "To the Lighthouse". *A Forum on Fiction*. 1993, 26 (2): 192–213.
- Zwerdling 1981 — Zwerdling A. Jacob's Room: Woolf's Satiric Elegy. *English Literary History*. 1981, 48 (4): 894–913.

Статья поступила в редакцию 17 января 2021 г.  
Статья рекомендована к печати 14 февраля 2022 г.

*Arsenii N. Gavritckov*

St Petersburg State University,  
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russia  
st011526@student.spbu.ru

### A room with no Jacob: An aesthetic of absence in Virginia Woolf's novels

**For citation:** Gavritckov A. N. A room with no Jacob: An aesthetic of absence in Virginia Woolf's novels. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (2): 238–252. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.202> (In Russian)

This article explores Virginia Woolf's experiments with the narrative that added impersonality to her texts. It focuses on an indefinite narrator's entries, Woolf's making her main characters absent from the plot, and focus shifts from the novels' anthropomorphic characters. An aesthetics of absence is seen as the key element of Woolf's individual style, which defines both the structure and the focalization of her novels. The article analyzes the category of absence in the early Woolf's novel *The Voyage Out* and the subsequent reimagining and deeper development of this technique by the writer, which found expression in her later novels *Jacob's Room*, *To the Lighthouse*, and *The Waves*. The examples from these works demonstrate how the writer intentionally shifts the focus of the narration from the central characters, thereby creating obstructions for herself as an author in order to discover a new way of telling a story. Appealing to the category of absence is considered in the article as a strategy for finding new ways of constructing narrative. The writer's experiments with impersonalization show that the absence of the main character does not make it impossible to further develop the narrative: the text goes on even if its characters are silent, passive, absent. In addition, the article traces the connection of the deliberate impersonalization of the text with the writer's idea of a single universal consciousness that does not disappear after a human's death: so does the text continue to develop after Woolf made its main characters absent.

**Keywords:** Virginia Woolf, narratology, aesthetic of absence, focalization, narrative point of view.

### References

- Гениева 2004 — Genieva E. Iu. Foreword. In: Woolf V. *Komnata Dzheikoba*. St Petersburg: Azbuka Publ., 2004. P. 5–12. (In Russian)

- Гёббельс 2015 — Goebbels H. *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Fedianina O. (transl. from German). Moscow: Teatr i ego dnevnik Publ., 2015. (In Russian)
- Женетт 1998 — Genette G. Silence of Flaubert. In: Genette G. *Figury*. In 2 vols. Vol. 1. Zenkin S. (transl. from French). Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh Publ., 1998. P. 129–137. (In Russian)
- Изотова 2019 — Izotova A. A. *Virginia Woolf: Prose Poetry*. Moscow: MAKS Press Publ., 2019. (In Russian)
- Рейнгольд 2017 — Reingol'd N. I. *English Modernist Literature: History. Problematics. Poetics*. Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 2017. (In Russian)
- Ушакова 2019 — Ushakova E. V. Overcoming the boundaries: the originality of the problems and the genre form of the story “Flush” by V. Wulff. *Nauchnyi dialog*. 2019, (12): 187–197. (In Russian)
- Фишер-Лихте 2015 — Fischer-Lichte E. *Ästhetik des Performativen*. Kandinskaia N. (transl. from German). Moscow: Play & Play; Kanon+ Publ., 2015. (In Russian)
- Bishop 1992 — Bishop E. L. The Subject in “Jacob’s Room”. *Modern Fiction Studies*. 1992, 38 (1): 147–175.
- Brown 2009 — Brown P. T. Relativity, Quantum Physics, and Consciousness in Virginia Woolf’s “To the Lighthouse”. *Journal of Modern Literature*. 2009, 32 (3): 39–62.
- Flint 1991 — Flint K. Revising Jacob’s Room: Virginia Woolf, Women, and Language. *The Review of English Studies*. 1991, 167 (42): 361–379.
- Harris 1997 — Harris S. C. The Ethics of Indecency: Censorship, Sexuality, and the Voice of the Academy in the Narration of Jacob’s Room. *Twentieth Century Literature*. 1997, 43 (4): 420–438.
- Hillis Miller 2014 — Hillis Miller J. The Waves as Exploration of (An)aesthetic of Absence. *University of Toronto Quarterly*. 2014, 83 (3): 659–677.
- Lee 1997 — Lee H. *Virginia Woolf*. London: Vintage, 1997.
- McArthur 2004 — McArthur E. Following Swann’s Way: To the Lighthouse. *Comparative Literature*. 2004, 56 (4): 331–346.
- Neverow 2004 — Neverow V. The Return of the Great Goddess: Immortal Virginité, Sexual Autonomy and Lesbian Possibility in “Jacob’s Room”. *Woolf Studies Annual*. 2004, (10): 203–231.
- Rubenstein 2008 — Rubenstein R. “I meant Nothing by the Lighthouse”: Virginia Woolf’s Poetics of Negation. *Journal of Modern Literature*. 2008, 31 (4): 36–53.
- Saunders 1993 — Saunders R. Language, Subject, Self: Reading the Style of “To the Lighthouse”. *A Forum on Fiction*. 1993, 26 (2): 192–213.
- Zwerdling 1981 — Zwerdling A. Jacob’s Room: Woolf’s Satiric Elegy. *English Literary History*. 1981, 48 (4): 894–913.

Received: January 17, 2021  
Accepted: February 14, 2022