



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**

**«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)**

**ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ**

**Экфрасис как проявление интермедиальности в творчестве
Вирджинии Вулф
(на примере литературных биографий)**

**Выпускная квалификационная работа
по направлению 440401 педагогическое образование
Направленность программы магистратуры
«филологическое образование»**

Проверка на объем заимствований:
_____ % авторского текста

Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована
« ____ » _____ 20__ г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
д. ф. н., профессор Маркова Т. Н.

Выполнил:
магистрант группы ОФ-215/122-2-1
Рау Анна Анатольевна

Научный руководитель:
д. ф. н., профессор, доцент кафедры
литературы и МОЛ
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА 1. Экфрасис как художественный приём: особенность эволюции и специфика.....	11
1.1 Понятие «экфрасиса» и основные подходы к его определению	11
1.2 Функции экфрасиса	20
Выводы по первой главе.....	23
Глава 2. Жанр биографии в творчестве Вирджинии Вулф.....	24
2.1 Специфика биографического жанра. Развитие биографического жанра на рубеже XIX-XX веков.....	24
2.2 Эстетическая программа Вирджинии Вулф и творческие поиски блумсберийцев (Вирджиния Вулф и Роджер Фрай).....	34
2.3 Женщина в литературе. Эстетические воззрения Вирджинии Вулф на социальные проблемы	43
Выводы по второй главе.....	52
Глава 3. Интермедиаальный аспект: экфрастическая составляющая в биографических произведениях Вирджинии Вулф.....	53
3.1 Экфрасис в пародийной биографии «Орландо»: литература и архитектура	54
3.2 Экфрасис в пародийной биографии «Флаш»: литература и скульптура	74
3.3 Экфрасис в литературной биографии «Роджер Фрай»: литература и живопись	88
Выводы по третьей главе.....	97
Заключение	98
Список использованной литературы.....	102

ВВЕДЕНИЕ

Английская писательница Вирджиния Вулф входит в литературу в 1904 г. как автор эссе и рецензий. В 1907 г. она делает первые наброски романа под названием «Мелимброзия» (Melymbrosia), которые публикует в 1915 г. как роман «Путешествие» (The Voyage Out). В 1917 г. вместе с мужем Леонардом Вулфом Вирджиния основывает издательство «Хогарт Пресс» (The Hogarth Press), а вскоре выпускает книгу рассказов «Пятно на стене» (The Mark on the Wall).

Творчество Вирджинии Вулф всегда вызывало горячий отклик и в современных ей литературных кругах, и позднее. Публика не только восхищалась ярким своеобразием прозы писательницы, но и высоко ценила неординарность, неоднозначность ее личности, сочувствовала трагичности ее жизненного пути. Современники, в их число входили и близкие друзья писательницы, посвящали ее творчеству множество критических статей и эссе.

Все возрастающее внимание к литературному наследию и личной биографии Вирджинии Вулф на современном этапе обусловлено актуальностью тем и проблем, которые писательница поднимает в своих произведениях. Исследователи творчества Вулф, как правило, выделяют конкретные аспекты её прозы. Это, прежде всего, ярко выраженный гендерный характер, повышенное внимание к социальным проблемам, интерес к теме феминизма, следование импрессионистским традициям в литературе, различные стилистические и лингвистические эксперименты и определяющая роль личности и характера героя для сюжета произведения, в том числе – биографического.

Литературное наследие Вулф включает романы: «Путешествие» (The Voyage Out, 1915), «Ночь и день» (Night and Day, 1919), «Комната Джекоба» (Jacob's Room, 1922), «Миссис Дэллоуэй» (Mrs Dalloway, 1925), «На маяк» (To the Lighthouse, 1927), «Волны» (The Waves, 1931), «Годы» (The Years,

1937), «Между актами» (Between the Acts, 1941). Вирджиния Вулф получила признание и как автор рассказов. Ею было издано несколько сборников: «Пятно на стене», «Королевские сады» (Kew Gardens, 1919), «Понедельник или вторник» (Monday or Tuesday, 1921). Перу Вулф также принадлежат одни из лучших образцов английской эссеистики. Ее эссе печатались в сборниках: «Обязательное чтение» (The Common Reader, 1925) и «Второе обязательное чтение» (The Second Common Reader, 1932).

Творчество писательницы имеет большое значение для достижений феминизма. Вулф излагает свои взгляды на проблемы женщин в современном обществе в эссе «Своя комната» (A Room of One's Own, 1929) и «Три гиней» (Three Guineas, 1938).

Особое место в творчестве Вулф занимают произведения биографического жанра: «Орландо» (Orlando, 1928), «Флаш» (Flush, 1933), «Роджер Фрай» (Roger Fry, 1940). Они отражают попытки писательницы реформировать жанр биографии, найти новые возможности изображения внутреннего мира героя. Однако экспериментаторская природа романов на протяжении долгого времени была причиной того, что три биографии не рассматривались как произведения одного жанра. Почти не вызвала сомнений жанровая принадлежность «Роджера Фрая», но природа «Орландо» и «Флаша» до сих пор нуждается в чётком определении.

Интермедиаальный аспект прозы Вулф отмечается некоторыми исследователями, но до сих пор ни на Западе, ни в России не получает исчерпывающего анализа. В настоящее время разработка феномена экфрасиса и эксфрастического анализа занимает важнейшее место в работах западных и российских исследователей. Прогресс в данном направлении заключается в появлении нового термина, сопровождающегося расширением понимания определяемого им понятия, иной по сравнению с традиционной постановкой проблем и предложением новых путей их решения.

Актуальность диссертационной работы обусловлена, с одной стороны, необходимостью уточнения ряда положений теории интермедиальности и, с другой стороны, тем неоспоримым фактом, что творчество Вирджинии Вулф является значимой и необходимой составляющей литературного процесса в английской и мировой культуре XX–XXI вв. Вулф предстаёт здесь как новатор и теоретик модернизма, оказавший значительное влияние на развитие европейской культуры.

Заслуженное признание творчества В. Вулф пришло благодаря исследователям, рассматривавшим его с позиций феминизма: Н. Т. Бейзи, А. ван Бюрен Келли, Г. Ли, Дж. Маркус, Дж. Наремор и указавшим на те аспекты, которые до этого времени игнорировались критиками. Наконец, новым витком в истории вульфовских штудий стало постмодернистское прочтение ее творчества, а также внимание к его интермедиальным аспектам. Свой вклад внесли Э. Гаррингтон, П. Кои, Э. Крапулей, Л. Лувель.

В отечественном литературоведении исследование творчества Вулф имеет давнюю традицию и представлено трудами Н. П. Михальской, Д. Г. Жантиевой, Н. Ю. Жлуктенко, статьями Е. Ю. Гениевой, Н. А. Соловьевой, диссертациями Н. И. Бушмановой, А. А. Колотова, Л. В. Моденковой, Н. В. Морженковой. Как правило, в работах отечественных учёных «Орландо» и «Флаш» рассматриваются как несерьёзные произведения, «шутки» писательницы. Однако в последние годы появились работы, применяющие «серьёзный» метод анализа к «Орландо» и «Флашу». В кандидатской диссертации А. А. Колотова исследуются особенности романного хронотопа «Орландо» и «Флаша». Н. В. Морженкова делает попытку проанализировать художественные особенности «Орландо» как постмодернистского романа. Вызывает интерес статья О. Б. Вайнштейн «Шекспировские вариации в английской прозе», в которой автор сравнивает бессмертного героя Вулф с Шекспиром и выдвигает тезис о том, что мифологему романа можно обозначить термином «мировая книга».

Недостаточно изучена и биография «Роджер Фрай». Наиболее глубокий анализ произведения можно найти в кандидатской диссертации Н. И. Бушмановой на тему «Литературная эссеистика Вирджинии Вулф». Автор пишет о жанровой новации Вирджинии Вулф – «крупной форме» эссе. К произведениям этого жанра исследовательница относит «Свою комнату», «Флаша», «Три гиней», «Роджера Фрая». По мнению Н. И. Бушмановой, «крупная форма эссе у Вулф представляет собой синтез собственно эссе (литературно-критического, биографического, публицистического) с элементами художественного вымысла, фантастики и романной структуры (фабулой, образом рассказчика и т.д.)» [44].

Теории по изучению интермедиальности разрабатывались в трудах Р. Барта, Ж. Женнета, Ю. Кристевой, Ю. Мюллера, Х. Оостерлинга, И. Пэха, И. О. Раевски, А. А. Хансена-Леве, И. Шпильманн, Й. Шретера. Предпосылки формирования данного направления прослеживаются в истории эстетики: издавна изучались вопросы соотношения искусств, их воздействия друг на друга и возможностей взаимного обмена. Им посвящены работы Т. В. Адорно, А. В. Амброса, К. С. Брауна, Э. В. Ганслика, С. П. Шера и др. В отечественном литературоведении вопросы синтеза искусств рассматривались в трудах В. В. Ванслово, Н. В. Гашевой, А. И. Жеребина, А. Я. Зись, И. В. Корецкой, Ю. М. Лотмана, Э. В. Седых, В. И. Тасалова, Н. В. Тишуниной, В. П. Толстого.

В качестве **материала** исследования выбраны три крупных биографических произведения: «Орландо» (Orlando, 1928), «Флаш» (Flush, 1933), «Роджер Фрай» (Roger Fry, 1940). Кроме этого, проводится анализ программных эссе Вулф, посвящённых особенностям биографии как жанра литературы: «Новая биография» (The New Biography, 1927) и «Искусство биографии» (The Art of Biography, 1939).

Объектом исследования является экфрасис в литературных биографиях Вирджинии Вулф.

Предметом исследования выступает специфика экфрасической составляющей биографической прозы Вулф, которая рассматривается как способ реализации интермедиального аспекта в творчестве писательницы.

Цель работы – исследование экфрасической составляющей литературных биографий В. Вулф, выявление особенностей создания эффекта присутствия другого вида искусства в художественном пространстве литературного произведения.

Задачи исследования:

1. На основании анализа существующих теорий экфрасиса выявить важнейшие особенности эволюции и специфику данного художественного явления;
2. Проанализировать эстетические взгляды и литературные эксперименты В. Вулф в контексте художественных исканий в европейском искусстве XX в.;
3. Рассмотреть проблему взаимодействия искусств в эстетической концепции В. Вулф;
4. Определить жанровые параметры литературной биографии и жанровые особенности модификации модернистской биографии В. Вулф;
5. Выявить функции экфрасиса в литературных биографиях писательницы;
6. Осуществить комплексный анализ взаимодействия литературы с другими видами искусства в литературных биографиях В. Вулф (литература и живопись, литература и скульптура, литература и архитектура);
7. Охарактеризовать место биографических произведений в творческом наследии писательницы.

Гипотеза исследования. Предположительно, экфрасис является одним из важнейших элементов поэтики произведений Вирджинии Вулф, обеспечивая внутреннюю целостность биографических произведений ее авторства. Наличие экфрасиса в литературных биографических

произведениях способствует раскрытию внутреннего мира и духовных ценностей персонажей, демонстрирует их отношение к искусству.

Теоретико-методологическим основанием данного диссертационного исследования послужили работы известных отечественных и зарубежных филологов, искусствоведов, философов, культурологов в области синтеза искусств и интермедиального анализа, теории и философии медиа, а также научные труды, затрагивающие проблемы модернизма, интертекстуальности, семиотики, лингвистики, стилистики декодирования, эстетики. К таковым относятся работы Г. В. Аникина, М. М. Бахтина, Ю. Б. Борева, Н. В. Брагинской, Л. М. Геллера, В. М. Жирмунского, Д. С. Лихачева, А. Ф. Лосева, М. Маклюена, М. Г. Уртминцевой, Б. А. Успенского, В. Е. Хализева, Е. В. Яценко и многих других.

В диссертации используется комплекс **методов**: метод классификации и типологизации – для анализа теоретических подходов к понятиям экфрасиса и синтеза искусств; метод сравнительного анализа – для выявления общего и особенного в различных теоретических подходах; метод абстрагирования – для синтеза разных теоретических подходов к экфрасису и синтезу искусств; структурно-функциональный метод – для определения предпосылок становления экфрасиса как авторской стратегии в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX вв.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые предпринята попытка рассмотреть взаимодействие литературы с другими видами искусства в контексте литературных биографий В. Вулф. В работе уточнены принципы экфрастического анализа литературного произведения; определены принципы и формы взаимодействия литературы с другими видами искусства в творчестве Вулф, позволяющие рассматривать его как органичную целостную систему, обладающую гармоничным художественным единством и внутренней логикой развития.

Практическая значимость. Материал диссертации и полученные результаты могут быть использованы в процессе составления и преподавания учебных, в том числе специализированных, курсов по истории зарубежной литературы XX в., творчеству писателей-модернистов, в частности, В. Вулф, а также при написании научных статей, курсовых и дипломных работ.

Положения, выносимые на защиту.

1. В прозе рубежа XIX-XX веков экфрасис выступает как новый принцип организации художественного целого, что обусловлено общей установкой на воспроизведение отражённой реальности.

2. Биографические произведения В. Вулф демонстрируют многообразие экфрасических описаний, различающихся по объёму транслируемой визуальной информации, по специфике описываемого визуального источника и т. п. Отмеченное разнообразие служит основанием считать экфрасис одним из важнейших элементов поэтики писательницы.

3. Экфрасисы в биографических произведениях Вулф выполняют характерологическую функцию – служат средством создания образов-персонажей. То, какие произведения искусства попадали в поле зрения автора и героев, как воспринимались и интерпретировались ими те или иные визуальные артефакты, характеризует, прежде всего, самих автора и героев.

4. Актуализируя собственно эстетическую проблематику, экфрасисы в биографических произведениях Вулф выполняют метаописательную функцию – выражают взгляды автора и героев не только на тот или иной (описываемый) визуальный артефакт, но и на искусство как таковое.

5. Экфрасисы обеспечивают внутреннюю целостность биографических произведений Вулф, в которых одной из главных тем является тема искусства.

Апробация работы. Основные положения диссертации излагались в докладах на IV международной заочной научно-практической конференции «Профильное и профессиональное образование в условиях современного

поликультурного пространства» (Челябинск, РАНХиГС, 2017); на XV Всероссийской студенческой научно-практической конференции «Актуальные вопросы развития России в исследованиях студентов: управленческий, правовой и социально-экономический аспекты» (Челябинск, РАНХиГС, 2017).

Структура научного исследования. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографического списка.

ГЛАВА 1. ЭКФРАСИС КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЁМ: ОСОБЕННОСТЬ ЭВОЛЮЦИИ И СПЕЦИФИКА

1.1 Понятие «экфрасиса» и основные подходы к его определению

Теория синтеза искусств зародилась намного позже самого явления. Термин интермедальность был введен в обиход только в 1812 г. Сэмюэлом Кольриджем, (*intermedium* – нарративные функции аллегии). Позже Дик Хиггинс в своей монографии определил интермедальность как концепциональное слияние нескольких медиа (т.е. различных видов искусства), медиа-гибридность.

Тишунина Н. В. в своей статье «Методология интермедального анализа в свете междисциплинарных исследований» рассматривает историю возникновения и развития данного понятия, специфику его определения, а также рассматривает литературоведческие труды, посвященные проблематике интермедиа.

Она отмечает, что термин «интермедальность» находится на рубеже двух других понятий: «интертекстуальность» и «взаимодействие искусств», также она сравнивает интермедальность с общепринятым термином «взаимодействие искусств». Проводя анализ работ М. П. Алексева (литературоведа начала XX в., который связал изучение взаимодействия искусств с проблематикой сравнительного литературоведения), Тишунина отмечает, «что сравнительное литературоведение предполагало изучение взаимодействия искусств через сопоставление, сравнение, рядоположение сюжетов, тем, образов в конкретном литературном произведении» [73].

Также, на основе понятийного аппарата, предложенного М. С. Каганом, автор вводит понятие «художественная система», в основе которого заключается взаимодействие и взаимодополнение языков искусств. В данном случае искусство представляется разомкнутой разветвленной коррелирующей системой.

Кроме того, важным Тишунина считает тот факт, что взаимодействие искусств на каждом новом культурном этапе происходило по-разному, что обуславливалось конкретным историческим контекстом. То есть «явление интертекстуальности в литературе и искусстве связано с особым принципом цитирования предшествующих текстов в новом философско-художественном контексте» [73]. В рамках интермедиальности автор рассматривает и понятие «текст», которым, по сути, является любое художественное произведение. Таким образом, искусство становится языком культуры, которая носит полиглотичный характер, а любой вид искусства – это определенный язык, который в ходе исторического развития неоднократно синтезировался с другими. В то же время, разводя понятия «интермедиальность» и «интертекстуальность», автор определяет медиа как каналы, с помощью которых языки искусства взаимодействуют между собой, «будь то слова писателя, цвет, тень, и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объёмов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана» [73].

На основе переосмысления ключевых терминов сравнительного литературоведения, Тишунина разрабатывает понятие интермедиальности:

«В узком смысле интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедиальность – это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер» [73].

Традиционно выделяют три вида интермедиальности: нормативная, конвенциональная и референциальная.

Нормативная интермедиальность определяется как создание новых видов искусства путем взаимодействия его различных видов в одном художественном пространстве. В работе Ирины Раевски (ведущего немецкого исследователя данной проблемы) этот вид интермедиальности назван медиа-комбинацией. По сути, данный вид интермедиальности можно определить как ее самое широкое понятие, возникновение которого связано с переосмыслением искусства предыдущих веков с помощью новых художественных приемов.

Конвенциональная интермедиальность представляет собой медиальное многообразие форм художественного произведения. Историю возникновения конвенциональной интермедиальности многие искусствоведы определяют периодом Античности. Зачастую конвенциональная интермедиальность выделяется как особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, который основан на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. М. М. Бахтин называл похожие процессы перекодированием, а Ирина Раевски – медиа-обменом.

Референциальная интермедиальность существует там, где посредством одного художественного медиа автор цитирует другое произведение искусства. Раевски определяет данный тип интермедиальности как медиа-цитатность. При этом медиа-цитатностью она считает также и литературные ссылки и реминисценции. Кроме того, референциальная интермедиальность может включать в себя и некоторые разновидности интертекста, например, цитирование автором собственных ранее написанных работ.

Очевидно, что конвенциональная интермедиальность, несмотря на то, что появилась она в истории искусств значительно раньше, чем остальные, со временем стала использоваться все меньше, в то время как

референциальная интермедиальность набрала популярность в период постмодернизма. Наиболее часто используемым подвидом референциальной интермедиальности является экфрасис.

В современном гуманитарном дискурсе экфрасис как явление полиаспектное и многофункциональное исследуется активно и многосторонне. Повышенный интерес обусловлен, прежде всего, возрастающим значением визуальности в современной культуре. Стоит отметить, что традиционно под экфрасисом принято считать упоминание в художественном литературном тексте текста другого рода искусства. Будь то предмет живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и даже парфюмерного искусства. То есть одно произведение искусства, возникая на страницах другого, усиливает художественное восприятие читателя. Экфрасис можно назвать намёком на другое произведение, смещение восприятия с литературного текста на текст другого характера. Таким образом, экфрасис должен помочь автору передать читателю задуманное с помощью переключения его восприятия с собственного произведения на произведение другого автора.

Экфрасис как художественный приём известен давно. В качестве примера исследователи используют описание щита Ахилеса в «Иллиаде» Гомера, датированной периодом античности в Древней Греции. В своей «Иллиаде» Гомер дал настолько красочное описание щита Ахилла, что у читателя в результате должен был сместиться канал восприятия. То есть главный результат, который мы всегда ожидаем от экфрасиса – игра воображения, которая позволяет уловить ощущения автора в момент написания литературного произведения.

Вероятно, чувственное восприятие литературного произведения для автора, использующего экфрасис, может стать приоритетным по сравнению с интеллектуальным. Кроме того, с помощью данного литературного приема, автор может активно использовать апперцепцию читателя,

смешивать эпохи в контексте собственного произведения, использовать исторический и культурный пласт существования своего читателя.

Стоит отметить, что точное определение экфрасиса до сих пор не установлено. Н. В. Брагинская в своей статье «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)» понимает под экфрасисом некое описание любого художественного элемента (произведения искусства) вне зависимости от природы его происхождения: «Итак, мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание, а не только риторические упражнения эпохи «языческого возрождения». Мы называем так только описания произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т.е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр. При этом «самостоятельность» – недостаточный признак «жанровости». Экфразы, например, может совпадать по границам с эпиграммой, но она остается при этом типом текста, включенным в жанр эпиграммы. И, наконец, мы называем экфразой описания не любых творений человеческих рук, но только описания сюжетных изображений» [61].

Л. М. Геллер в работе «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» трактует суть понятия «экфрасис» по аналогии с греческими глаголами «рассказывать», «излагать». Также он упоминает классическое определение О. Фрейденберг (она употребляет термин «экфразы»): «Передача зрительных иллюзий основана не на зрительных импульсах, но осуществляется по правилам «мимезиса», вторично воссоздавая, словно «настоящее, правдообразное несуществующее». Помимо этого, он предлагает расширить понятие экфрасиса, обозначив его как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого», таким образом, он допускает, что экфрасис есть не только художественное литературное средство, но и художественное средство любого вида искусств. То есть, по его мнению, даже художник-живописец может пересказать своему зрителю

«Лунную сонату» Бетховена. Еще одним новаторским пунктом в статье Геллера является введение понятия «религиозный экфрасис», который определяется им как «приглашение-побуждение к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира, вместе с тем – принцип сакрализации, художественности как гарантии целостности восприятия» [65].

Роберт Ходель в своей работе «Экфрасис и «демодализация» высказывания» условно делит экфрасис на два уровня: уровень предмета и уровень повествования. При этом оба уровня одинаково значимы для описываемого художественного объекта. Предметный уровень позволяет подробно и (что важно) наглядно описать объект, в то время как уровень повествования дает возможность объекту гармонично влиться в текст и создать завершенный культурный образ.

Ходель также утверждает, что экфрасис открывает автору возможность для манипулирования сознанием читателя. И, помимо смещения каналов восприятия, игры воображения, автор изменяет время, в котором существует сознание читателя, на свое личное усмотрение. Он отправляет читателя в разные века, тысячелетия, эпохи, ускоряет или замедляет, а то и вовсе останавливает его ход. «Хотя и представимо, что экфрасис захватывает читателя своим динамическим содержанием – описанием битв или бегов, – с ним неизбежно связано и изменение ритма: динамический ход действия прерывается описанием картины, перечисление предметов заменяет подробное описание одного из них, а видовые, обобщенные высказывания переходят к наглядному описанию конкретного предмета».

Обращаясь к труду Платона «Государство», Ходель находит общие черты понятий «экфрасис» и «мимесис». Он рассматривает экфрасис как «подражание третьей степени». То есть в то время как художник изображает объект, произведенный любым другим мастером, объект, описываемый

художником, сам по себе тоже не является оригиналом, а лишь повторением ранее уже созданного произведения [81].

М. Г. Уртминцева в своей работе «Экфрасис: научная проблема и методика её исследования» использует ту же формулировку, что и Л. Геллер, с единственной только поправкой: она всё же пытается найти границы этого определения: «Данному весьма широкому определению недостает уточнения о границах и характере трансформации образной системы одного искусства другим, которая неизбежно сопровождает экфрасис». Она описывает литературу как дискретную систему, в то время как предмет живописи, скульптуры или архитектуры имеет «непрерывную многообразную природу». Кроме того, автор статьи отмечает, что экфрасис это не всегда место в тексте, в котором автор дает описание предмета искусства, зачастую это попытка сакрализировать и заключить смысл литературного произведения в конкретном художественном фрагменте: «за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения «чужого» небесного «своему» земному»» [77].

В нашей работе мы будем использовать следующее определение экфрасиса. «Экфрасис – литературный феномен, приём, используемый автором для создания всестороннего чувственного восприятия текста, путём описания любого художественного элемента (произведения искусства) вне зависимости от природы его происхождения. Экфрасис позволяет читателю соотнести литературный текст с любым другим видом искусства, подразумевает повышенную концентрацию смыслов, задействование нескольких органов чувств сразу. Это текст в тексте, с помощью которого литература создает ощущение одномоментного пространства образа, средство наглядной демонстрации эстетического идеала».

Существует несколько классификаций экфрасиса. В. Е. Хализев отмечает, что по времени появления в тексте экфрасисы могут быть первичными и вторичными. Первичный экфрасис представляет собой

описание того или иного визуального объекта, которое встречается впервые в тексте. Вторичный экфрасис повторяет, продолжая и расширяя либо просто называя, упоминавшийся в тексте ранее экфрастический мотив [80].

Брагинская выделяет два типа экфрасиса: диалогический и монологический, основным отличием которых является способ подачи информации о культурном образе читателю: в форме диалога или в форме монолога. Причём большее внимание она уделяет диалогическому экфрасису как наиболее интересному с точки зрения описания художественного объекта. Основными функциями экфрасиса, по её мнению, являются просветительная и дидактическая, то есть главным элементом текста является не произведение искусства, а то, что на нем изображено. С точки зрения способа подачи в тексте экфрасисы делятся на цельные, где описание является непрерывной ограниченной частью текста, и дискретные – описание прерывно, рассеяно на некотором пространстве текста, чередуется с повествованием [61].

Е. Яценко в статье «Любите живопись, поэты... Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель» разделяет экфрасисы по объекту описания на прямые (непосредственное упоминания какого-либо художественного произведения автором литературного текста) и косвенные (автор завуалированно проводит параллель с другим произведением, лишь намекая на его присутствие в тексте в момент описания пейзажа, героя произведения, значимого события и пр.).

Помимо этого, Яценко разделяет экфрасисы по объёму описанного: на полный или классический экфрасис (автор дает полную репрезентацию предмета искусства), свернутый или мотивирующий (автор как бы толкает читателя на размышления с помощью едва уловимого описания культурного объекта, как правило, свернутый экфрасис занимает всего одно-два предложения) и нулевой (здесь автор только указывает на соотнесенность реалий художественного текста и упоминаемого произведения искусства, при этом описание объекта автор не дает совсем).

Также в своей работе Яценко делит экфрасисы по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального объекта описания: миметические и немиметические. В случае их использования, подмечает исследовательница, «герой «читает» изображение, то, что способен в нем понять или увидеть, не апеллируя к культурно-исторической памяти, либо делает это бессознательно, в результате чего явным становится его истинное «я», отношение к жизни, которое он, может быть, скрывает не только от окружающих, но и от самого себя» [83].

1.2 ФУНКЦИИ ЭКФРАСИСА

Определить универсальные функции экфрасиса для всех литературных текстов представляется практически невозможным. Условия его использования обширны и многогранны, каждый автор прибегает к этому литературному приему в соответствии с личной уникальной целью. И каждый литературовед, прибегая к экфрастическому анализу текста и ставя перед собой определенные цели исследования, выделяет, в конце концов, определенные специфические функции. И, помимо того, что экфрасис само по себе явление многогранное и неоднозначное, оно, несмотря на его длинную историю, на сегодняшний день до конца не изучено и универсальный перечень его функций не составлен.

Тем не менее, его использование может быть связано с рядом факторов:

Во-первых, с эпохой, в ходе которой был создан литературный труд. Определенное видение мира, форма народного мышления и литературные традиции того времени оказывают значительное влияние на роль искусства для общества в целом и для писателя в частности.

Во-вторых, это связано со страной, где была написана работа. Идеологическая, политическая, экономическая, социальная, культурная ситуация в стране также существенна.

Наконец, функции экфрасиса напрямую сводятся к личной позиции писателя. Благодаря его отношениям с искусством можно выявить более глубокие и более серьезные идеи о работе.

В работе «Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков»» (2009 г.) Н. С. Бочкарева дает свою собственную классификацию функций экфрасиса, выделяя метанарративные, хронотопические, пародийные, повествовательные, эстетические (эротические), композиционные, аллегорические и дидактические. Она обозначает их, основываясь на модусах

художественности в литературе, применительно к типам ситуаций, героям, восприятию читателем работы и т.д.

В статье «Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького», в сборнике «Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума» (2002 г.) исследователь Мишель Нике раскрывает несколько других функций экфрасиса: философская, зеркальная (психологическая), разоблачающая, смыслообразующая, символическая, сюжетная и стилистическая. В отличие от первого исследования, классификация Мишеля Нике не систематизирована, поскольку она не основана на каких-либо конкретных критериях. Тем не менее, в ходе анализа истории становится ясно, что фундаментальной функцией экфрасиса является зеркальная или психологическая функция. С помощью описания картин читатель углубляется в образы героев. В заключении своего анализа Мишель Нике пишет: «Картина – это не украшение, не объект ситуации, а зеркало души персонажей или мысли автора. Экфрасис – одно из многих зеркал романа» [65].

Криворучко А. Ю. В тезисах, посвященных изучению функций экфрасиса в русской прозе в 1920-х годах, приходит к выводу, что для писателей того времени «экфразис» становится точкой соединения собственно эстетической проблемы в художественном тексте, копия «Писатель в полемике с другими авторами и властями» [65]. Исходя из этого, он выделяет следующие функции: функцию отделения позиции писателя от позиции персонажа, характеризующей, символическую, медитативную. В исследовании Криворучко А. Ю. Приходит к выводу, что «определяющая функция экфрасиса в прозе 1920-х годов является медитативной. Для советских писателей 1920-х годов экфразис стал своего рода эзоповым языком, который позволил им вести диалог об искусстве с государством: представляют собой идеальный путь развития искусства и раскрывают пороки в его нынешнем состоянии» [65].

Таким образом, на основе вышеописанных исследований можно выделить наиболее популярные функции экфрасиса, встречающиеся в каждом из них: сюжетная (сюжетообразующая) – встречается в том случае, когда некий художественный элемент становится причиной перемены в событиях литературного произведения, символическая – экфрасис служит условным знаком события, действия, чувства, принадлежности героя к определенному социальному классу и пр., мировоззренческая функция экфрасиса отражает отношение литературного героя или автора к конкретному культурному, социальному и др. явлению и психологическая функция служит пояснением отношения героя с внешним миром и его субъективного отношения к происходящим с ним событиям.

Выводы по первой главе

1. Экфрасис – это литературный феномен, приём, используемый автором для создания всестороннего чувственного восприятия текста, путём описания любого художественного элемента (произведения искусства) вне зависимости от природы его происхождения. Экфрасис позволяет читателю соотнести литературный текст с любым другим видом искусства, подразумевает повышенную концентрацию смыслов, задействование нескольких органов чувств сразу. Это текст в тексте, с помощью которого литература создает ощущение одномоментного пространства образа, средство наглядной демонстрации эстетического идеала.

2. Экфрасис делится по количеству его употреблений в тексте: первичный и вторичный (классификация Хализева), по способу подачи в тексте: диалогический и монологический (классификация Брагинской), по полноте и непрерывности описания художественного элемента: цельный и дискретный (классификация Брагинской), по точности передачи объекта искусства: прямой и косвенный (классификация Яценко), по объёму и содержанию описывающего фрагмента текста: классический, мотивирующий и нулевой (классификация Яценко), по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального объекта описания: миметический и немиметический (классификация Яценко).

3. Экфрасис выполняет следующие функции: сюжетная, символическая, мировоззренческая и психологическая.

ГЛАВА 2. ЖАНР БИОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ

2.1 Специфика биографического жанра. Развитие биографического жанра на рубеже XIX-XX веков

Категория жанра является одной из самых противоречивых в литературной критике, общеизвестные жанровые классификации являются гетерогенными по своей основе, и причина этого заключается в самой сути феномена жанра, поскольку эта категория достаточно мобильна и постоянно развивается. Поэтому вопрос о жанровой природе произведения не всегда можно решить однозначно, и поэтому требует осторожного и осторожного отношения.

Необходимо проследить динамику развития и жанровую специфику биографии как своего рода литературу.

В статье, посвящённой биографическому жанру, в «Краткой литературной энциклопедии» А. Ю. Наркевич даёт следующее определение: «Биография (от греческого биос – «жизнь» и график – «пишу») – жизнеописание. Научная биография даёт на основе фактического материала картину жизни человека, развитие его личности в связи с социальной реальностью эпохи. Биография помогает понять формирование личности, направление, природу и процесс творческой и социальной деятельности человека... Типы биографии разнообразны: они могут быть научными, художественными, академическими, популярными и т. д.» [69].

Основоположителем биографического жанра является Плутарх и его «Параллельные биографии» – первая работа, написанная в жанре собственно биографии. Чтобы выявить особенности древней биографии, можно обратиться к монографии С. С. Аверинцева «Плутарх и древняя биография» (Москва, 1973). Во введении учёный изучает источники биографического жанра и развивает биографические и другие жанры

древней литературы. Исследователь отмечает, что в отличие от других жанров, характеризующихся жесткими жанровыми законами (обязательным метром, лексикой и другими формальными признаками), биография является слабым жанром, в котором такие жесткие признаки отсутствуют. Затем учёный анализирует биографии Плутарха в контексте греческой биографии. Он разделяет все биографии, которые существовали тогда по двум типам: гипомнематическому и риторическому. Гипомнематический тип биографии – это полная ссылка на происхождение, события жизни, род смерти героя. Справочная природа этого преобладает над повествованием. Этот тип биографии имеет тенденцию к обрушению. Другой тип, риторический, по словам Аверинцева, нельзя назвать биографией в строгом смысле этого слова. Причина в том, что «в области риторики биографический материал обязательно подвергается эмоционально-оценочному отбору, и поэтому мы имеем перед собой либо «похвальное слово» (энкомия), либо его противоположность, то есть «упрек» (псогос). Исследователь идентифицирует характерные особенности таких работ: интонация в них четкая, однородная. Материал выбирается, за исключением эмоционально нейтральных и диссонантных друг с другом информации.

По словам Аверинцева, это разделение биографии на два типа сохранилось в древности и происходит в византийской версии биографии (агиографии). Что касается Плутарха, то его произведения не принадлежат ни к одному из двух видов: это настоящие биографии. По словам ученого, Плутарх создаёт новый тип биографии – «морально-психологический этюд». Вы можете определить специфические жанровые особенности этого типа биографии. Как считает Аверинцев, поскольку биография, в отличие от других литературных жанров, не имеет особого стиля повествования, конкретного языка, его построение происходит в сфере композиции. Плутарх характеризуется свободными ассоциативными переходами от темы к теме, он подчиняет повествование движению мысли. Его биографии

характеризуются дидактикой, которая возникает из особой интонации беседы с читателем.

После того, как биографии Плутарха используются в житии святых в средние века, в эпоху Возрождения вновь проявляется интерес к отдельной человеческой личности, что вызывает широкое распространение биографического жанра. Эпоха Просвещения сделала биографический жанр документальным и критически важным подходом к выбору источников, стремлением к исторической точности. В XIX в. традиционно появлялись обширные фундаментальные биографии. Начало и первая половина двадцатого века – это время переосмысления жанрового канона в целом и, в частности, канона биографического жанра. Основное направление, в котором ведут писатели разных стран, – это полный или частичный разрыв с традицией, стремление трансформировать жанр биографии. Это стремление авторов вызвано резким увеличением интереса к биографиям со стороны читателя на рубеже веков. Этот интерес был вполне объясним: начало XX в. – это время, жестокое к человеку. Это время глобальных преобразований во всех сферах человеческой деятельности: политика, наука, искусство, литература, театр и т.д.

Наибольшие успехи в преобразовании жанра литературной биографии были достигнуты в Англии Джэйлсом Литтоном Стрейчи и Вирджинией Вулф; Во Франции – Андре Моруа. Более подробно о жанровых экспериментах Вулф будет рассказано ниже. Что касается Стрейчи и Моруа, можно сказать, что их творческий поиск идёт в одном направлении: традиционно Моруа считается преемником Стрейчи.

В книге «Биография биографии» Д. А. Жуков пишет, что зарубежные историки литературы рассматривают появление биографии Литтона Стрейчи «Выдающиеся викторианцы» (*Eminent Victorians*, 1918), рождение художественной или «новой» биографии. Успех Стрейчи был вызван тем, что писатель был отличным стилистом, но, кроме того, его книги резко отличались от жанрового канона викторианской биографии. Работы

Литтона Стрэйчи отличались особой иронией, иногда даже саркастической интонацией. Считается, что он первым создал биографию в ранге искусства: его работы характеризовались определенностью, но также возбуждали воображение читателя, как произведения художественной литературы [42].

Его французский последователь Андре Моруа развивает жанр литературной биографии на стыке исторических исследований и психологического романа.

Также необходимо понять сходство и различия в жанрах биографии и литературного портрета. В. С. Барахов в работах «Искусство литературного портрета» и «Литературный портрет: истоки, поэтика, жанр» изучает истоки и жанровые характеристики литературного портрета. Происхождение жанра связано с такими работами, как «Опыты» Монтеня, «Мысли» Паскаля и «Максимы» Ларошфуко, но признание жанра относится к XVII в. и характеру или настроению Жана де Лабрюера нынешнего века. Большой вклад в развитие жанра литературного портрета сделал Сент-Бев, который установил в эстетическом принципе близость биографии и литературной критики и которую можно считать предшественником Моруа на французской земле. Барахов исследует типологию жанра и выделяет четыре разновидности: «1) литературный портрет как жанр мемуаров и автобиографической литературы; 2) литературный портрет как документально-биографический рассказ о давно мертвой исторической фигуре, основанный на использовании Всевозможные документы (письма, свидетельства современников и т. д.); 3) литературный портрет как жанр литературной критики (часто называемый «творческий портрет»); 4) литературный портрет как жанр научных и монографических исследований работа известного деятеля литературы, театра, живописи и т.д. «Существует сходство жанра между биографией и литературным портретом, но основное различие заключается в том, что литературный портрет действует как своего рода дополнение к биографии. Охарактеризованная фигура, которая

расширяет наше восприятие его жизни и деятельности «визуальным ощущением» его образа, его неповторимым лицом» [34].

В книге «Французский литературный портрет XIX века» В. П. Трыков подробно изучает динамику жанра литературного портрета. Учёный исследует происхождение жанра и его особенности на примере творчества Ш.-О. Сент-Бев – писатель, который считается предком биографического метода в литературной критике [75].

Жанр портрета развился в литературе задолго до Сент-Бева. Однако он считается создателем жанра «литературного портрета». Создавая новый жанр, Сент-Бев пользовался возможностями, предлагаемыми уже установленным жанром литературной биографии. Это «отношение к созданию образа живой творческой личности на документально-исторической основе»; «Установка на изображениях с максимальным вниманием к факту»; «Биографический рассказ, повествовательный элемент» [72].

Разница между жанром литературного портрета и жанром биографии заключается прежде всего в том, что этот жанр «успешно синтезировал литературную критику, журналистику и мемуары». В центре работы – личность писателя. Литературные портреты Сент-Бева, в общем, посвящены писателям. Задача портрета – «восстановить моральный и психологический образ писателя, который определил особое хранилище своего таланта» [72].

Таким образом, различие между биографическим жанром и жанром литературного портрета заключается в том, что любой герой, а не только творческий человек, может стать объектом образа в биографии и что степень повествовательного элемента в биографии выше, чем в жанре литературного портрета. Кроме того, дидактический элемент, часто присутствующий в биографической работе, отсутствует в жанре литературного портрета.

Гарольд Николсон, дипломат и историк, муж Виктории Сэквилл-Вест, изучал жанр биографии на рубеже веков. В книге «Развитие английской биографии» он подробно изучает истоки и этапы развития биографического жанра на английской почве. Следуя Оксфордскому словарю, Николсон определяет биографию как «литературный жанр, предметом повествования которого является история человеческой жизни». Автор считает, что недостаточно просто отличить биографию от истории как науки и литературы. Он пишет о необходимости определить степень родства биографий с такими жанрами, как жанры путевых заметок, дневники, мемуары, литературные портреты. Кроме того, необходимо отличить биографию от биографии смешанного типа, обладающей особенностями других жанров или не соответствующей основным критериям биографии. Для этого автор выделяет ряд критериев, согласно которым можно определить жанр, принадлежащий делу, и чистоту жанровой модификации: «основными источниками «ошибочной» биографии являются либо чрезмерное желание превозносить умершего, или стремление автора к цели, которая не соответствует задачам работы, или чрезмерной субъективности биографа. Особенности самой биографии противоположны тем, которые перечислены. Наиболее важными из них являются историческая достоверность, что подразумевает не только отсутствие неточностей, но, в более широком смысле, точность и надежность образа персонажа... Следующей важной особенностью является правильное построение биографии. Читатель должен прийти к определенному результату, он должен активно, а не пассивно сочувствовать герою, он должен приобретать не только знание фактов, но и опыт, его сознание должно измениться под влиянием впечатления от биографии [53]. Истоки жанра Николсон видит в древних сагах и эпосах.

Следующий этап – это агиография, появление в биографии дидактического принципа. Он считает наследие Беды Достопочтенного рождением литературного повествования в Англии, а первая биография –

«Жизнь Альфреда Великого» епископом Ассерским). Затем биография смешивается с жанрами летописей и летописей. Первый пример «чистой» биографии Николсон называет Идмера, автора, который жил в XII в., чьему перу принадлежат «Новая история» и «Жизнь Ансельма» («*Historia Novorum*», «*Vita Anselm*»). Именно в его работах Николсон видит первое проявление качеств, свойственных собственно биографическому жанру: «Его латынь проста и прямолинейна: отношение к герою проникнуто самой силой характера Ансельма, записи разговоров и драматических инцидентов являются яркими и подобранными таким образом, что книгу можно по праву назвать первой настоящей биографией, написанной в этой стране. В XII в. один из самых влиятельных факторов в развитие биографии вступает в силу, а именно, появление любопытства, интерес автора к предмету» [53].

Дальнейшее развитие жанра несколько сдерживается некоторыми историческими фактами. Согласно Гарольду Николсону, например, в XIV в. наблюдается снижение развития жанра из-за потери патриотических чувств, сформированных обществом: «образованный мир плыл в море романтизма и интернационализма, прелесть фантастики, литературы сдерживали рост интереса к этому факту» [53].

Что касается Чосера, величайшего реалиста среди английских писателей и самого выдающегося писателя века, Николсон утверждал, что достоинства его стиля не способствовали развитию биографии: «Тем не менее, есть Чосер, величайший из английских реалистов, человек, обладающий всеми качествами и преимуществами превосходного биографа: любопытство, способность к тонкому психологическому анализу, чувство юмора, эмпатия, огромный подарок для подключения и выбора материала – таковы были таланты Чосера, которые, если бы он мог, он мог бы применить в жанре биографии» [53].

Следующее столетие также является неудачей для биографии, XVI в. характеризуется цветением хронического жанра, а также появлением новых образцов жанра биографии. Никольсон приводит в качестве примера работы

Уильяма Ропера и Джорджа Кавендиша. Ропер написал «Жизнь Томаса Мора», главным достижением которой является особый стиль повествования и диалога, характеризующийся прямотой и разнообразием. Кавендиш считается автором первой художественной биографии, и Николсон соглашается: «Жизнь Вулси» – произведение искусства, а не случайность. Прежде всего, это было написано более чем на двадцать четыре года позже описанных событий, из-за чего создается впечатление отряда, очень убедительная перспектива. Во-вторых, он был создан как конкретная тема или тезис, чтобы отразить волатильность человеческих судеб. И, в-третьих, это действительно талантливо написано» [53]. Далее автор отмечает, что нет необходимости преувеличивать значение Ропера и Кавендиша для английской биографии: «Главная их заслуга в том, что им удалось отделить биографию от исторического и нового повествования» [53].

XVII в. – настоящее разочарование для исследователя биографии из-за «разрушительного влияния Плутарха, Теофраста и французской школы портретных эскизов». Николсон называет влияние французской литературы неблагоприятным, поскольку зарисовка, эскиз, выделяют один качественный характер героя, и автор должен был отрегулировать другие детали таким образом, чтобы они соответствовали выбранному аспекту. Этот подход, конечно же, не соответствовал требованию подлинности биографии. Тем не менее, XVII в. вводит новый в развитии жанра: термин «биография», который, по словам Николсона, впервые был использован Драйденом в предисловии к публикации Плутарха в 1683 г.

XVIII в. даёт первые достижения в области биографии: это книги Роджера Нортона, «Жизнь дикаря» Джонсона, «Жизнь Грэя» Мейсона. Именно Мейсон впервые написал биографию, первоначально задуманную как литературную работу. Однако истинный основатель «чистой биографии» Николсон полагает, что им был Джеймс Босуэлл: он первым объявил, что биография – это автономный жанр литературы. Николсон

описывает «формулу Босуэлла»: «он обнаружил и усовершенствовал биографическую формулу, согласно которой повествование можно было бы сочетать с описанием» [53].

Что касается настоящего времени, Николсон считает, что развитие биографии в XX в. может идти в любом направлении, но главное, что именно биография обладает наибольшим потенциалом для плодотворного развития. Как указывает Николсон, «нет жанра, более чувствительного к духу эпохи, чем жанр биографии». Он приводит биографию Литтона Стрейчи в качестве примера и пишет о методе, который он использует в своих биографиях: Стрейчи берет факты и анализирует их с психологической точки зрения, прежде всего с точки зрения автора-биографа. Однако, согласно Николсону, эта биография не соответствует критериям «чистой биографии» [53].

Николсон уверен, что нового Босуэлла не будет. Скорее, биография постепенно приблизится к вымыслам. Литературная биография будет открыта для вымысла и будет более интенсивно влиять на воображение читателя.

По словам Николсона, «чистая биография» должна сочетать три аспекта: «правда, индивидуальность, искусство». То есть, биография должна быть как надежной, так и объективной; обязана воссоздать образ жизни человека; повлиять на воображение читателя, как и любое другое литературное произведение. Биография может идти по пути укрепления начала романа. Николсон предполагает, что будущее биографии связано с вымыслом: «Литература, посвящая себя «нечистой» или «прикладной» биографии, вполне может открыть новые перспективы, неисследованный метод описания человеческого опыта» [53].

Итак, мы можем заключить, что специфичность жанра биографии заключается в том, что работа такого жанра должна быть как можно более объективной, чтобы говорить о жизни реального человека. Наряду с надежностью биография должна иметь художественную ценность, быть

произведением искусства, влиять на воображение читателя. Чтобы развернуть все, что вам нужно, чтобы увидеть, как это можно сделать. Убедительная точка зрения – во мнении Гарольда Николсона, который уверен, что развитие жанра биографии будет идти по пути сближения с вымыслом, в первую очередь с романом. Работа Вирджинии Вулф, специфика её биографических работ, подтверждает этот тезис.

2.2 Эстетическая программа Вирджинии Вулф и творческие поиски блумсберийцев (Вирджиния Вулф и Роджер Фрай)

Вирджиния Вулф (урожденная Вирджиния Эделин Стефенс) родилась 25 января 1882 г. в традиционной английской аристократической семье известного философа, ученого, историка литературы Лесли Стивена и знаменитой светской дамы Джулии Дакворт. С раннего детства Вирджиния слыла очень восприимчивой натурой, кроме того, ее личная жизнь и душевное состояние осложнялось чередой психических срывов, связанными с несчастными случаями в родной семье и, сверх того, написание каждого романа давалось ей настолько тяжело, что по окончании их написания она переживала тяжелые эмоциональные расстройства.

Первый из которых связан с попыткой изнасилования кузенами Вирджинии когда ей было еще 13 лет. Начало литературной карьеры писательницы усугубилась тем, что ее первым печатником стал Джордж Дакворт, сводный брат, нанесшей ей тяжелую психологическую травму.

Второе тяжелое испытание в жизни связано со смертью матери в 1895 г., после чего Вирджинией была предпринята попытка суицида. Позже она писала в своих воспоминаниях: «Смерть матери открыла период восточного мрака, было что-то зловещее в затемнённых комнатах, в столах и страстных причитаниях, которые превосходили обычные рамки скорби, и все это покрывало подлинную трагедию складками восточных драпировок... Были ужасные часы совместного приёма пищи, когда, неспособный слушать то, что мы говорили, презирая наши утешения, он страстно отдавался своим чувствам, которые, казалось, клокотали в нём, и, громко вздыхая, он снова и снова говорил о своём желании умереть» [4]. Череда нервных срывов писательницы сопровождалась страшными галлюцинациями, её близкие отмечали, что во время тяжёлых депрессий она становилась нетерпимым и нервным человеком, несмотря на то, что она была невероятно начитанной натурой и слыла душой компании.

В 1904 г. скончался отец Вирджинии, и она вновь пережила тяжёлую психическую травму, обвиняя себя в равнодушном отношении к отцу. Позже, в 1906 г., она вместе с сестрой Ванессой и братьями Адрианом и Тоби переехали из родительского дома в район Блумсбери, где по традиции селилась творческая элита Лондона. Вскоре их дом на Гордон-сквер стал центром встреч молодых людей, сдружившихся ещё в пору совместной учёбы в университете Кембридж. Эти дружеские встречи положили начало обществу «Блумсбери», «Круга пар, которые жили в квадратах и любили в треугольниках».

Атмосфера культурной, социальной, идеологической свободы, внимание к культурной жизни и к различным произведениям искусства, авторитетное мнение знаменитых учёных, художников, публицистов оказало впоследствии влияние на творчество Вирджинии Вулф. Каждый четверг прислугу семьи Стефенс отпускали пораньше, чтобы можно было свободно вести беседы на крамольные темы. В группу входили писатели Литтон Стрэйчи, Э. М. Форстер, художники Дора Каррингтон и Дункан Грант, экономист Джон Мейнард Кейнс, ориенталист Артур Уэйли, близкая подруга Вирджинии Вита Сэквилл-Уэст, художник и историк искусства Клайв Белл, ставший мужем Ванессы, философ Бертран Рассел, искусствовед и близкий друг Вирджинии Роджер Фрай, журналист левых взглядов Леонард Вулф, впоследствии – муж Вирджинии.

В круг интересов блумсберийцев входили открытия в области искусства, философии, этики, политики, эстетики, истории, причем искусство считалось самой значимой частью общественной жизни. Викторианские традиции в искусстве отвергались, истинным представлялось «новое искусство», но, хотя кружок формировался в период развития модернистского направления в живописи и литературе, блумсберийцев вряд ли можно безоговорочно считать модернистами: различались творческие установки участников объединения, к тому же единого художественного манифеста у них не было. Если можно было бы и

вынести общую для кружка идею, то ей стала бы фраза знаменитого кембриджского философа Дж. Э. Мура: «Единственная ценная вещь в жизни – это радость человеческого общения и стремление к красоте во всех ее проявлениях». Помимо работ Мура, участники Блумсбери также интересовались работами Уильяма Джеймса, переняв разработанный им новаторский принцип написания текстов, который он охарактеризовал как «поток сознания», обсуждали идеи в психологии человеческого подсознания Зигмунда Фрейда, работы по культурологии Карла Густава Юнга, особенно интересными блумсберийцы считали работы Анри Бергсона, французского философа, который отвергал механическо-рационалистический подход к бытию и к категории времени.

Биографический «Словарь Блумсбери», составленный Аланом и Вероникой Палмер, содержит свыше ста сорока статей. При необычайной эрудированности её членов пропуском для вхождения в самую сердцевину группы служили в первую очередь взаимоотношения участников, а не личный вклад каждого из них в науку или искусство. Основателем кружка стал брат Вирджинии, Тобиас Стивен, вместе со своими друзьями. После его смерти, в 1906 г., после которой Вирджиния перенесла ещё один нервный срыв, роль идейного вдохновителя перешла к ней.

В истории культуры «Блумсбери» ценится не столько за художественные или литературные достижения, а как экспериментальное сообщество, выработавшее новаторский образ жизни. «Блумсберийцы» декларировали независимость от внешних, материальных благ, свободу в любви и мировоззрении, отсутствие цензуры. Они стали отражением нового, авангардистского начала культурной жизни Англии, остро реагировали на социальные проблемы и старались принять участие в их решении. Блумсберийцы были блестящими учеными и выдающимися художниками, и, несмотря на то, что их общих трудов существует крайне мало, причастность к группе отразилась на творчестве каждого его члена.

В 1910 г. муж Ванессы (старшей сестры Вирджини) Клайв Белл познакомился с талантливым и влиятельным искусствоведом Роджером Фраем, который позже стал членом группы Блумсберри, близким другом и идейным вдохновителем Вирджинии Вулф. Как она писала в своих дневниках: «В 1910 году, я полагаю, однажды вечером вбежал Клайв и бросился вверх по лестнице в состоянии сильного волнения. Он только что имел одну из самых интересных бесед в своей жизни с Роджером Фраем. Они обсуждали теорию искусства в течение нескольких часов. Он понял, что Роджер Фрай – самый интересный человек, который ему встретился со времен Кембриджа. Так появился Роджер. Он появился, в широком пальто, каждый карман которого был набит книгами, красками или чем-то интригующим, волосы развевались, глаза горели...» [4].

Роджер Фрай познакомил блумсберийцев с творчеством художников-импрессионистов, вместе с ним в умы социальной элиты Лондона вошли такие имена, как Эдуард Мане, Эдгар Дега, Огюст Ренуар, Клод Моне, Альфред Сислей, Камиль Писсаро, Поль Сезанн. С некоторыми из них блумсберийцы имели счастье познакомиться лично. Безусловно стоит вспомнить, что многие члены группы «Блумсбери» сами были художниками и с радостью переняли эксперименты с цветовосприятием, которые начали влиятельные западные художники. Импрессионисты стремились отойти от общепринятых в живописи норм, которые проповедовали приверженцы старой школы романтизма и классицизма. Строгий стиль, внимание к деталям, приукрашивание действительности, академизм претили новым художникам, их главной целью было не воссоздать на полотне типичный пейзаж, а отразить игру света, передать эмоции и ощущения, передать собственное впечатление (фр. *Impression*) от увиденного. Главное темой для импрессионистов считался пейзаж, особенно во время смены дня и ночи, когда на горизонте природа больше всего играет своими красками. Полную палитру природного очарования импрессионисты передавали с помощью обильного использования цветных красок и совершенного отсутствия

черного цвета. Причем вдохновение они находили не в величественных памятниках архитектуры и не в спокойствии типичных английских парков, а в простых будничных пейзажах городских улиц, портретах обычных людей, смене дня и ночи, перемене погоды и пр.

Сама Вирджиния Вулф вступает в мир литературы в 1915 г., когда, публикуя свой первый роман, «По морю прочь» («Путешествие»), написанный тремя годами раньше.

В 1917 г. вместе со своим мужем Леонардом Вулфом Вирджиния открывает печатное издательство «Хогарт Пресс» (существующее до сих пор), с помощью которого она смогла издать собственные переводы русских классиков (таких как Лев Толстой, Иван Тургенев, Иван Аксаков и др.), критические эссе, романы, некоторые труды блумсберийцев. За двадцать девять лет работы супругов над издательством им удалось напечатать более пяти сотен трудов.

В 1919 г. Вирджиния Вулф издает свой роман «Ночь и день». Затем, в 1922 г., выходит роман «Комната Джейкоба». Её первые работы выполнены в традиционной для романа манере письма, но в 1925 г. писательница создаёт произведение иного плана, «Миссис Дэллоуэй», практически бессюжетный роман, действие которого разворачивается в рамках одного дня, написанный техникой «потока сознания» и совершенствует новую модернистскую технику письма в романе «На маяк».

Вслед за литературной биографией «Орландо», посвященной Вите Сэксилл-Уэст, написанной в 1928 г., появляется роман «Волны», который, как и «На маяк», считается шедевром писательницы. Через два года выходит в свет её юмористическая литературная биография «Флаш, биография», посвященная английской поэтессе Элизабет Барретт-Браунинг и рассказанная от лица её пса Флаша, а в 1937 г. – роман «Годы». Посмертно, в 1941 г. публикуется биография «Роджер Фрай», а также роман «Между актами» – произведение, в котором писательница возвращается к творческому экспериментированию.

Литературно-критическая деятельность Вулф начинается в 1905 г., когда она становится сотрудником литературного приложения газеты «Таймс», и созданные ею эссе группируются в два основных сборника – «Обычный читатель» и «Второй обычный читатель».

Вирджиния Вулф излагает собственные эстетические воззрения в двух программных статьях: «Современная художественная проза» (Modern Fiction, 1919) и «Мистер Беннет и миссис Браун» (Mr Bennet and Mrs Brown, 1924). Суть её концепции заключается в том, что, по её мнению, современные писатели-материалисты (или эдвардианцы, как их называет Вулф), в частности, Голсуорси, Уэллс, Бэннет, не способны воссоздать и раскрыть суть жизни и личности героя, так как метод, который они используют для написания биографий, совершенно не годится для этих целей. В эссе «Современная художественная проза» писательница характеризует жизнь как метафорический образ священного ореола. Она пишет о том, что каждый день человеческое сознание получает огромное количество самых разнообразных впечатлений, и задача романиста состоит в том, чтобы записывать их в том порядке, в котором они воспринимаются. Как считает, писательница, ошибка материалистов заключается в том, что за разнообразным и полным описанием материальных деталей, повседневных событий, пейзажей они упускают самую суть жизни и, следовательно, суть образа героя, стирается его собственная личность, а персоналии превращаются в объект сухого непримечательного повествования. Таким образом, в собственных литературных биографиях Вулф приходит к использованию приема, которые психолог Уильям Джеймс охарактеризовал как «поток сознания» [16].

Помимо личных литературных экспериментов, к которым писательница прибегала очень часто, уникальность её манеры письма связана также и с особой ролью живописи в жизни и эстетической программе писательницы. Сестра Вирджинии Ванесса была известной прогрессивной художницей своего времени. Её кисти принадлежит

множество знаменитых полотен, на создание которых её вдохновило знакомство с французскими импрессионистами, открывшими старой, придерживающейся традиционных техник письма Англии новые возможности живописи. Её самой выдающейся работой считается «Пляж в Статленде», которая была привезена Роджером Фраем на первую выставку постимпрессионистов. Позже Ванесса писала в своих воспоминаниях: «На свете кроме старых мастеров есть и новые мастера, живущие в одно время с нами, и никому не запрещено восхищаться ими так же, как принято восхищаться работами классиков» [18]. Экспериментальные практики импрессионистов, игры с цветом, формой, внимание к настроению, а не к деталям, попытки художников передать личное восприятие мира, отразить собственное отношение к жизни через полотно Вирджиния Вулф перенесла в собственные литературные произведения, отражавшие, главным образом суть жизни, а не её обстановку. События, происходящие с главными героями, отходят в её романах на второй план, на первом всегда находятся их мысли, чувства и переживания, которые, по мнению писательницы, и должны полностью раскрывать образ литературного героя.

В 1914 г. Клайв Белл написал книгу «Живопись», где изложил концепцию постимпрессионизма. Отталкиваясь от идей Роджера Фрая, он утверждал вторичность внешнего правдоподобия и первичность формальных признаков – чистого цвета, линии и формы. Эти идеи естественным образом приводили художника к абстракции.

Авторитетное мнение и богатый опыт историка искусств Роджера Фрая оказало неопределимое влияние на творчество Вирджинии Вулф. Она разделяла его теорию о природе зрительных образов и применяла ее к своим литературным экспериментам в рамках концепции восприятия и памяти. Кроме того, Роджер Фрай зачастую применял способы анализа живописи к литературным трудам писательницы, проводя аналогии игры слова с игрой цветом, устанавливая взаимосвязи между мироощущением писателя и художника.

Таким образом, под влиянием блумсберийцев, старшей сестры, Роджера Фрая со временем крепнет уверенность писательницы в первостепенном значении живописи для современной культуры. В эссе «Картины», написанном в 1925 г., она рассуждает о том, что для каждой эпохи существует какой-то определенный первостепенный тип искусства. Вулф полагает, что для греческой культуры это была скульптура, для елизаветинской эпохи – музыка, для эпохи Просвещения в Англии – архитектура, а в современной Англии доминирует живопись. По её мнению, даже если бы были уничтожены все образцы современной живописи, основываясь только на произведениях Пруста, можно было бы буквально представить себе полотна Матисса, Сезанна, Пикассо. Кроме того, она развивает мысль Фрая о возможности проникновения законов живописи в литературу. В своём эссе она обращается к трудам таких писателей, как Пруст, Гарди, Флобер, Конрад. По её мнению, эти писатели смогли так искусно воплотить зрительные образы в литературе, что их произведения несколько не утратили целостности повествования. Но, тем не менее, для Вулф кажется затруднительным определить, насколько точно писатель может перенять у живописца специфику его видения.

Вирджиния Вулф завершает свое эссе выводом, что литература и живопись могут оказывать друг на друга взаимное влияние, но это влияние остается положительным только в том случае, когда каждый из этих видов искусства сохраняет свой первоначальный облик. Это означает, что картина, которая скорее рассказывает историю, а не создает визуальные образы, так же плоха, как и книга, которая содержит большое количество описательных элементов по сравнению с впечатлениями, мотивами, эмоциями и чувствами.

Также Вирджиния Вулф откликается на представление Фрая о текстуре произведения. После одной из бесед с Роджером она оставляет следующую дневниковую запись: «Мы обсуждали литературу и эстетику... Роджер спросил, на чем основывается моя проза – на текстуре или на

структуре. Я поняла под структурой сюжет, и поэтому ответила, что на текстуре. Потом мы обсуждали структуру и текстуру в живописи и литературе» [4]. Таким образом, очевиден тот факт, что Фрай и Вулф, находясь в тесном дружеском общении, влияли на творчество и отношение к искусству каждого из них, открывая один другому тонкости двух родов искусства. Они приходят к общим выводам о том, что любое искусство не есть отражение или подражание жизни, но сама жизнь, что художественная форма обладает значением, что художественная составляющая произведения искусства обладает той же ценностью, что и повествовательная.

2.3 Женщина в литературе. Эстетические воззрения Вирджинии Вулф на социальные проблемы

Помимо личных отношений, на творчество Вулф оказал уклад и современный ей социальный уклад, общественные волнения, течения, в особенности – феминистское движение. К примеру, в эссе «Своя комната» Вирджиния Вулф рассуждает о положении женщин в обществе, об их возможности проявить себя в творчестве и работе наравне с мужчинами. Она ставит перед собой и перед читателем вопрос: насколько реально для женщины сочетать роль ученого, писателя с ролью матери, жены. Причем она ведет свое исследование начиная с образа женщины в древнегреческой поэзии. Для нее представляется несправедливым тот факт, что мужчины поколение за поколением оставляли для своих потомков право и возможность на получение образования, звания, профессии и должности, состояния. В то время как женщины были лишены всего этого, и даже право на заработок и обладание собственными финансами, личным пространством для работы и творчества получили только в 1880 г.

В первую очередь чтобы найти ответ на свой вопрос писательница анализирует труды учёных-мужчин, которые по-разному определяли роль женщины в обществе: от бесправного глупого создания до человека, который, по сравнению с мужским полом, гораздо умнее и совершеннее. Аргументы мужчин в пользу того, что женщина считается существом более низким чем мужчина, Вулф обуславливает спецификой женского гендера: рядом с женским образом мужской всегда считался больше и величественнее, то есть мужчина смог бы стать выше только в случае принижения женской значимости. При этом, как замечает писательница, в художественной литературе женщины представлялись сильными и яркими личностями, обладавшие такой властью и значимостью, что могли бы встать рядом с противоположным полом. В то время как в исторической хронике нет ни одного достоверного сведения о женском быте. Наряду с

биографиями великих учёных, политиков, художников, писателей и пр. Женский образ, вероятно, казался авторам настолько незначительным, что в начале XX в. оказалось невозможно воссоздать образ типичной женщины прошлого. По мнению писательницы, такое невнимание к женскому образу жизни возникло ввиду их социального положения, отсутствия прав на образование, умственный труд, невозможность самообеспечения не могли позволить женщине оказаться в равном положении с мужским полом [36].

Анализируя биографии женщин-писательниц, Вулф приходит к выводу, что даже если женщина и отваживалась взять в руки перо и создать литературное произведение, то она прятала свое имя за мужским псевдонимом. Женщине для того чтобы начать работать сначала надо было преодолеть барьер недоверия к ее дееспособности, мужчина же и так считался полноправным членом общества и был волен выбирать любую профессию. Даже бедные поэты не были настолько бесправны и непочитаемы как женщины. Женщина, позволившая себе писать, становилась посмешищем в глазах всего общества (причем даже женщины часто порицали такое поведение и считали писательниц едва ли не сумасшедшими): «Мы опять сталкиваемся с очень интересным мужским комплексом, который так сильно повлиял на женское движение. Я говорю об этом подспудном желании не столько подчинить её сколько самому быть первым, – оно ставит мужчину стражем на каждом шагу в искусстве, политике, даже когда он ничем, кажется, не рискует, а проситель покорен и предан». Единственным видом письма, по словам автора, который не подвергался общественному порицанию, были письма и дневниковые записи, которые, в сущности, не могли бы составить какой-либо литературной или художественной ценности, но, по крайней мере, с их помощью можно было бы составить портрет среднестатистической женщины.

В своем эссе Вирджиния Вулф активно защищает женский труд и способность оставаться независимой от мужчины. Она пересказывает

биографию писательницы эпохи Реставрации Афры Бен и упоминает о том, что она стала едва ли не первой женщиной в истории Англии, которая могла с уверенностью писать романы, зарабатывать писательством и не стыдиться собственного литературного таланта: «Афра Бен доказала, что пером можно зарабатывать, жертвуя кое-какими придуманными женскими свойствами; и постепенно женщины начали братья за перо уже не по «безумию» или «в беспамятстве», а из чисто практических соображений. Положим, умер муж или на семью обрушилось какое-то несчастье» [36].

Можно с уверенностью утверждать, что для Вулф появление имени Афры Бен в мировой истории женщины стало началом периода завоевания женской независимости. С тех пор женщины стали зарабатывать с помощью письма (переводами, статьями, эссе и пр.). По проторенной Бен литературной стезе прошли такие знаменитые романистки, как Джейн Остин, сестры Бронте и пр., но и им приходилось прятаться от общества и стыдиться своих рукописей, потому что мужчины – непробиваемые снобы, которые и по сей день искренне считают себя венцом творения, эдаким подобием господина на земле. Женщина при нем выступает лишь неким украшением. И упаси ее бог родиться уродиной, в этом случае мужское общество даже внимания ей уделять не станет: мало того, что она как женщина невероятно глупа, так она еще и внешностью не вышла, и выделить хотя бы пару мгновений на общение с подобной женщиной представитель «сильного» пола уже считает невозможным. Кроме того, вспомним истории вышколенной, чопорной, невероятно правильной Англии, в которой выросла сама Вирджиния Вулф: бедные суфражистки должны были из кожи вылезти, чтобы мужчины хотя бы обратили на них внимание, стоит ли говорить о том, каких усилий им стоило добиться в таком обществе прав, которые обеспечивали бы им равенство с мужчинами.

Автор считает Джейн Остин и Эмили Бронте талантливыми представительницами женского пола, осмелившимися на труд, который позволил бы им обрести финансовую независимость и творческую

значимость, которая впоследствии позволила включить их имена в анналы истории литературы. Кроме того, писательница называет их прародительницами женской литературы. Как отмечает Вулф, они писали как женщины, писали для женщин, поднимали в своих романах проблемы женщин и герои их романов стали впоследствии для читателей яркими представителями английского дворянства девятнадцатого столетия.

Далее Вирджиния Вулф анализирует романы авторов-мужчин начала двадцатого века и отмечает, что с началом суфражистской кампании образ женщины в литературе стал значительно бледнее, скромнее и тише, в то время как мужское Я стало возобладать в литературе. «Нет века более ожесточенно себялюбивого, более яростно сосредоточенного на своём мужском или женском достоинстве, чем наш; бесчисленные опусы мужчин о женщинах в Британском музее – доказательство. Виновницей этому, безусловно, суфражистская кампания. Она разожгла в мужчинах страсть к самоутверждению, вынудив их подчеркивать в пику женщинам свои достоинства. Сами они бы никогда этого не сделали. Но когда тебя подвергли сомнению, пусть несколько злых чепчиков, следует отплатить с лихвой, даже если раньше и не трогали» [36]. Таким образом, суфражистки открыли обществу глаза на тысячелетнюю гендерную проблему: мужчины искренне считают себя выше и полноправней женщин, большинство из них называли суфражисток лишь истеричками (что, якобы, свойственно их полу). Первая же волна феминизма доказала, что каждый джентльмен Англии молчал о подобном отношении к женщинам, что может служить еще одним фактом, подтверждающим полное равнодушие к интеллектуальным способностям, правам, личным предпочтениям противоположного пола.

С помощью своего эссе Вирджиния Вулф пыталась доказать женщинам насколько важно помнить о данном им праве сами выбирать профессию, род занятий, способ заработка, выбирать себе мужа, собственный дом. Она призывает женщин к саморазвитию, к труду, к жажде оставить след в истории, совершить научное открытие, написать великий

роман. Писательница напоминает читателю, что даже ее деятельность началась после того, как она обрела финансовую независимость и «свою комнату» [36].

Подобную проблему Вулф поднимает в своем эссе «Женские профессии», но здесь она пишет о том насколько женщине сложно самой воспользоваться с таким трудом полученными ею правами. Писательница с иронией описывает черту, свойственную каждой женщине. Она называет ее «Гением Домашнего Очага» и с прискорбием сообщает читателю, что ради возможности полностью отдать себя литературному труду ей самой пришлось убить в себе этот Гений. Под этим общим названием автор заключает любое ущемление женщины, будь то время, потраченное на дом и рождение детей, подчинение нормам приличия, которые якобы должна соблюдать каждая женщина, табуированные темы для обсуждения, согласие с общепризнанным мнением (или, как пишет сама Вулф, «неимение собственного»).

Здесь же она рассказывает читателю о собственном литературном опыте, о преодолении стереотипов общества о женской литературе и женской работе, о том, что, не имея достаточно примеров среди женских романов, ей самой довольно трудно написать собственный. Таким образом на примере собственного литературного опыта она старается рассказать женщинам какие трудности их могут ожидать на пути к самореализации в любой выбранной ими профессии, наряду с Гением Домашнего Очага она вынуждена бороться с «правдой о самой себе», с которой, как она полагает, сталкивается каждая женщина, решившая зарабатывать собственным трудом [26].

2.4 Жанр литературной биографии в творчестве Вирджинии Вулф

Помимо экспериментов с художественной составляющей текста, Вулф также обратила внимание на такой литературный жанр, как биография. Внимание к жанру биографии для неё становится логичным следствием её литературных убеждений: чтобы отразить дух времени, характер персонажа, этот жанр подходит больше остальных, но, принципиальной недоработкой традиционных биографий, считает писательница, является излишнее внимание к деталям, сухость повествования, рядом с которыми настоящие переживания, моральный облик и характер исторической личности незаметен для читателя. Кроме того, отец Вирджинии, Лесли Стивен, который ещё в раннем детстве познакомил её с миром литературы и имел большое влияние на её образование и эрудицию, развил её интерес к чтению (который позже перерос в писательство), получил признание как автор «Словаря национальных биографий», что говорит о том, что Вирджиния под влиянием отца также могла заинтересоваться данным жанром.

Впервые данным жанром писательница занялась после смерти отца, когда автор его биографии Фредерик Мейтланд попросил Вирджинию оказать помощь в создании книги. В процессе написания она играла скорее роль рассказчика, нежели писателя и для Мейтланда представляла интерес скорее как дочь Лесли Стивена, нежели как публицист. Результатом этого сотрудничества стал набросок, опубликованный в книге «Жизнь и письма Лесли Стивена» (1906 г.).

В 1907 г. Вулф сама начинает писать биографии знаменитых людей и создает несколько набросков на основе образов своей старшей сестры Ванессы и подруги Вайолет Дикинсон. Более поздние опыты, «Мемуары романиста» (1909 г.) и «Мисс Омерод» (1919 г.), можно охарактеризовать уже скорее как литературные биографии. В целом, большую часть произведений писательницы можно назвать автобиографичными, так как,

несмотря на открытый фантастический характер повествования, для создания романов зачастую были взяты воспоминания из реальной жизни [52].

Как и другие писатели (Андре Моруа, Литтон Стрэйчи и др.), она принимает попытки освободить биографию от косности и условности, изменить ее жанровые критерии, приблизить ее к идеальному сочетанию документальности, достоверности и художественной ценности, вымысла и метафоричности. Основные теоретические положения о принципах биографического жанра Вулф развивает в своих эссе «Новая биография» (1927 г.) и «Искусство биографии» (1939 г.).

В эссе «Новая биография» она рассуждает о факте и вымысле и их роли в создании биографии. По её мнению, биографическое произведение должно отражать внутренний мир личности, её взгляд на мир, мысли и душевные порывы, именно эти показатели могли бы составить полный облик персонажа. Поэтому она сравнивает биографа с романистом, который с помощью вымысла и фантазии добавляет к внешнему облику и поступкам героя штрихи, которые раскрывают читателю его моральный облик. Здесь же в качестве отрицательного примера Вулф называет жанровую модификацию викторианской биографии, оказавшейся неспособной выполнить главную задачу жанра – передать истинную, то есть духовную жизнь героя: «Если мы представим правду жизни как нечто непоколебимое, устоявшееся, а личность как нечто радужное, неуловимое и поймем, что задача биографа – соединить их в единое целое, нам придется признать, что это очень трудная проблема» [15]. Именно вследствие этих причин викторианская биография настолько несовершенна. Биографы, стремясь к максимальному правдоподобию, практически стирали личность изображенного героя.

Кроме того, Вирджиния Вулф размышляет о жанровых изменениях биографии XX в., о её задачах и направлении развития жанра. Она считает, что, прежде всего изменения затронули объём биографии и точку зрения

автора на героя: постепенно автор превращается из простого хроникера в художника. Она пыталась найти вопросы, касающиеся гармонии между реальным правдоподобием и художественным вымыслом. Пожалуй, главной дилеммой таких размышлений можно установить стирание грани между художественным и биографическим произведением. Ведь зачастую литературные биографии Вирджинии Вулф, имея в своей основе истории жизни реальных людей, превращались в сюрреалистичные произведения, в которых читателю порой трудно уловить реальность происходящего.

По мнению Вулф, достичь гармонии между этими факторами для биографа задача трудная, но просто необходимая: «Правда факта и правда вымысла несовместимы; однако он (биограф) сейчас как никогда раньше обязан совмещать их. Кажется, что именно вымышленная жизнь, связанная с личностью, а не с действительностью, становится для нас все более реальной. Каждый из нас скорее Гамлет, принц Датский, нежели Джон Смит, торговец зерном. Таким образом, чтобы описать частную жизнь воображение биографа вынуждено обращаться к литературным приемам построения сюжета, развития идеи, драматического эффекта. Однако если он чересчур часто прибегает к литературным приемам, пренебрегая правдоподобием или сохраняя его там, где это не обязательно, он теряет оба эти мира – и свободу вымысла, литературы, и основательность и надежность факта» [15].

Во втором эссе, посвященном биографическому жанру, «Искусство биографии» Вирджиния Вулф ставит во главу угла еще один вопрос: можно ли назвать биографию видом искусства. Дело в том, что в отличие от прозы и поэзии, биография, по мнению Вулф, – сравнительно молодой жанр, окончательно сформировавшийся лишь в девятнадцатом столетии. В этом, очевидно, кроется причина того, что биографическое произведение не воспринимается читателями как произведение искусства. Что более важно, жанровые каноны и законы написания биографии кардинально отличаются. Дело в том, что искусство биографии – наиболее строгое из всех видов

литературы. Биограф всегда располагает определенными фактами из жизни исторической личности, которые он должен предоставить читателю, в особенности если исторические сведения о персонаже не доступны широкой публике. В этом случае биографу приходится буквально цитировать малоизвестные исторические документы и последовательно излагать события связанные с объектом написания работы. В то же время романист имеет полное право выдумать абсолютно любой портрет главного героя, его переживания, предпочтения, поступки [16].

Выводы по второй главе

1. Наряду с достоверностью исторических сведений биография должна иметь художественную ценность, быть произведением искусства, влиять на воображение читателя и в полной мере передавать мировоззрение исторической личности.

2. Большое внимание в творчестве Вирджинии Вулф уделено именно литературным биографиям. Большинство ее произведений основываются на ее личном опыте или на жизненном опыте ее родных и близких. Важной составляющей биографического произведения, по ее мнению, была возможность передачи автором духовных ценностей персонажа. Стремление раскрыть перед читателем внутренний мир исторической личности привело писательницу к многочисленным художественным экспериментам.

2. Вирджиния Вулф стала одним из первых создателей концепции нового модернистского романа, в частности – литературной биографии. Влияние на ее творчество оказали члены группы «Блумсбери», в состав которой входили Роджер Фрай, Ванесса Стивенс, Вита Сэквилл-Уэст и др.

3. Одной из главных концепций творчества Вирджинии Вулф был синтез искусств, интеграция литературы и живописи, заимствование и адаптация импрессионизма к литературным произведениям, освоение и раскрытия техники «потока сознания».

ГЛАВА 3. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ: ЭКФРАСТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В БИОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ

В произведениях Вирджинии Вулф зачастую встречаются отсылки к реальным историческим персонажам. Как правило, лица, появляющиеся на страницах ее романов – близкие друзья или родственники, большинство из которых являлись почитаемыми художниками, писателями, публицистами, историками искусства и пр., и оставили после себя яркий след в истории родной страны.

К примеру, в ее знаменитом романе «На маяк», повествующем о двух визитах аристократической четы в загородный дом у маяка, прототипами для главных персонажей послужили члены семьи Стивенс, в которой выросла писательница. А также – её роман «Волны», который является самым ярким примером экспериментальной прозы Вулф, и, хоть это и сложно назвать сюжетом, но таковой развивается на основе жизни шести персонажей – от их детства до самой смерти. Многие черты характера друзей и родственников писательницы отслеживаются в поведении и образе мыслей главных героев.

Но, безусловно, ярче всего феномен жизнеописания культурных деятелей начала XX столетия, бывших близкими Вирджинии Вулф, прослеживается в ее литературных биографиях «Орландо», «Флаш» и «Roger Fry».

3.1 Экфрасис в пародийной биографии «Орландо»: литература и архитектура

Свою первую литературную биографию «Орландо» (1928 г.) Вирджиния Вулф посвятила знаменитой английской писательнице, своей близкой подруге Виктории Мэри Сэквилл-Уэст (1892–1962). Позже Найджел Николсон, сын Виты, назвал этот роман «самым длинным и самым очаровательным любовным письмом в литературе», а Мэри Кэмпбелл, участница группы «Блумсбери», после прочтения романа писала Вите: «Орландо, очевидно, написан той, кто любит тебя». Близкие отношения двух писательниц продлились десять лет: с 1925 по 1935 гг., причём, как писала Луиза Де Сальво, искусствовед и современница писательниц: «Никогда ещё ни одна из них не писала так хорошо, и никогда уже никто из них не достигнет вновь пика своего творчества». Вита Сэквилл-Уэст помогала Вулф справиться с травмой детства, поощряла её писательскую деятельность и была успокоением для переживаний Вирджинии.

Имя Виты вписано в историю культуры Англии, она является обладательницей почётной степени доктора словесности, мировым судьёй, обладательницей титула Достопочтенная леди Николсон и членом Ордена Кавалеров Почёта. Она единственная в истории, кто дважды получил литературную премию Готордена: за поэму «Земля» (1926 г.) и за книгу «Избранные стихотворения» (1933 г.). Также её перу принадлежат поэтические сборники «Стихотворения Запада и Востока» (1917 г.), «Сад и виноградник» (1921 г.), романы «Наследство» (1919 г.), «Ноул и Сэквиллы» (1922 г.), «Эдвардианцы» (1930 г.) и «Растраченная страсть» (1931 г.). Причём для современников Вита считалась более ценным и почитаемым писателем, нежели Вирджиния, но тем не менее, именно работы Вулф дошли до наших дней как эталонные труды, перевернувшие представление о литературном творчестве.

Биография «Орландо» – это «роман с ключом», так как Вита Сэквилл-Уэст послужила прототипом главного героя. Так, анализируя его образ, в первую очередь мы обращаем внимание на гендерный аспект, на андрогинность и бисексуальность персонажа: Орландо, родившись в мужском теле и прожив в нем тридцать лет, на пике внутренних метаний, неожиданно для самого себя, меняет пол на женский. Но эта метаморфоза не пугает и не шокирует героя, он (она) относится к смене пола спокойно и даже с некоторой иронией: «Орландо стал женщиной – это невозможно отрицать. Но во всем остальном никаких решительно перемен в Орландо не произошло. Перемена пола, изменив судьбу, ничуть не изменила личности. Лицо, как свидетельствуют портреты, в сущности, осталось прежним. В его памяти – но в дальнейшем мы, условности ради, должны говорить «её» вместо «его» и «она» вместо «он», – итак, значит, в её памяти прошли все события прошедшей жизни, ничуть не натываясь на препятствия» [33].

Одна из важнейших черт характера Орландо – стремление к свободе самовыражения, что в полной мере было присуще и Вите. Она была талантливым и признанным литератором, писавшим традиционные романы и поэмы, но в то же время тяготела к литературным экспериментам, что, возможно, стало результатом её общения с представителями группы «Блумсбери». Современники отмечают, что Вита не имела интереса к политике, и поэтому её сочинения не носили в себе критически социального настроения. Её поэмы имели скорее лирический любовный характер.

Орландо, как и Вита, – обладатель уникального литературного таланта – весь мир кажется ему наполненным поэзией, герой пишет большое количество поэтических произведений, и одно из них («Дуб») проходит литературным лейтмотивом через весь роман: «И тогда Орландо нащупала за пазухой – медальон ли, другой ли какой залог обманувшей страсти – и вытащила... Но нет, не его, а рулон бумаги, запятнанный морем, запятнанный кровью, запятнанный долгими странствиями, – рукопись поэмы «Дуб»» [33]. Орландо бережно хранит поэму и дописывает её уже

после перевоплощения в женщину. Интересно, что в XX в. Орландо получает признание как писатель именно благодаря своему традиционному литературному стилю: «Ни следа, должен он благодарно признать, этого новомодного духа. Заметно уважение к истине, к природе, к законам сердца человеческого, столь редкое, увы, в наш век безбожных вычур» [33].

Ещё одна традиция высокородных семейств – покровительство различным видам искусств – находит отражение на страницах романа. Так, в романе Орландо общается со знаменитым поэтом Николасом Грином, чей образ стал олицетворением литературы в целом. Грин, как и Орландо, не стареет, но, тем не менее, время меняет его. Он становится более прагматичным, материалистом, который смог наконец угодить публике и выйти из своего бедственного положения, но сделал это утратив уникальность собственного художественного стиля: «Он расплылся, но ему уже под семьдесят; стал глаже: литература, видно, кормит неплохо; но улетучилась прежняя неуёмная живость. Речь его, пусть блестящая, лишилась былой безоглядности и свободы» [33].

Ученый-историк Говард Харпер пишет о том, что прототипом образа Саши в реальной жизни послужила Вайолет Трефусис, которой приписывают роман с Витой Сэквилл-Уэст, а эрцгерцог Харри – один из поклонников Виты – Лорд Лэселз. Джеймс Кинг в своей биографии «Вирджиния Вулф» пишет о том, что отношения Орландо и Мармадюка Бонтропа Шелмердина списаны с отношений Виты и её мужа Гарольда Николсона, который ласково называл супругу «Мар» (так в романе Вита называет своего мужа). Также, Орландо в качестве посла отправляется в Константинополь, куда, практически сразу после женитьбы, с дипломатической миссией отправился Гарольд.

Кроме того, в произведении Вулф отражено и благородное происхождение Виты Сэквилл-Уэст. Её семья берёт начало от старинного английского аристократического рода Сэквилл, корни которого уходили во времена Вильгельма I Завоевателя. Так и Орландо, являясь почтенным

английским дворянином, высоко ценит свою принадлежность к благородному семейству, чтит память предков и с трепетом относится к родовому поместью. «Он раскинулся в лучах весеннего утра. Скорей не дом, а целый город, но не слепленный кое-как прихотью несговаривавшихся хозяев, а возведённый осмотрительным, рачительным строителем, руководившимся одной-единственной идеей. Дворы и строения – серые, красные, бурые – располагались стройно, соразмерно; вот двор – удлинённый, а вот квадратный; где статуя, где фонтан; одно строение лежит плоско, другое подведено под острый конёк; где звонница, а где часовня; меж ними сверкали ярчайшие полотнища муравы, темнели группки кедров и пестрели куртины; и все это плотно, но не сжимая, не стесняя, замыкал изгиб тяжелых стен; и кучерявились, взмывая в небо, дымки несчетных труб» [33]. В романе уделено большое внимание описанию замка, который был заложен предками Орландо (прототипом ему послужило поместье Сэквиллов Ноул-хаус, полученное в дар от Королевы Елизаветы в 1566 г.). Это строение с многовековой историей, расположенное рядом с английским графством Кент, за всё время существования которого оно ни разу не подверглось разрушению и сохранилось в своём первоизданном виде до наших дней, что позволило автору в подробностях описать все детали постройки и дизайна замка. Особенность постройки – следование барочной организации помещений: количество комнат соответствует количеству календарных дней (365), лестниц – количеству недель в году (52), количеству месяцев равно количеству входов в здание замка (12), а количество внутренних двориков равно количеству дней в неделе (7). Особенной гордостью поместья можно считать исключительно знатных его обитателей, каждый из которых приумножал красоту постройки. Точно таким же замком, величественным, с продуманными деталями архитектуры и интерьера, с богатым историческим прошлым, появляется в романе и фамильный замок Орландо: «Здесь были вывешены знамена Флоддена и Азенкура. Здесь были выставлены гербы со львами, леопардами и коронами.

Здесь трещали, бывало, от золотых и серебряных блюд длинные столы и в огромных каминах италийского драгоценного мрамора целый дуб с миллионом своих листочков, со всеми гнездами воробьев и грачей, еженощно сжигался дотла» [33].

Стоит отметить также, что замок достался Сэквиллам менее чем через сотню лет после его постройки и находится в собственности членов семьи и в наши дни. Таким образом, Ноул-хаус – ценнейший фамильный дом для всего рода и для самой Виты. В своих хрониках она пишет о поместье как о родном доме, который навсегда останется в её сердце, она не вошла в число наследников имени, но чтит его ценность (как культурную, так и духовную). Так и Орландо с трепетом относится к семейному гнезду, со скрупулёзностью восстанавливает, ремонтирует и декорирует его: «Одним словом, когда Орландо прикинул, как обставить креслами розового дерева, шкафчиками кедрового дерева, серебряными кувшинами, фарфоровыми тазами и персидским коврами все имевшиеся в замке триста шестьдесят пять спален, он понял, что это ему обойдется недёшево и, если ещё останется несколько тысяч фунтов от его состояния, их едва достанет на то, чтобы увешать коврами несколько галерей, снабдить столовую залу резными стульями и поместить зеркала кованого серебра и стулья того же металла (к которому он питал неумемную страсть) в королевские опочивальни» [33]. А, став женщиной, Орландо возвращается в родовое поместье, отказавшись от вольной жизни под открытым небом в цыганском таборе в пользу прекрасной традиционной Англии: «вечно жить там, где нет ни бумаги, ни чернил, ни почтения к Тюдорам, ни уважения к трёмстам спальням – тоже невозможно» [33]. Таким образом, с помощью экфрасиса Вирджиния Вулф вводит в литературную биографию Ноул-хаус – архитектурный объект, который не только является культурным наследием Англии, одним из старинных замков, принимающим большое число туристов, но и фамильной гордостью Сэквиллов, в чьих руках строение расцвело и процветает до сих пор. Здесь Вулф с помощью экфрасиса

обращает внимание читателя, как она сама утверждает, на важнейший аспект биографического произведения – отношения главного героя к родовому поместью. Этого эффекта автору удалось достичь с помощью многочисленных описаний здания, которые заставляют читателя концентрировать внимание на деталях и, как было отмечено ранее, задействовать все каналы восприятия.

Для Вулф, как для биографа, важными факторами жизнеописания Виты Сэксилл-Уэст стали не только её родственные, дружеские и романтические связи, писательская карьера и творческий путь в целом, но и окружающая обстановка, которая стала для читателя проводником во внутренний мир главной героини романа. Таким образом, помимо описания членов семьи Сэквилл и личной жизни самой Виты, в своём романе Вирджиния Вулф уделяет внимание описанию произведений английского искусства. Главного героя постоянно сопровождают различные примеры живописи, скульптуры, архитектуры, и даже театрального и интерьерного искусства. Причём каждое из них традиционно указывает на то, что Орландо гордится своим происхождением, подчёркивает значимость истории его рода, желание оставить свой след. Также немаловажной деталью для писательницы является место обитания её персонажа. Лондон – это отдельный герой романа, полноценный участник событий, который обладает собственным характером, имеет определённые этапы развития, наполнен уникальными красками, событиями, интересными и яркими людьми.

У города свои жизненные этапы: когда Орландо, будучи молодым впечатлительным юношей, только знакомится с Лондоном – он нарядный, праздничный, приветливый, как и вся жизнь Орландо, как и его первая любовь: «Лондон предавался пышным празднествам <...> Реку, промёрзшую на двадцать футов в глубину и в обе стороны на шесть-семь миль, расчистили, изукрасили и превратили в парк с беседками, лабиринтами, аллеями, питейными киосками и прочими

развлечениями <...> Вечер поражал красотой. Солнце садилось, и все купола, башни и шпили Лондона ярко чернели на червлени закатных облаков» [33].

С первым разочарованием Орландо меняется и город, он уже не приветливый и светящийся, воздух не искрится от закатного Солнца, на город надвигается ночь, которая понесёт за собой грандиозную катастрофу: «Настала ночь. Оранжевость заката погасла, уступив место странно белёсому свечению факелов, костров и прочих приспособлений, и разом все удивительно переменилось. <...> Все истончилось, оскудело, все преобразилось. Звуки стали плотнее, гуще» [33].

Лондон меняется и вместе с кардинальными переменами в жизни Орландо: он становится женщиной, живёт в Турции с цыганским табором, с другой системой ценностей, с населением, чьё мировоззрение резко отличается от его собственного, он получает богатый культурный опыт, который, несмотря на душевное обогащение, в конце концов, не позволяет отказаться от мысли о возвращении в Англию. И тогда, ещё стоя на палубе корабля, Орландо замечает насколько сильно переменился облик города: «Тогда, ей вспоминалось, здесь теснились черные, насупленные домишки. Головы мятежников скалились с пик Темпл-Бара. От булыжных мостовых разило отбросами. А сейчас на их корабль смотрели с берегов широкие пролеты чистых улиц. Нарядные кареты, запряженные сытыми лошадами, стояли у дверей домов, всеми эркерами своими, зеркальными окнами и надраенными кольцами свидетельствовавших о благоденствии, почтенности, достоинстве хозяев» [33].

Улицы Лондона в первую очередь реагируют на смену одного века другим, изменение уклада человеческой жизни, появление новых ценностей, изменение быта, устройства страны в целом. И Орландо, прожившая уже две сотни лет, как никто другой подмечает эту резкую перемену: «Тут только заметила Орландо облачко, собиравшееся за куполом Святого Павла. При каждом новом ударе оно росло, и она видела,

как оно густеет. В то же время поднялся лёгкий ветерок, и, когда прозвенел шестой удар, все небо на востоке затянулось прореженной, зыблущейся тьмой, тогда как на западе и на севере небо оставалось ясным. Потом туча поползла на север. Все выше и выше заглатывала она небесные пласты над городом. Только Мэйфэр, по контрасту что ли, еще ослепительней обычного играл огнями. С восьмым ударом рваные пасмы тьмы расплзлись над Пиккадилли. Вот стянулись, собрались воедино и с неслыханной скоростью рванулись на запад. На девятом, десятом, одиннадцатом ударе весь Лондон покрыла тьма. На двенадцатом ударе полуночи тьма сделалась кромешной. Тяжкая грозная туча придавила город. Все было – тьма; все было – неуверенность; все было – смятение» [33].

И с наступлением XX в. Лондон вновь поражает Орландо картинами своих улиц, они становятся оживлёнными, ярко освещёнными, полными спешащих прохожих и скользящих по проезжей части автомобилей: «Улицы были ужасно запружены. Люди переходили на другую сторону, совершенно не глядя. Гудели и жужжали за смотровым стеклом, промахивали мимо красными и жёлтыми промельками» [33]. То есть всё течение времени Вирджиния Вулф в своём романе переплетает с образом города, он сам становится как бы существом вне времени, вечно живущим и беспрестанно меняющимся. И с каждым новым витком истории Лондон получает новый облик, сохраняя, тем не менее, представительность столицы и настроение, общее с главным героем.

Помимо образа города, в романе также играют важную роль и знаменитые памятники английской архитектуры. Действие романа занимает три столетия, и архитектура в данном случае становится самой постоянной культурной величиной среди остальных произведений искусства. Кроме того, архитектура всегда считалась наиболее показательным отображением конкретного художественного стиля. То есть пока новые веяния затрагивали живопись, скульптуру, музыку, театральное искусство, но не находили отражения в архитектурных постройках, невозможно было с точностью

указать на зарождение нового стиля. Кроме того, здания государственного масштаба (такие как здание парламента, соборы, крепости и пр.) демонстрировали отношение власти к новым культурным веяниям. То есть каждый новый виток развития искусства должен был иметь величественное монументальное подкрепление.

Таким образом, как демонстрацию важных этапов в жизни Орландо, Вулф выбирает архитектуру. В романе архитектура Англии из нарочито чопорной превращается в изящную, высокую, заслуживающую внимания. Она тесно связана с образом главного героя – английского лорда, гордящегося, но не кичащегося своим происхождением. Архитектура здесь как память, память предков самого Орландо, память Орландо-женщины, которая вновь и вновь возвращается в своё родовое поместье. Причём делает она это потому, что её тянет туда, она чувствует свою причастность к истории семьи, которая насчитывает четыре столетия, имеет множество политических и военных заслуг: «И вечно жить там, где нет ни бумаги, ни чернил, ни почтения к Тюдорам, ни уважения к трёмстам спальням – тоже невозможно» [33].

Три ключевых образа архитектурных постройки присутствуют в романе: это Собор Святого Павла, Вестминстерское аббатство и Лондонский Тауэр. Причём появляются эти образы как сопровождения размышлений Орландо о жизни, её смысле, о самореализации в этом мире, о множестве своих ипостасей и судеб.

Собор Святого Павла в романе становится архитектурным олицетворением главного героя: воздвигнутый в тяжёлые времена и претерпевший четыре перестройки он вновь и вновь поддается восстановлению, причём каждый раз восстановление начинается с самого начала, с новым фундаментом. Известно, что Собор Святого Павла впервые был возведён ещё в 604 г. по приказу англосаксонского короля Этельберта, здание было деревянным и в 675 г. было разрушено пожаром, но через десять лет, в 685 г., на его месте воздвигли новый каменный собор, который

был разрушен норманнами в 961 г., вскоре, в 962 г., был построен уже третий по счету Собор Святого Павла, который, так же, как и первый, сгорел во время Лондонского пожара в 1087 г. Четвёртый собор был заложен английским епископом Морисом в 1240 г., до сих пор эту постройку называют «Старый Сент-Пол», здание было разрушено во время Великого Лондонского пожара в 1666 г. Наконец, в 1675 г., по настоянию Карла II, работу над новым проектом Собора Святого Павла доверили знаменитому английскому архитектору Кристоферу Рену (чьё имя также неоднократно упоминается в романе). Все архитектурные работы над зданием заняли тридцать пять лет. Несколько раз проект был пересмотрен, изменена концепция верхней части купола: вместо изначально запланированного готического шпиля был возведён величественный тройной купол. Здание собора украшает большое количество скульптур, а фронтоны занимают барельефы, изображающие обращение Святого Павла в веру. Собор Святого Павла – самая знаменитая постройка в Лондоне, символ Англии, считающийся ценнейшим объектом культурного наследия. Англичане с гордостью обращаются к его образу как к символу патриотизма.

В Англии существует старинная легенда, согласно которой, Кристофер Рен для разметки фундамента попросил подать ему камень. Камень, который ему принесли, оказался обломком могильной плиты с надписью «Resurgam», что переводится с латыни как «Вновь поднимусь». И, также, как и собор, четырежды потерпевший крушение и четырежды восстановленный, Орландо переживает четыре ярких переломных момента в своей судьбе. Первым важным событием навсегда изменившим его жизнь стало предательство любимой женщины, с которым он столкнулся ещё будучи юношей в мужском теле. Причём пережить подобное потрясение Орландо, казалось, был не в силах, и он уснул на целую неделю, и за время этого сна некоторым образом перестроил своё отношение к миру и к женщинам. Здесь повествование в романе меняется с наивно детского на взрослое, в поступках главного героя появляются рациональность и

рассудительность, желание оставить след в истории своего рода и в истории страны.

Следующим, ещё более масштабным потрясением в жизни Орландо стала смена пола, которая так же наступила после долгого забвения. В данном случае мы можем говорить о том, что Орландо-мужчина выполнил все данные себе обязательства, то есть предназначение его в некотором роде могло считаться исполненным: он обустроил родовое поместье, как и собирался, стал влиятельным дипломатом, как сам того захотел, получил новое звание, как он того заслуживал. Здесь Вирджиния Вулф впервые говорит читателю о различии и сходстве мужчины и женщины. Дальше Орландо все больше и больше размышляет о своей новой гендерной роли. Это одновременно и забавляет и удручает ее, она осознает ответственность за свои поступки в качестве женщины: «Артачиться и уступать, – бормотала она, – как это дивно, ловить и добиваться – как это достойно, осмыслить и понять – как благородно» [33].

Таким образом, Орландо в качестве женщины заново исследует мир, по-новому смотрит на Англию, Лондон, своё родовое поместье, на литературу, на социальные и моральные устои, она одновременно и понимает и не любит оба пола, видит слабости каждого из них и, в конце концов, примиряется и, что пытается передать читателю Вулф, Орландо становится счастливее обратившись в женщину. Причём Собор Святого Павла Орландо помнит и до перевоплощения: с первого дня переезда в Лондон Орландо-юноша наблюдает за куполом собора, но это только его четвёртый вариант, постройка, которая была разрушена во время Великого Лондонского пожара, который Орландо не застал, находясь в этот момент в Турции с дипломатической миссией. И, вернувшись на родину уже женщиной, она видит новое здание, которое уже стало самой знаковой и монументальной версией в истории собора.

Следующий переломный момент в жизни Орландо настаёт после осознания необходимости (именно необходимости) замужества. Как

женщина, Орландо стремится к своему первоначальному, материнскому воплощению, она подмечает беременных женщин, кольца на их пальцах, слышит в их разговорах о преданности и любви, и сама стремится создать семью. «Кольца, кольца, обручальные кольца. Пошла в церковь. Сплошные обручальные кольца. Выехала в город. Золотые, томпаковые, толстые, тонкие, плоские, дутые – они сверкали на всех руках. Кольца загромождали прилавки ювелиров – не сверкая стразами и бриллиантами Орландовых воспоминаний, – гладкие, простые, вообще без камней» [33]. Посредством идеальной, непрерывной и бесконечной округлости обручального кольца (которое Орландо в отчаянии сама надела на свой палец), она пытается избавиться от вездесущей дрожи, которая постоянно напоминает ей о её одиночестве. И, присущим ей необыкновенным образом, Орландо встречает своего будущего супруга, Мармадюка Бонтропа Шелмердина. Её муж является, пожалуй, ещё более волшебным созданием, чем она сама, и между влюблёнными мгновенно возникает полное взаимопонимание, в определённый момент они оба усомнились в гендерной принадлежности друг друга. Данный факт, описанный в романе Вирджинией Вулф, также свидетельствует о двойственности натуры Виты Сэквилл-Уэст, которая одновременно была любящей супругой и матерью, и совершенно свободно проявляла себя в романтических отношениях с женщинами.

После женитьбы Мармадюка и Орландо, в жизни главной героини начинается ещё одна новая глава, она открывает себя в ипостасях жены и матери. Рождение ребёнка также стало большой переменной в жизни женщины. Здесь Вирджиния Вулф в деталях описывает жизнь, ее природу, полноту, единство быстротечности и безвременья: «Узнаете? Эту зелень и звонницу, сонных львов, с двух сторон стерегущих ворота? Да-да! Королевский сад! Сюда то нам и надо! И раз уж мы оказались в Королевском саду, я покажу вам сегодня (второго марта) гиацинты и крокусы под сливовым деревом и на миндальном дереве почки, потому что гулять здесь – значит думать о луковках, волосатых и красных, брошенных

в землю осенью и взошедших сейчас» [33]. Королевский парк здесь (предположительно, это Кью Гарденс – знаменитый английский парк, история которого насчитывает уже более 250 лет) – вся жизнь. Парковое искусство в романе – олицетворение человеческой жизни и тесной связи человека с природой: жизненный цикл человека соответствует природному, что всегда в первую очередь и подчёркивает ландшафт английского парка, то есть в Англии важнейшим критерием постройки парковой местности считается неразрывная связь искусства и природы, природы и человека. Сама по себе английская ментальность устроена таким образом, что каждый житель страны помнит свои корни и всегда может окунуться в мир хоть и приручённый человеком, но визуально сохранившейся дикой, природы.

Собор Святого Павла в ныне существующем виде стал пятой по счету постройкой, проект которой возглавил архитектор Кристофер Рен. Этот вариант собора считается самым масштабным, внутри него располагаются несколько галерей, каждая из которых имеет свои особенности, предназначение и уникальную художественную наполненность. Кроме того, этот вариант собора содержит в себе большее количество декоративных элементов, чем все возведённые ранее. Таким образом, этот памятник архитектуры не только стал окончательным вариантом Собора Святого Павла, но и вобрал в себя все особенности искусства Англии. И, наряду с образом собора, образ главной героини, которая нашла, в конце концов, своё призвание, которая после долгих творческих поисков отыскала свой личный литературный стиль и, пронеся сквозь всю свою жизнь поэму «Дуб», становится, в конце концов, признанным писателем.

С помощью экфрасиса на Собора Святого Павла Вирджиния Вулф отразила не только ценность и важность происхождения Орландо, ведь, как мы упоминали ранее, собор считается визитной карточкой Англии и большой культурной ценностью для жителей страны, но и провела параллель со становлением героя и становлением собора, которое становится больше всего заметным для читателя в момент возвращения

Орландо на родину (уже в образе женщины, уже претерпевшей множество испытаний и уже свыкнувшейся со своим обращением, но до конца свой новый гендер не освоив). Кроме того, образ собора, как священного места, всегда ассоциируется у читателя с вечностью, безвременьем, религиозным смирением перед течением жизни и наступлением смерти, которая обязательно станет продолжением жизни.

Впервые в романе упоминание о Соборе Святого Павла появляется в момент осознания первой влюбленности Орландо, решительного отказа от всех остальных благ в пользу пребывания с любимой: «Все это пустяки в сравнении с самой Сашей. Первой же темной ночью они сбегут на север, а оттуда в Россию. Так он задумал; так он рассуждал, мера шагами палубу. Очнулся он, поворотив на запад, при виде солнца, апельсином повисшего на кресте Святого Павла. Кроваво красное, оно стремительно снижалось» [33]. Здесь собор открывает эпизод с предательством любимой: «На секунду он их увидел: увидел Сашу у матроса на коленях; увидел, как она наклонилась к нему, увидел их объятия» [33]. В следующий раз образ собора появляется в момент прощения, изменения отношения к девушке. И здесь же, в момент наивысшего счастья, когда, казалось бы, измена оказывается обманом зрения, Вулф вновь вводит в рассказ образ собора, который уже не выглядит масштабной постройкой, а как бы сокращается от вечерних сумерек, и вместе с его образом изменяются и цвета неба вокруг: «Все краски, кроме полыхания Орландовых щек, скоро выцвели. Настала ночь. Оранжевость заката погасла, уступив место странно белесому свечению факелов, костров и прочих приспособлений, и разом все удивительно переменялось. Храмы, дворцы вельмож, отделанные белым камнем по фасаду,плыли по воздуху, высвечиваясь полосами и пятнами. От Святого Павла, в частности, уцелел один золоченый крест» [33]. Орландо в момент захода Солнца может наблюдать только крест собора, то есть самую его верхушку, как кульминацию его отношений с Сашей. В следующий момент, когда читатель уже понимает, что герои никогда больше не увидятся, Орландо не

видит собор, он только слышит биение его часов: «Вдруг ужасным, зловещим тоном, от которого у Орландо перевернулось сердце, часы Святого Павла возгласили первый удар полуночи <...> Раздавались какие-то дикие вопли, жуткие, нечеловеческие стоны. Но Орландо все стоял и стоял, пока часы Святого Павла не пробили два часа» [33]. Причём здесь Орландо смотрит ещё на Старый Сент-Пол, то есть до того, как здание было разрушено Великим лондонским пожаром и заново отстроено Кристофером Реном. Кроме того, каждый раз описание архитектурного объекта Вирджиния Вулф подкрепляет пейзажными формами с элементами импрессионистской традиции, таким образом, описывая архитектуру XVII столетия, она напоминает читателю о времени написания романа (1928 г.), новых веяниях и в литературе и в изобразительном искусстве, истоки которых писательница отчасти почерпнула у членов группы «Блумсбери». После приведённого фрагмента, детально описывающего первую влюблённость и связанное с ней первое сильнейшее эмоциональное потрясение главного героя, Старый Сент-Пол в романе больше не появляется: Орландо уезжает в своё родовое поместье и начинает новую для себя жизнь, стараясь полностью отрешиться от своих бывших убеждений.

Зато новый и последний Собор Святого Павла, который, вероятно, горячо любим автором так же, как и любим другим англичанином, вновь описывается в романе в момент наивысшего восхищения Орландо (уже ставшего женщиной) собственной страной. Она смотрит на обновлённую Англию: на обновлённые улицы, людей, выглядящих совершенно иначе, пытается уже в тот момент изучить нравы новой Англии и её обитателей и, безусловно, обращает внимание на архитектурные объекты, с которыми не была знакома ранее: «Образ же мраморного купола, который её глаза различали сперва так смутно, был не химера, но реальность; и, покуда корабль бежал под попутным ветерком по Темзе, образ этот, со всеми причиндалами, уступил место действительности и оказался ни чем иным, как вставшим среди леса белых шпилей куполом огромного собора. <...>

Итак, это был собор Святого Павла, который мистер Рен построил, пока ее не было. Вот золотая шевелюра взметнулась над колонной, и капитан Бартолуc, тут как тут, сообщил, что это «Монумент»; в ее отсутствие тут разразилась чума, пожар, сказал он» [33].

Став женщиной и вернувшись на родину, Орландо ищет свой новый путь, призвание, пытается определить своё место в обществе, опять берётся за писательство и пытается связать себя знакомством с поэтами, но в этот раз делая свой выбор более тщательно: «Ибо не отчаянность ли – войти безоружным в пещеру льва, не отчаянность – пуститься в утлой лодчонке по Атлантике, не отчаянность – скакать на одной ножке по куполу Святого Павла? Еще большая отчаянность – войти в дом наедине с поэтом» [33]. Итак, Орландо знакомится и заводит дружбу с Александром Поупом, знаменитым английским поэтом XVIII в., одним из наиболее ярких представителей классицизма. Она полна смятений и, проезжая мимо Собора Святого Павла, оказывается поглощена мыслями о вечных проблемах, терзающих великие умы: может ли гений человека подарить ему вечную жизнь, станет ли он известен и важен для будущих поколений, насколько значимый вклад в мировую историю может внести один человек? И, в конце концов, приходит к выводу, что гениальность – это луч, который не может светить ровно и беспрестанно, но она вспыхивает яркими вспышками и озаряет многие века. Здесь Вирджиния Вулф использует экфрасис как литературный приём не для того, чтобы провести параллель между искусством и судьбой главного героя (и его прототипа), а для того, чтобы наглядно показать читателю образ вечности: как вечен человеческий гений, также вечно искусство и высшие силы, символом которых является собор. И каждое из этих понятий до конца изучить невозможно.

Помимо Собора Святого Павла, в романе упоминается ещё одна церковь – Вестминстерское аббатство (или Собор Святого Петра). Две эти церкви находятся в разных частях Лондона и иногда их называют в соответствии с их расположением в городе: Западная Церковь (West

Minster) и Восточная Церковь (EastMinster). Аббатство также считается одной из древнейших построек Англии и является знаковым сооружением для жителей страны. Здание около тысячи лет служило местом для коронации, венчания и захоронения монархов Великобритании. Это одно из самых известных религиозных зданий Соединенного Королевства. Между 1540 и 1556 гг. аббатство имело статус собора. Однако с 1560 г. здание больше не является аббатством или кафедральным собором, а имеет статус церкви. Согласно традиции, впервые описанной Сулькардом примерно в 1080 г., церковь была основана на месте (затем известном как Торн Эй) в VII в., во времена Меллита, епископа Лондона. Строительство нынешней церкви началось в 1245 г. по приказу короля Генриха III.

Вестминстерское аббатство стало в романе символом королевской династии, правящей элиты, высокородного происхождения Орландо и Виты Сэквилл-Уэст. «Но если можно по руке составить представление о теле, вмещающем все атрибуты великой Королевы – её вздорность, храбрость, её хрупкость и безжалостность, – то, разумеется, и голова, с тронной высоты увиденная той, чьи глаза, если верить восковым персонам в Вестминстерском аббатстве, всегда глядели зорко, тоже поставляла достаточную пищу для умозаключений» [33]. В этот момент королева и Орландо становятся равными, она уже стара и ощущает присутствие смерти, а он ещё молод и чувствует всю полноту жизни. Она ощущает над собой власть времени, а он впервые сталкивается с правителем державы, который для него оказался великодушным дарителем. Таким образом, Вирджиния Вулф использует архитектурный экфрасис на еще один объект гордости Великобритании, указывая читателю на запечатлённую навечно честь английского лорда, которая не увядает со временем, и, даже не смотря на изменение в социальных тенденциях, атрибутика власти в стране все-таки остается высокопочитаемой, и остаётся в истории страны как напоминание о ее величии.

В романе церкви зачастую появляются рядом с другим образом – знаменитой английской тюрьмой, Лондонским Тауэром, также считающимся знаковой постройкой для истории Англии. Сегодня Тауэр стал символом страха, заточения и знаменит казнями и пытками, производившимися на его территории, в числе казнённых там была и Анна Болейн – двоюродная сестра Томаса Сэквилла. Но, тем не менее, здание имеет длинную историю, за время которой в самой башне было казнено всего пять человек, и каждый из них был особой знатного происхождения. Причём как тюрьма Тауэр приобрёл известность практически сразу: он был возведён в 1078 г., а в 1190-м в его стенах был заточён первый узник. И, поначалу, Тауэр по аналогии с французской Бастилией считался тюрьмой для преступников благородного происхождения. Но, тем не менее, за свою многовековую историю башня успела выполнить множество функций и стать ещё одной визитной карточкой английской столицы. «За свою историю Лондонский Тауэр был крепостью, дворцом, хранилищем королевских драгоценностей, арсеналом, монетным двором, тюрьмой, обсерваторией, зоопарком, местом, привлекающим туристов» [47]. Таким образом, на сегодняшний день образ Лондонского Тауэра остаётся весьма многозначным: с одной стороны, это знаменитая тюрьма, с другой – музей с богатой коллекцией, с третьей – место различным образом связанное с несколькими королевскими династиями, кроме того, вокруг этого места ходит множество легенд, в том числе – различные истории о призраках, сокровищах, страшные истории пыток, истории видоизменения и постройки самой башни, которая считалась самой надёжной из существующих на тот момент в Европе. Интересно, что Ноул-хаус, родовое поместье Сэквиллов, также имеет многовековую историю и также в определённый момент служило тюрьмой для лиц знатного происхождения.

Образ тюрьмы появляется в романе на первых же страницах: Вулф вводит его вместе со знакомством Орландо с большим миром. Он – аристократ, выросший в поместье родителей, вдалеке от столицы,

правителей страны, высшего общества, незнакомый со службой, чинами, наградами и прочим. Его юношеский ум ещё не знал ограничений свободы, ответственности, его жизнь была насыщена наивным романтизмом, который постепенно начал исчезать с появлением королевы, одновременно давшей ему шанс на развитие, положение в обществе и титул, и забравшей юношеское неведение, мечтательность, непорочность: «Сила, благородство, возвышенность мечтаний, безрассудство, юность, поэзия, – она читала как по раскрытой книге. Вдруг она стащила с пальца кольцо и, надев ему на палец, пожаловала его в камергеры и казначеи; потом наложила на него цепи службы. <...> В час победы, в час высшего торжества, когда гремели пушки Тауэра, она привлекла его к себе, к подушкам, на которые уложили её фрейлины, и вынудила уткнуть лицо в сей удивительный состав» [33].

Кроме того, автор с помощью устрашающей репутации Тауэра использует этот образ для того, чтобы передать беспощадную, жестокую натуру Саши (избранницы Орландо): «К тому же ей хотелось посмотреть Тауэр, и лейб-гвардейцев стражников, и головы на Лондонских воротах, и лавки ювелиров» [33]. Таким образом, здесь здание тюрьмы предстаёт перед читателем в подчёркнуто пугающем, «неуютном» воплощении, рядом с ним – стражники, головы казнённых и, что не кажется странным, лавки ювелиров как символ алчности и ложного аристократизма Саши, которая рядом с Орландо кажется читателю ловким кукловодом, жестокой женщиной, которой не жаль молодого доверчивого юношу.

Экфрасис в романе «Орландо» миметический (по классификации Яценко), то есть основан на реальных произведениях искусства, прямой (открыто указывает на визуальный объект) и носит назывной характер, используется автором чтобы подчеркнуть переломные моменты в судьбе главного героя, страны, обозначить черты характера персонажей и их мировоззрение. В частности – Собор Святого Павла в тексте присутствует как символ изменений в судьбе героя и жизненного уклада Англии: глубокие переживания, которые толкают Орландо на коренные перемены,

смена веков. С помощью образа Вестминстерского аббатства автор подчёркивает благородное происхождение героя, Тауэр напоминает о закреплении личности, раскрывает натуру недостойных персонажей. Исключение составляет родовое поместье Орландо, прообраз которого сыграл важную роль в судьбе всей четы Сэквиллов, его писательница старается описать как можно более подробно, дать полную репрезентацию архитектурного объекта, используя классический экфрасис. Вписывая отношение героев к дому, Вулф как бы помещает в него персонажей, чтобы оживить образ средневекового замка с помощью присутствия в нем человека.

Таким образом, с помощью экфрасиса Вирджиния Вулф проводит с читателем некую литературную игру: она смещает каналы восприятия, с помощью описательных элементов переносит сознание в параллельную реальность романа, используя апперцепцию читателя, вводит в текст художественный объект и на предметном и на повествовательном уровнях. Для писательницы использование экфрасиса представляется не просто важным элементом в написании биографического произведения, но принципиально желательным, так как её специфическая позиция автора состоит в изменении взгляда на биографию: отразить в первую очередь не обстоятельства и события, а мировосприятие и особенности характера исторической личности.

3.2 Экфрасис в пародийной биографии «Флаш»: литература и скульптура

По прошествии пяти лет после выхода в свет «Орландо», Вирджиния Вулф издает еще одну литературную биографию, еще более шуточную и легкую, которая, как она пишет в своих дневниковых записях, стала для нее своеобразным интеллектуальным отдыхом после с трудом давшегося ей романа «Волны». Взяв за основу опубликованную переписку писателей-праерафаэлитов, супругов Элизабет и Роберта Браунингов, а также – стихотворения Элизабет «Флаш или Фавн» и «Флашу, моему псу», писательница создаёт роман-воспитание «Флаш». Главный герой романа – кокер-спаниэль, пёс, проживший долгое время в чете писателей и вдохновивший Вулф на создание одноименного романа. Собственно, его отношение к миру Вулф представляет в романе, пишет биографию Элизабет Барретт-Браунинг и раскрывает наиболее важные темы в собственной писательской деятельности: слава и страдания Лондона (который вновь оживает на страницах её произведения), классовые различия и женская борьба за полноправную роль в обществе.

Как и первая литературная биография Вулф, это произведение также представляет собой кросс-жанровую смесь художественной и научной литературы, в которой с помощью описания улиц Лондона и Флоренции отражен модернистский взгляд на жизнь в городе через призму восприятия животного. Флаш попадает к Элизабет еще молодым псом и рядом с ней проходит все этапы взросления и становления в обществе, наряду с биографией Флаша опосредованно Вулф создаёт и биографию его хозяйки, она тесно сплетает их судьбы и дает им некий образный «единый поток сознания». Героиня даже обращает внимание на сходство между нею и Флашем: те же кудри, та же худоба, тот же внимательный взгляд. Они оба оказываются заперты в семейном доме Барреттов – Элизабет из-за тяжёлой болезни, а Флаш – из-за беззаветной преданности своей хозяйке. Таким

образом, в центре повествования оказывается судьба знаменитой английской поэтессы в период её знакомства со своим мужем, рассказанная от лица её пса.

Сама же Элизабет Барретт Моунтон была одной из самых известных английских поэтесс Викторианской эпохи, популярной в Великобритании и Соединенных Штатах в течение её жизни. Она родилась в графстве Дарем, и была самой старшей из двенадцати детей, Элизабет Барретт писала стихи примерно с шестилетнего возраста. В 15 лет она заболела, страдала сильной головной и спинной болью, которая сопровождала её всю оставшуюся жизнь.

В 1830-х гг. Элизабет познакомилась с литературным обществом Англии через своего кузена, Джона Кеньона. Ее первая взрослая коллекция стихотворений была опубликована в 1838 г., и она активно писала между 1841 и 1844 гг., выпустив несколько лирических сборников. Она выступала за отмену рабства, и ее работа помогла повлиять на реформу в законодательстве о детском труде. Кроме того, ее отец сам был плантатором, который, по словам дочери, весьма жестоко обращался со своими рабами, и в 1843 г. она пишет стихотворение «Плач детей» и с его помощью выражает осуждение детского рабства.

Роман открывает нам также историю любви двух людей, которая началась после того, как Роберт Браунинг, прочитав стихотворения Элизабет Барретт Моунтон нашёл их прекрасными, а их автора – талантливейшей поэтессой современности. Интересно, что история четы Браунинг затронула за живое многих читателей их позже опубликованных писем. Большую часть их биографий так или иначе занимает история любви.

К 1844 г. произведения Элизабет сделали её одним из самых популярных писателей в стране и вдохновили Роберта Браунинга написать ей. Он писал: «Я люблю ваши стихи всем сердцем, милая мисс Барретт, восхваляя их свежую странную музыку, богатый язык, изысканный пафос и настоящую новую смелую мысль». Кеньон договорился о том, что Браунинг

встретится с Элизабет 20 мая 1845 г. в её доме на Уимпол-стрит. Несмотря на то, что к этому времени Элизабет уже была признанным писателем, влюбленность оказала немалое влияние на ее творчество. Она посвящает супругу сборник стихов «Сонеты с португальского» и поэму «Аврора Ли», Роберт также пишет цикл стихов «Мужчины и женщины», основанный на литературном анализе их совместной жизни.

Некоторые критики заявляют, что её деятельность в какой-то мере была подвержена распаду, до того, как она встретила Роберта Браунинга: «Пока её отношения с Робертом Браунингом не начались в 1845 г., готовность Барретт участвовать в публичном дискурсе о социальных проблемах и об эстетических вопросах в поэзии, которые были столь сильными в юности, постепенно уменьшалась, как ухудшалось и её физическое здоровье, она становилась тенью самой себя» [40].

Ухаживание и брак между Робертом Браунингом и Элизабет проводились тайно. После частного брака в приходской церкви Святой Марилебоны они провели медовый месяц в Париже, а затем переехали в Италию в сентябре 1846 г., поселившись в Каса Гуиди. Верная горничная Элизабет, Уилсон, которая была свидетелем брака, сопровождала супругов в Италию. Мистер Барретт был категорически против замужества Элизабет, поэтому, предвидев его гнев, она не сообщила ему о своих планах и вместе с Робертом сбежала во Флоренцию, где, как пишет Вирджиния Вулф в своём романе, была родина Флаша и где каждому из них наконец удалось избавиться от жесткости английских нравов.

Особенность мироустройства Англии и уклада городской жизни Вулф вновь демонстрирует в описаниях Лондона. Она оживляет его улицы, их названия становятся как будто нарицательными, у каждой из них появляется свой характер, свое отношение к прохожим, у каждой свой внешний вид и свои особенные обитатели, свое настроение.

Для Элизабет и Флаша главной улицей, безусловно, становится Уимпол-стрит: на ней располагается их дом, эта улица считается одной из

старейших в Лондоне и, что самое важное – она, по мнению Вирджинии Вулф, сама есть выражение всего английского духа, горделивого и степенного: «Из лондонских улиц она самая величавая, самая невозмутимая. Право, едва вам покажется, будто мир вот-вот рухнет и, чего доброго, пошатнется цивилизация, скорее идите на Уимпол-стрит; прогуляйтесь по этой улице; взгляните в эти дома; подумайте об их неразличимости; насладитесь неколебимостью гардин; полюбуйтесь нерушимым, медноблестящим порядком дверных колец – всего-то и надо вам тогда пойти на Уимпол-стрит, полной грудью вдохнуть разлитого там державного покоя, и тотчас вы испустите глубокий вздох облегчения, что Коринф вот погиб и рухнула Мессина, миновали царства и распались древние империи, а Уимпол-стрит стоит на месте» [38].

Вторая сторона Лондона, которую воплотила в себе Оксфорд-стрит, – более нарядная и современная, это торговая улица, где на каждом углу прохожий попадает в новый и новый магазин или лавку, здесь город становится праздничным, оживленным, прохожие оставляют степенность, здесь заметна быстротечность жизни и необъятность мира, о чём свидетельствуют специфические товары и обстановка: «Они ехали по Оксфорд-стрит. Он видел дома, состоящие почти целиком из стекла. Видел витрины, разукрашенные сверканьем вымпелов; ломящиеся от розового, лилового, красного, желтого блеска. Карета остановилась. Он ступил под таинственные своды, в колышущееся цветное марево кисеи. До самых глубин его пронизали несчетные смутные ароматы Аравии и Китая» [38].

Третья сторона Лондона не так привлекательна, как первые две, она воплощала в себе темные стороны жизни Англии: как и в любой стране, здесь находили место нищета, грязь, человеческие пороки. Считалось, что на обитателей подобных улиц благородные англичане закрывали глаза или сторонились их, избегая любой возможной встречи. В романе «Флаш» Вирджиния Вулф отводит роль подобной улицы Сент-Джайлз, с которой сталкиваются главные герои в самый неприятный в их жизни момент –

похищение Флаша: «Плотная масса мрачных старых домов на Сент-Джайлз была «как бы колонией преступников, как бы метрополией отверженных». И весьма метко скопление трущоб прозывалось «Грачевником». Ибо люди лепились там, как лепятся на деревьях сплошной черной тучей грачи. Только вот дома тут не напоминали деревьев; впрочем, они и на дома были не очень похожи: кирпичные клетки, перемежаемые грязными проулками. <...> Здесь стоял, например, особняк, прежде принадлежавший вельможе. Сохранились остатки мраморного камина. Были панели на стенах и перила с тонкой резьбой; но полы прогнили, стены покрылись разводами, толпы полуголых мужчин и женщин нашли прибежище в прежней пиршественной зале» [38].

Таким образом, Вирджиния Вулф, представив описание трёх важных лондонских улиц, раскрывает перед читателем три стороны жизни английского общества середины XIX в. Она оживляет город и наделяет его характером с целью передачи разнообразия, которое присутствует в жизни города и страны. Она, как борец за права женщин, автор многих феминистских статей, а также эссе, в которых раскрываются социальные проблемы Англии 30-х годов двадцатого столетия, вероятно, пытается найти корень проблем, которые тревожат ее саму и ее близкое окружение. В романе с помощью подробного описания городских улиц она выделяет аспекты, которые не стали сами по себе предпосылками к волнениям, царившим в начале XX в., но само их наличие и нежелание их разрешить могло, вероятно, послужить причиной к социальным недовольствам сознательных граждан Великобритании. Писательница выделяет, главным образом, нежелание среднестатистического англичанина обращать внимание на бедность и нищету, что послужило отражением беспокойства Элизабет Барретт о теме рабства. Здесь же, в романе, жизнь в стране традиций, правил, устоев, отрицания изменений, противопоставляется стране свободы, тепла, света. Италия становится для Англии антагонистом: «Куда-то девались переодетые вещи дней отшельничества и заточенья.

Кровать тут была кроватью, умывальник – умывальником. Каждый предмет был самим собою и ни во что не рядился» [38].

Стоит отметить тот факт, что все выводы и наблюдения автор передает читателю через призму мировосприятия пса, то есть улицы для Флаша – не просто улицы, с их помощью он осознает самого себя: на Уимпол-стрит он понимает, что спаниель – это благородная порода и из обычного пса он превращается как бы в дворянина среди собак, на торговой Оксфорд-стрит, заглядывая во множество лавок с экзотическими товарами, Флаш встречается с присутствием различных колоритов торговых стран, а Сент-Джайлз связана с переломным моментом, после которого к нему приходит разочарование в ценностях, которые ему когда-то продиктовала столичная жизнь.

Кроме того, чтобы многоаспектно отразить впечатления пса, Вирджиния Вулф задействует описание материальных предметов для привлечения всех органов чувств читателя, расставляя акценты на таких деталях, как форма, объём, цвет, звук, запах. Запахи, как подмечает автор, имеют особенное место в жизни Флаша, большинство впечатлений от внешнего мира он получает именно с помощью запахов: «Тончайшие же оттенки промежуточных запахов в поэзии так и не отобразились. А Флаш жил главным образом в царстве запахов. Любовь была прежде всего запах; музыка, зодчество, политика, право, наука – всё было запах. Для него и религия сама была запах. Описать простейшие его впечатления от ежедневного мяса или бисквита решительно нам не дано. Мистер Суинберн и тот не сумел бы выразить, о чём говорили Флашу запахи Уимпол-стрит в жаркий июньский день. Ну а насчет того, чтобы изобразить запах молодой спаниелихи, спутанный с запахом факелов, лавров, ладана, знамен, восковых свечей и гирлянды из розовых листьев, раздавленной каблукочком полежавшей в нафталине шелковой туфельки, – то разве что Шекспир, приостановись он над строками «Антония и Клеопатры»... но Шекспир не приостанавливался» [38]. Здесь в романе подчеркивается особенность пса,

то есть, несмотря на то, что он был невероятно сильно похож на свою хозяйку, в каждом из них все-таки оставались кардинальные отличия. Вулф подробно описывает в романе главный орган чувств, которым руководствуется любой пес, – обоняние. Таким образом, читателю удастся взглянуть на мир глазами собаки, точнее даже – почувствовать запах мира так, как чувствует его сам Флаш, осознать неразрывную связь любого жизненного явления и сопровождающего его специфического запаха.

Но, тем не менее, Вулф всё-таки находит мостик, который смог бы соединить мысли и чувства женщины (Элизабет Барретт) и её пса. Этим мостиком становится скульптура. Автор включает в роман описание бюстов поэтов, располагающихся в комнате главной героини, которые демонстрируют этапы взросления пса, осознание им окружающего мира. Казалось бы, в комнате находится всего лишь пять белых бюстов, но в глазах Флаша каждый раз они выглядят по-разному.

Бюсты, наравне с живописным портретом, являются способом запечатлеть образы великих деятелей, для данного типа скульптуры важно иметь максимальное портретное сходство, они изображают верхнюю часть человеческой фигуры: голову, шею, плечи, грудь. Бюсты писателей, представленные в объемной форме и выполненные из мрамора, украшали дома богатых вельмож, они являлись символом власти и достатка. Изначально бюсты служили частью надгробия знаменитых деятелей, или же помещались в домах в качестве памятника о почившем предке. В спальне мисс Барретт находятся бюсты, которые не только имеют для нее духовную значимость (портреты авторов, которые ей, как поэту, были важны), но и подтверждают ее социальный статус – богатой дворянки, чья семья могла себе позволить держать в доме дорогой предмет интерьера. И, кроме того, в некотором роде сообщают посетителям о тяжелой болезни обительницы комнаты, для которой собственная спальня стала гробницей.

Тем не менее, в романе не указаны признаки заинтересованности Элизабет в бюстах в ее комнате. Вирджиния Вулф подчеркивает их

принадлежность больше к миру материальному, чем духовному. То есть читателю важнее обратить внимание на осязаемость данных предметов, их местоположение, даже игры света и тени на их поверхности, но не на их возможную декоративную или художественную значимость. Даже несмотря на то, что автор сообщает о том, что в комнате находятся бюсты именно поэтов, она только единожды сообщает имена двух из них: «К ней придвигали кресло; мисс Барретт живописно куталась в индийскую шаль; гребенки и пилочки бережно укрывали за бюстами Чосера и Гомера; самого Флаша аккуратно расчёсывали».

Бюсты играют в романе важную роль для Флаша – они отражают его эмоциональное состояние и рост, знакомство с новым местом, новыми людьми и с правилами, которые диктует ему лондонское общество. Появившись впервые в комнате мисс Браунинг, он обращает на них внимание как на объект, который подчеркивает его отношение к новому месту: ощущение болезни и замкнутости, которые он не испытывал раньше (Флаш родился и рос в деревне): «Лишь учёный, который ступень за ступенью спускался по мавзолею и вдруг очутился в склепе, поросшем мхом, склизком от плесени, пропитанном кисловатым духом веков и тлена, и вот ничего не различает в тусклом свете своей лампы, кроме тающих, словно парящих, мраморных битых бюстов, и гнется и тянет шею, чтоб получше их разглядеть, – лишь такой ученый под сводами склепа в разрушенном городе мог бы понять всю силу чувств, охвативших Флаша, когда он впервые очутился в спальне больной и вдохнул запах одеколона» [38]. Здесь же, как и прежде, Флаш сталкивается одновременно и с формой скульптурного объекта и с запахом парфюмерного средства, которые в сочетании с мрачностью комнаты лежачей больной женщины ассоциируются со склепом, где пес, как совершенно новый и непривыкший к подобному персонаж, сравнивается с исследователем.

Точно также он продолжает и дальше разглядывать комнату, обнаружив вдруг, что все предметы, окружавшие его, по сути составляют не

один образ, а несколько, и у каждого из них существует двойное значение. В этой части романа Вулф напоминает читателю о приёме двоemiрия, создающегося с помощью зеркального отражения: «Но вещи здесь не были просто собою. Всё подо что-то маскировалось. Шкаф захватили три белых бюста; комод оседлала книжная полка; полка была обита малиновым мериносом; умывальник венчался полочками; полочки венчались еще двумя бюстами. Ничто в этой комнате не желало быть только собою. Все принимало личины. Даже оконные шторы не были попросту шторами. Были они из чего-то такого раскрашенного, и на них были замки, и ворота, и роши, и крестьяне прогуливались по ним. Зеркала вносили еще большую путаницу, и получалось, что здесь не пять бюстов пяти поэтов, а уже их взялось откуда-то десять, и столов здесь было не два, а четыре» [38]. Но эти двойные образы существуют только в пределах Англии и исчезают позже, во Флоренции, где в домах нет лишних деталей, а все предметы являются самими собой.

В следующий раз Флаш обращает внимание на бюсты в момент его знакомства с внешним миром, но не с тем, из которого его привела мисс Митфорд, а с Уимпол-стрит, описанной ранее, где он встречается с другими образами, запахами, осваивает мир, в котором долгое время жила и сама Элизабет Барретт: «Лето в Лондоне; в центре цивилизации. Сперва он не видел ничего, кроме спальни и мебели в спальне. И он ещё не успел освоиться со столом, и с бюстами, и с умывальником, и запах одеколona еще надрывал ему ноздри, когда настал один из тех редкостных дней, когда и больной можно подышать воздухом. День, когда мисс Барретт вполне могла решиться на смелое приключение – отправиться за покупками со своей сестрой» [38]. И со сменой времён года, снова закрепощением в темном пространстве комнаты возникает образ пяти бледных поэтов: «Когда они возвращались, в комнате ничего уже было не различить, только бюсты бледно мерцали над шкафом; крестьяне и замки исчезали со шторок; в окнах

стояла желтая пустота. Флашу казалось, что он и мисс Барретт живут в одинокой пещере среди подушек и греются у костра» [38].

Новым этапом в жизни Флаша становится знакомство с мистером Браунингом, будущим супругом мисс Барретт. Присутствие пяти поэтов свидетельствуют о его скором приближении, когда Элизабет находится в волнении, смятении, противоречивости чувств и ожиданий, которые улавливает ее верный четвероногий спутник: «Флаш не мог прочесть того, что она писала в нескольких дюймах от его головы. Но он понимал совершенно точно, будто прочел все от слова до слова, как странно волнуется над письмом его хозяйка; какие противоречивые желанья ее раздражают – чтоб настал апрель; чтоб апрель вовсе не настаивал; поскорей увидеть этого незнакомого человека; вовсе его не увидеть. Флаш тоже дрожал – от шага, от вздоха. И неотвратимо катились дни. Ветер вздувал шторы. Солнце белило бюсты» [38].

Несмотря на то, что для девушки это волнение сулило радость, для собаки Браунинг становится чужим человеком, к которому пес ревнует свою хозяйку. И здесь бюсты также отражают его отношения к новому человеку: «Теперь костра не было в пещере; было темно и сыро; мисс Барретт из пещеры ушла. Он посмотрел вокруг. Все переменялось – полка, бюсты; они уже не были добрыми хранителями-пенатами, глядели строго, чуждо. <...> Запах взлетал над книжкой полкой, взвихрялся, кустился вокруг пяти бледных лбов» [38]. Позже Флаш осознает любовь своей хозяйки и мистера Браунинга и примиряется с нею, но положительные чувства в романе с помощью бюстов не отражены. Этот образ передает читателю только глубокие переживания, расстройства, вследствие которых главный герой делает определенные выводы, взрослеет.

Ещё одно впечатление, рассказанное читателю с помощью взгляда Флаша на бюсты, – его похищение. Причем это потрясение оказалось настолько глубоким как для Флаша, так и для Элизабет, что бюсты появляются даже в ее собственных мыслях после визита к похитителям

любимой собаки: «Эти лица!» – восклицала она. Они выжглись на её зрачках. Они подстрекнули ее воображение, как «божественные мраморные духи» – бюсты над книжной полкой – никогда не могли его подстрекнуть» [38]. Ещё находясь в заточении на Сент-Джайлз, пёс осознает пустую презентабельность предметов роскоши, которыми раньше он, как истинный высокородный пес, мог дорожить: «Всё прошлое Флаша, разные сцены – книжные полки, бюсты, крестьяне на шторках – поблекли, растаяли, как тают снежные хлопья в котле» [38]. После пережитого страха пёс возвращается в комнату хозяйки и смотрит на её содержимое другими глазами: «Прежние пенаты – книжная полка, шкаф, бюсты, – кажется, утратили для него смысл» [38]. Символы его принадлежности к благородной породе, олицетворяющие его внутренний мир, стираются из его мироощущения.

После того, как Роберт Браунинг делает Элизабет предложение выйти за него замуж, которое, как она прекрасно знает, никогда не одобрит её отец, в воздухе надолго «повисает» волнение, переживание, страх, женщина не находит себе места, беспокоится о свершившейся тайной свадьбе, потому как известие о ней перевернет её жизнь и навсегда отлучит её от отца, родного дома и комнаты, где они впервые встретились с Флашем: «Свет и тени скользили по бюстам поэтов, и те смотрели хитро и всезнающе. Все в комнате будто готовилось к переменам; готовилось к важным событиям» [38]. Далее автор использует описание бюстов в романе в момент отъезда четы Браунингов в Италию. Семья прощается со столицей и уезжает в другую страну. Мисс Баррет выходит замуж и сменяет белое платье невесты (которое тоже было запечатлено в «белоснежном мраморе» бюстов) на наряды замужней женщины, живущей в Италии. «На мгновенье она застыла на пороге. Здесь была кушетка и кресло мистера Браунинга. Были столики, бюсты. Всё как всегда» [38].

И в последний раз бюсты упоминаются в произведении уже как легкий призрак былой жизни в Англии. Прибыв в Италию, где намного

больше открытого пространства, лёгкости, свободы нравов, Флаш подмечает отсутствие деталей, которые могли бы свидетельствовать о социальном неравенстве: «Оказалось: ни ковра, ни камина, ни кушеток, ни кресел, ни книжных полок, ни бюстов» [38]. Здесь Вирджиния Вулф перечисляет большую часть реквизитов высокого происхождения, которые могли бы присутствовать в жизни типичного представителя английского дворянства, в том числе – и Элизабет Браунинг, за тем лишь исключением, что поэтесса трепетно относилась к правам человека и классовому неравенству и, скорее всего, подобных предметов роскоши не одобряла.

Несмотря на разное мировосприятие человека и собаки, Вирджиния Вулф соединяет их воедино с помощью художественного мостика. В романе «Флаш» этим мостиком стали вышеописанные бюсты поэтов. С их помощью в тексте подчеркивается благородная натура главных героев, их отношение к дворянскому обществу (которое, по сути, является личным взглядом Вирджинии Вулф на чопорность Англии). Переживания и взросление пса отразились в том, как он смотрит на бюсты: сначала они далекие призраки, которые обитают в комнате, позже – приобретают большую значимость, становятся хранителями и, в конце концов, остаются позади.

Таким образом, бюсты становятся способом сблизить писателя, человека искусства, и пса, который, несмотря на свою неосведомленность в скульптуре, все-таки обращает на них внимание. Для Элизабет эти портреты – характеристика её профессии и социального статуса, для Флаша – образы, которые появились одновременно с его новой хозяйкой. Вулф подчеркивает, что они разными взглядами смотрят на мир, но их интересуют одни и те же вещи, она объединяет их и делает похожими друг на друга.

Описание бюстов поэтов в комнате Элизабет Баррет в романе «Флаш» – яркий пример использования экфрасиса как литературного приёма.

Причём бюсты поэтов описываются в романе неоднократно, с каждым разом отражая новую сторону жизни главных героев романа. По Валентину Хализеву, данный тип экфрасиса является вторичным.

Используя классификацию Елены Яценко, мы определяем рассматриваемый нами экфрасис как мотивирующий и косвенный, так как с помощью бюстов Вулф наталкивает читателя на дальнейшие размышления, с их помощью описывая чувства главных героев.

Брагинская делит экфрасисы по способу их подачи в тексте (в форме диалога или монолога). В романе «Флаш» бюсты обсуждению между героев не подвергаются, фактически, для персонажей они служат лишь предметом интерьера, поэтому их появление в романе автор как бы собственноручно преподносит читателю.

Стоит отметить, что в биографических произведениях (в том числе – литературных биографиях) экфрасис, ввиду своей подчеркнутой художественности и отдаленности от точных биографических сведений, используется крайне редко. Но, под влиянием своего окружения и принадлежности к группе «Блумсбери» (членами которой были художники, писатели, критики и пр.), Вирджиния Вулф в своих романах уделяет особое внимание произведениям искусства, вплетая их в нить повествования. Таким образом и рождается новый модернистский роман. Произведения писательницы становятся отражением духа времени, феминистской литературы, политических и социальных волнений, поиска новых жанров и способов письма, а также – её собственных внутренних переживаний, жизненного опыта. «Флаш» – ироничный, добрый роман, главными героями которого стали близкие друзья Вулф и их пес. Экфрасис здесь – попытка рассказать читателю историю дорогих автору людей, наиболее наглядно и точно передать их мысли, чувства и переживания, пробудить воображение и интерес к семье английских писателей. И главное – рассказать историю их маленького любимца Флаша, чей внутренний мир Вирджиния Вулф и описывает с помощью многочисленных произведений искусства.

3.3 Экфрасис в литературной биографии «Роджер Фрай»: литература и живопись

Роджер Элиот Фрай – английский художник и художественный критик, ввёл в обиход такое понятие, как постимпрессионизм. Р. Фрай был сыном судьи, из квакерской семьи. Образование получил в Королевском колледже Кембриджского университета. В студенческие годы совершил поездку в Париж и в Италию, где изучал искусство старых итальянских мастеров. В 1906 г. Фрай становится куратором нью-йоркского Метрополитен-музея. В том же году открывает для себя живопись Сезанна и начинает интересоваться современным французским искусством. В 1910 г. Фрай организует в лондонской галерее «Графтон» выставку «Мане и постимпрессионисты». Несмотря на критические замечания прессы, в 1912 г. Фрай устраивает вторую выставку постимпрессионистского искусства, на которой, наряду с современными английскими художниками, были представлены работы Матисса и фовистов, Пикассо и Ж. Брака. После смерти Роджера Фрая по просьбе его сестры Марджери Фрай Вирджиния Вулф в апреле 1938 г. приступила к работе над его биографией. Однако работа над книгой заняла у писательницы значительный период времени, что было связано с особым обстоятельством, ей с трудом удавалось найти подходящие приёмы для работы в самом проблематичном и значимом для неё жанре – в жанре биографии. Творческие поиски писательницы находят отражение в дневниковых записях и письмах. Так, уже в ноябре 1934 г., ещё до начала непосредственной работы над книгой, Вулф на страницах дневника размышляет о том, как лучше было бы написать о жизни Роджера.

Приступив к работе над биографией, Вулф пишет о том, что возможный приём в случае с Роджером – отказаться от традиционной хронологии событий: «Почему бы не начать с конца, с имениа Ле Ма: целый день, а затем пойти в обратном направлении, к началу. Дать сначала комбинацию элементов в действии, затем отслеживать их – давать примеры

таких дней на протяжении всей его жизни». Впоследствии писательница все же выбирает более традиционный способ повествования – от рождения и детства к зрелости и смерти, но новизна её жанрового эксперимента не становится менее значительной.

В письме Дэвиду Сэсилу от 4 сентября 1940 г. Вулф делится воспоминаниями о том, как шла работа над книгой: «Странно, так как я в целом не очень музыкальна, но всегда представляю книги как музыку, прежде чем их написать. И это в особенно большой степени относится к биографии Роджера: передо мной была такая масса деталей, что единственный способ, каким я могла их соединить в одно целое, был разбить их на темы. Я действительно старалась обозначить их в первой главе, затем дать их в развитии и вариациях, а потом свести их вместе и закончить возвращением к первой теме в последней главе». Таким образом, Вулф обозначает структуру биографии Роджера Фрая как выстроенную по законам музыкального произведения: темы вступают, переплетаются, повторяются. Такая особенность сюжета помогает писательнице отойти от устаревшего канона и создать книгу, более соответствующую таким критериям, которые Вулф провозглашает как достоинства истинной биографии в эссе «Искусство биографии», написанном в годы работы над «Роджером Фраем». В эссе Вулф заявляет, что жанр биографии находится в самом начале своего развития, ибо ещё предстоит сделать биографию произведением искусства. По мнению Вулф, именно этот жанр обладает самым большим потенциалом, так как способен придать «гранитной» реальности очарование вымысла, поэтического текста: «Рассказывая нам о достоверных фактах, отделяя малое от великого, обрисовывая целое так, чтобы мы могли увидеть контур, биограф делает больше, чтобы возбуждать воображение, чем любой поэт или романист, за исключением самых великих» [13]. Автору биографии пришлось приложить немалые усилия, чтобы удержать в бесконечном потоке деталей все важные нити, основные

темы и, кроме этого, максимально сократить своё присутствие в тексте произведения.

Все это даётся Вирджинии Вулф нелегко. В письмах она рассказывает об этом друзьям – в послании к Этель Смит от 8 августа 1938 г.: «Я погрузилась в историю искусства. Странно, что так тяжело работать над биографией. Это моё любимое чтение – но как трудно писать самой». В письме от 27 ноября 1938 г. к Маргарет Девис: «Почти безнадежно продираюсь через кипы его бумаг; и едва понимаю, как превратить это все в книгу; ему были доступны все возможные виды идей, чувства/эмоции, людей; он оставил после себя ярчайшее сияние, которое невозможно отразить при помощи чернил. По крайней мере, я начинаю это чувствовать. Но у меня страсть к биографиям...» [9].

Вулф приходилось тщательно отбирать бумаги, комбинировать факты, балансировать на тонкой грани между объективностью и отстранённостью биографа и глубокой симпатией, любовью друга и почитателя. Неудивительно, что, завершив книгу, она не уверена в её качестве, в её достоинствах как биографии. Однако реакция на книгу, хотя и неоднозначная, должна была приободрить её. Биография была опубликована в конце июля 1940 г., произвела сенсацию и была молниеносно раскуплена: «менее чем через три недели уже было заказано третье издание». И даже тот факт, что с началом бомбёжек в Лондоне продажи, естественно, снизились, не умаляет успеха книги у читающей публики. Кроме того, Ванесса Белл и Марджери Фрай – женщины из ближайшего окружения Фрая – одобрили книгу. Все это придало Вулф уверенности, несмотря на резкую критику ее супруга Леонарда. Писательница справедливо полагала, что ей удалось создать биографию нового типа: достоверную, основанную на фактах; нейтральную по степени участия автора-биографа; в то же время оказывающую сильное воздействие на воображение читателя, позволяющую получить объективное и живое представление о личности и судьбе Фрая.

Литературная биография «Роджер Фрай», несмотря на лиричность тона и серьёзность тем и проблем, которые автор анализирует на страницах произведения, имеет ту же жанровую природу, что и экспериментальная биография «Орландо» и пародийная биография «Флаш». Как и в «Орландо» и «Флаше», в центре внимания автора – становление творческой личности. Сюжет биографии строится по той же схеме: это движение героя к освобождению от гнёта устаревших условностей, бегство от давления враждебного окружающего мира с тем, чтобы получить возможность познать себя и реализовать свои творческие способности, воплотить в жизнь амбиции и мечты.

С двумя другими биографиями биографию «Роджер Фрай» объединяет не только общая концепция сюжета, но и родство основных тем и мотивов.

Биография состоит из одиннадцати глав:

Книга сопровождается «Предисловием», написанным Марджери Фрай, и «Приложением», содержащим краткую историю развития Фрая как живописца, предоставленную художником, имя которого не указано.

Важное место в рождении творческой индивидуальности Фрая занимают моменты знакомства и взаимодействия с иными культурами – живописной культурой Франции и Италии.

Одним из поворотных событий в становлении героя является знакомство с культурой Италии. Роджер Фрай всегда восхищался работами итальянских живописцев, поэтому первое впечатление, восторженное восприятие страны можно назвать логичным, предвосхищённым. Впервые молодой Фрай отправляется в Италию в компании друзей по Кембриджу. Смена обстановки означает не только приключение – это этап взросления, отрыв от квакерской семьи, независимость. В письмах друзьям Фрай делится своим восхищением: ему нравится и Италия, и итальянцы. Он не только наслаждается удивительным климатом и новой атмосферой, он

проводит много времени в галереях, изучая картины, оттачивая взгляд критика.

Однако, несмотря на обилие положительных впечатлений, Италия не становится для Фрая окончательным пристанищем. В его жизни и в его становлении как художника и критика гораздо более важное место будут занимать Франция и знакомство с творчеством пост-импрессионистов, Франция для него станет страной «живого искусства». Таким образом, Италия для Роджера Фрая является своеобразным «окном в Европу», промежуточным звеном между косной и консервативной Англией и Францией, где он черпает вдохновение, где он видит прогресс в искусстве, знакомится с новейшими достижениями в живописи. Италия же остаётся страной «старых мастеров», юношеским открытием, напоминанием о первых шагах в искусстве.

Французские эпизоды в биографии играют роль своеобразной границы между различными периодами творческой эволюции героя, они знаменуют переход на более зрелый этап развития.

Каждый фрагмент сюжета произведения, связанный с Францией, соотносится с определённым этапом становления Фрая как творческой личности, как художника и критика. На протяжении всей его жизни основными ориентирами в области эстетики для него остаются Сезанн и Малларме. Только во Франции, по признанию самого Фрая, он может свободно дышать и творить, там он находит подлинное, искреннее восприятие и глубокое, полное искусства, чего, по его убеждению, нельзя встретить в консервативной Англии. Взаимодействие с французской культурой является отправной точкой в эволюции его эстетических взглядов и способствует обретению личностной гармонии и творческой свободы.

Обучение в Париже в 1892 г. завершает этап формирования героя как художника, знаменует переход в зрелую жизнь. Для молодого Роджера, чей выбор профессии вызвал гнев родителей-квакеров, Париж становится

спасением от «удушающей атмосферы» Лондона и семьи. Однако первое знакомство с Францией не производит на Фрая особого впечатления. Автор объясняет реакцию героя: «Он был любознателен и заинтересован, но он не нашёл ничего, что могло бы дать ему ощущение опоры. Он не увидел ни одной работы Сезанна, о чем сожалел на протяжении всей последующей жизни. А Париж и французская живопись, учитывая, как много они значили для него в дальнейшем, произвели на него весьма скромное впечатление... Прежде чем современное искусство завоевало его, необходимо было пробиться сквозь квакерское воспитание, через научное образование, Кембридж и беседы о морали и философии и, наконец, через интенсивное изучение работ итальянских мастеров» [13]. Автор отмечает, что впоследствии Франция будет играть в жизни Фрая особенную роль – это страна, где он черпает вдохновение, страна живого современного искусства.

Действительно значимое соприкосновение с французской живописью происходит на лондонской выставке в 1906 г. полотна Сезанна пробуждают в нем интерес к постимпрессионизму, появляется идея организовать выставку современного искусства. Две выставки работ постимпрессионистов (1910 г. и 1912 г.) стали культурным явлением, навсегда изменившим отношение общества и критики к современной живописи. Поначалу публика отказывается признавать ценность работ современных художников: «Публика в 1910 г. впадала то в гнев, то в безудержный смех... Они прохаживались от полотен Сезанна к Гогену, от Гогена к Ван Гогу, от Пикассо к Синьяку... И приходили в бешенство. Картины казались издевательством... Это были оскорбительные, бессмысленные, дерзкие картины. Человек, несший ответственность за этот вызов в адрес британской публики, был либо глупцом, либо мошенником. В газетах появились карикатуры с изображением забавного джентльмена – рот широко открыт, волосы в беспорядке. Родители присылали Фраю детские каракули, по их мнению, далеко превосходящие работы Сезанна» [13]. После второй выставки публика по-прежнему выражает возмущение, но

реакция уже не такая сильная. Фрай организывает встречи почитателей нового направления. Вскоре имя Сезанна и термин «постимпрессионизм» входят в обиход образованных кругов как синонимы нового и революционного искусства: «Новое движение, по замыслу Фрая, не должно было ограничиваться только живописью. Устраивались и вечера поэзии, где молодые французские авторы читали свои произведения... Представители модных эстетствующих кругов стали горячими поклонниками этих мероприятий. Постимпрессионизм, по выражению Фрая, стал последним криком моды. Означало ли это, что публике действительно нравился Сезанн или хвалебные речи были лишь следованием моде, он не знал» [13]. Несмотря на сомнения в искренности и истинности внимания публики, Фрай доволен тем, что отныне в мире британского искусства есть помимо академических и другие, новые имена. Выставки устранили также те препятствия, которые стояли на его пути как художника – прежде всего непонимание и неприятие публики и критики, творческое одиночество. Вокруг Фрая объединяются молодые художники, его имя ассоциируется со всем новым, провокационным, прогрессивным, он приобретает репутацию уважаемого и высокопрофессионального критика.

После Первой мировой войны Фрай вновь едет во Францию. Это путешествие даёт ему возможность работать, долгожданное признание со стороны местной публики, более восприимчивой к новаторскому и смелому искусству. Кроме того, он знакомится с четой Морон, которые отныне становятся его добрыми друзьями. Вместе с Шарлем Мороном Роджер трудится над переводом Малларме – поэта, значение которого для мировоззрения Фрая можно сравнить с живописью Сезанна. Общение с друзьями, активная работа, наслаждение прекрасной природой страны вселили в него уверенность и оптимизм, он полон надежды и планов на будущее. Однако эта поездка оказалась предсмертной. Вскоре после возвращения в Англию в сентябре 1934 г. Фрай умирает.

Именно Фраю было суждено стать тем посредником, который проложил путь для нового революционного течения в британском искусстве. Каждый фрагмент сюжета биографии, связанный с Францией и французской культурой, соотносится с определённым этапом в становлении Фрая как художника и критика, связан с обретением творческой свободы. Именно в главах, посвящённых путешествиям Фрая по Италии и Франции, а также постимпрессионизму, живописный экфрасис реализуется наиболее полно. Столкновение литературы как временного искусства с пространственностью живописи через экфрасис расширяет возможности повествования, делая его многомерным. В фокусе внимания писательницы произведения итальянского искусства, а также картины французских постимпрессионистов. Здесь применение экфрасиса не только и не столько связано с профессиональной деятельностью Роджера, сколько способствует выражению внутреннего мира главного героя повествования. Экфрасис становится своеобразным аккумулятором культурных смыслов в произведении. Особенная атмосфера творческого поиска, отражающая проблемы современного искусства, создаётся благодаря соединению бесчисленного множества аллюзий на полотна великих живописцев. Обращение к живописному экфрасису реализуется на уровне создания словесных картин за счёт поэтических средств языка, а также на тематическом уровне: герой произведения – английский художник и художественный критик.

Причем, по классификации Елены Яценко, такой тип экфрасиса является миметическим, то есть Фрай, как искусствовед, глядя на полотна Сезана, проводит их осознанный анализ, отслеживает культурный путь и старается доказать их значимость для постимпрессионизма и дает в своих статьях полную репрезентацию картин (по классификации Яценко, такой этот экфрасис описывается как классический, или полный). Кроме того, как и во всех биографиях Вирджинии Вулф, экфрасис в биографии, посвященной Роджеру Фраю, является вторичной (по классификации В.

Хализева), то есть писательница неоднократно использует описание живописных полотен с целью передать стремление критика внести свою лепту в развитие искусства постимпрессионизма.

Путешествие Фрая по Италии и Франции позволяет художнику исследовать «чужую» культуру, воспринять иные ценности, и в первую очередь, воспринять особое отношение других наций к изобразительному искусству. Принимая опыт других наций, Фрай может стать посредником между «чужой» культурой и культурой родной страны. Организуя выставки работ постимпрессионистов, он стремится к тому, чтобы изменить отношение британцев к живописи; чтобы научить их ценить живопись не за подражание реальности, соответствие моральным устоям или иным принципам, а за то, что живопись не копирует реальность, но создаёт реальность свою особую. Восприняв «чужую» культуру, культуру Франции, как «свою», Фрай помогает образованным соотечественникам воспользоваться достижениями французов в области изобразительного искусства и критики. Во многом благодаря этой серьезной миссии личность Фрая начинает восприниматься как синоним всего прогрессивного, нового, современного. Он объединяет вокруг себя молодых художников, его именуют «отцом биританской живописи».

Можно утверждать, что Вулф успешно выполняет те задачи, которые она ставила перед собой в начале работы над книгой. Ей удается не только создать реалистичный и достоверный образ героя, но и доказать при помощи объективных фактов, что Роджер Фрай действительно был выдающимся человеком, оказавшим огромное влияние на сознание общества в начале XX в.

Выводы по третьей главе

1. Вирджиния Вулф использует экфрасис в литературных биографиях с целью передать отношение главных героев к обществу, социальным и моральным устоям, отразить этапы становления, взросления и духовного поиска личности, описать важные детали жизни и культурного наследия прототипа героя её литературного произведения.

2. В соответствии с каноническим определением биографического произведения, Вирджиния Вулф выбирает для экфрастических мотивов художественные элементы, представляющие ценность для исторической личности, которой посвящено биографическое произведение.

3. Город, пейзаж и окружающая обстановка играют немаловажную роль в художественном описании переживаний главных героев, а также – становятся транслятором голоса автора, отражением мнения писательницы по поводу острых социальных вопросов и ее отношения с этической составляющей современной жизни.

4. Продиктованные личным интересом писательницы к изобразительному искусству, в частности – к течению импрессионизма, экфрасис зачастую сочетается в романах с техникой «потока сознания»: экфрастические мотивы представлены в рамках динамических описательных элементов.

5. Экфрасис в литературных биографиях Вирджинии Вулф, вторичный, мотивирующий, дискретный, миметический и монологический, несет в себе психологическую, символическую и мировоззренческую функции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Экфрасис, как явление сложное и полиаспектное, вполне мог быть исключен из биографического жанра и создать для автора биографии сложности ввиду повышенной художественности предлагаемым описательным элементам искусства. Но Вирджиния Вулф, как яркий представитель литературного модернизма начала XX в., активно использовала этот литературный приём, синтезируя литературу с другими видами искусства, задействовав все сферы восприятия читателя, максимально повышая концентрацию смыслов в литературных произведениях. Под влиянием своего окружения и принадлежности к группе «Блумсбери» (членами которой были художники, писатели, критики и пр.) в своих романах она уделяет особое внимание произведениям искусства, вплетая их в нить повествования. Таким образом и рождается новый модернистский роман. Произведения писательницы становятся отражением духа времени, феминистского течения, политических и социальных волнений, поиска новых жанров и способов письма, а также – ее собственных внутренних переживаний, жизненного опыта.

Так, «Орландо» – не просто литературная биография, посвященная знаменитой английской поэтессе Вите Сэквилл-Уэст, а фантастическая история, главный герой которой – андрогинный персонаж, проживший три столетия. Каждую деталь его личности и каждый переломный момент Вулф сопровождает экфрастическими элементами. Например, она вводит подробное описание фамильного особняка главного героя романа, прототипом которому послужил Ноул-хаус – фамильный замок Сэквиллов, в котором выросла сама Вита Сэквилл-Уэст. Она использует архитектурные образы трех ключевых исторических построек Великобритании: Собор Святого Павла, Вестминстерское аббатство и Лондонский Тауэр для сопровождения переломных моментов в судьбе Орландо, а также ее

собственных жизненных открытий размышлений о смысле жизни, множественности своих эпостасей, о самореализации.

Наиболее тесно связан с судьбой Орландо (главного героя романа, прототипом которого стала Вита Сэквилл-Уэст) Собор Святого Павла, чья история насчитывает и разрушения, и четырежды проведенных процесса восстановительных работ. И именно с его помощью Вирджиния Вулф рассказывает читателю о главных событиях в жизни героя: предательстве любимого человека, превращении в женщину, замужестве, рождении ребёнка и получении признания в качестве писателя.

В романе «Флаш», посвящённом писательской чете Элизабет и Роберту Браунингов, рассказана история любви от лица их пса, коккер-спаниэля Флаша. Экфрасис в романе используется, в основном, при описании скульптурных элементов, ключевые фигуры – пять бюстов поэтов в комнате Элизабет. В романе они служат сопровождением к этапам взросления пса, осмысления жизненных устоев, знакомства с миром людей и его деталями, которые сначала могут показаться незначительными.

Пёс останавливает своё внимание на бюстах с самого момента знакомства со своей хозяйкой – Элизабет Баррет. Впервые попадая к ней в комнату, он ощущает страх, неприязнь к окружающей его обстановке, позже, подружившись с девушкой и начав знакомство с внешним миром и его правилами, он также вспоминает о бюстах в комнате. Появляются они и в момент похищения пса, его знакомства с будущим мужем любимой хозяйки, их женитьбы, отъезда новой семьи Браунингов во Флоренцию. Этапы взросления пса связаны, в основном, с отрицательными моментами, они, как пишет Вирджиния Вулф, его «добрые хранители-пенаты», которые открывают перед ним новый мир, служа в некоторой степени успокоением с помощью мудрости, недвижимости и надежной мраморной твердости.

В романе бюсты становятся способом сблизить писателя, человека искусства и пса, который, несмотря на свою неосведомлённость в вопросах скульптуры, все-таки обращает на них внимание. Для Элизабет эти

портреты – характеристика ее профессии и социального статуса, для Флаша – образы, которые появились одновременно с его новой хозяйкой. Вулф подчёркивает, что они разными взглядами смотрят на мир, но их интересуют одни и те же вещи, она объединяет их и делает похожими друг на друга.

Литературная биография «Роджер Фрай» посвящена близкому другу и идейному вдохновителю Вирджинии Вулф, дискуссии с которым ни раз приводили писательницу к различным творческим экспериментам, Рождери Фраю, искусствоведа, художественному критику и историку искусства, введшему в обиход понятие «постимпрессионизм». Несмотря на то что на фоне «Орландо» и «Флаша» роман можно назвать более каноническим биографическим произведением, он не лишен экспериментальных элементов повествования. Он строится на описании становления творческой личности, поиска жизненного пути, борьбы с традиционными устоями общества.

В главах, посвящённых путешествиям Рождера Фрая по Франции и Италии, используется описание живописных полотен, которые сопровождают его художественные поиски, становление, тесно связывают жизнь с искусством постимпрессионизма. Живопись, как пространственное искусство, включённое в литературу, и как искусство временное, создаёт эффект многомерного повествования, включая зрительный канал восприятия читателя. Особая атмосфера творческого поиска, отражающая проблемы современного искусства, создаётся благодаря соединению бесчисленного множества аллюзий на полотна великих живописцев. Обращение к живописному экфрасису реализуется на уровне создания словесных картин за счёт поэтических средств языка, а также на тематическом уровне: герой произведения – английский художник и художественный критик.

С помощью экфрасиса Вирджиния Вулф проводит с читателем некую литературную игру: она смещает каналы восприятия, с помощью

описательных элементов переносит сознание в параллельную реальность романа, используя апперцепцию читателя, вводит в текст художественный объект и на предметном и на повествовательном уровнях. Для писательницы использование экфрасиса представляется не просто важным элементом в структуре биографического произведения, но принципиально желательным, так как её специфическая позиция автора состоит в изменении взгляда на биографию: отразить не обстоятельства и события, а мировосприятие и особенности характера исторической личности.

Таким образом, гипотеза и положения, выносимые на защиту, нашли своё подтверждение в рамках исследования. Биографические произведения В. Вулф демонстрируют многообразие экфрасических описаний, различающихся по объёму транслируемой визуальной информации, по специфике описываемого визуального источника и т. п. Экфрасис является одним из важнейших элементов поэтики писательницы.

Экфрасис в литературных биографиях Вирджинии Вулф становится способом организации текста, служит созданию образов персонажей, моделирует художественное пространство, а также представляет собой средство интеллектуального диалога с читателем. Будучи связанным с развитием смыслообразования, экфрасис умножает ассоциативные ряды, углубляет аллюзивные пласты и символический подтекст.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Произведения В. Вулф на английском языке

1. Woolf, V. A Change of Perspective [Text] : the Letters. 1923–1928. Vol. 3 / Virginia Woolf. – London, 1977.
2. Woolf, V. A Moment's Liberty [Text] : the Shorter Diary / Virginia Woolf ; ed. by Anne Olivier Bell. – London, 1990.
3. Woolf, V. A Room of One's Own [Text] / Virginia Woolf. – London, 2000.
4. Woolf, V. A Writer's Diary [Text] : Being Extracts from the Diary / Virginia Woolf. – St. Albans, 1973.
5. Woolf, V. Between the Acts [Text] / Virginia Woolf ; ed. with an Introduction and Notes by Frank Kermode. – Oxford, 2000.
6. Woolf, V. Collected Essays [Text]. Vol. 2 / Virginia Woolf. – London, 1966.
7. Woolf, V. Flush [Text] : a Biography / Virginia Woolf. – New York, 1933.
8. Woolf, V. Leave the Letters till we are Dead [Text] : the Letters. Vol. 6: 1936–1941 / Virginia Woolf. – London, 1980.
9. Woolf, V. Letters [Text] / Virginia Woolf and Lytton Strachey ; ed. by Leonard Woolf and James Strachey. – London, 1956.
10. Woolf, V. Moments of Being [Text] : Unpublished Autobiographical Writings / Virginia Woolf ; ed. by Jeanne Schulkund. – Susses, 1976.
11. Woolf, V. Mrs. Dalloway [Text] / Virginia Woolf. – London, 1996.
12. Woolf, V. Orlando [Text] : a Biography / Virginia Woolf. – Hertfordshire, 1995.
13. Woolf, V. Roger Fry [Text] : a Biography / Virginia Woolf. – London, 2003.

14. Woolf, V. Selected Short Stories [Text] / Virginia Woolf ; ed. with an Introduction and Notes by Sandra Kemp. – London, 2000.
15. Woolf, V. The Common Reader [Text] / Virginia Woolf. – New York, 1948.
16. Woolf, V. The Diary [Text]. Vol. 3: 1925–1930 / Virginia Woolf ; ed. by Anne Olivier Bell. – London, 1980.
17. Woolf, V. The Flight of the Mind [Text] : the Letters. 1888–1912. Vol. 1 / Virginia Woolf. – London, 1975.
18. Woolf, V. The Question of Things Happening [Text] : the Letters. 1912–1922. Vol. 2 / Virginia Woolf. – London, 1976.
19. Woolf, V. The Sickle Side of the Moon [Text] : the Letters. 1932–1935. Vol. 5 / Virginia Woolf. – London, 1975.
20. Woolf, V. The Waves [Text] / Virginia Woolf ; Introduction and Notes by Dr Deborah Parsons. – Hertfordshire, 2000.
21. Woolf, V. The Years [Text] / Virginia Woolf ; ed. with an Introduction and Notes by Jeri Johnson. – London, 1998.

Переводы произведений В. Вулф на русский язык

22. Вулф, В. Волны [Текст] / В. Вулф ; пер. с англ. Е. Суриц // Иностранная литература. – 2001. – № 10. – С. 137–260.
23. Вулф, В. Джейн Остен [Текст] / В. Вулф ; пер. с англ. И. Бернштейн // Эти загадочные англичанки / сост. и предисл. Е. Ю. Гениевой. – Москва : Рудомино : Текст, 2002. – С. 162–174.
24. Вулф, В. «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» [Текст] / В. Вулф ; пер. с англ. И. Бернштейн // Эти загадочные англичанки / сост. и предисл. Е. Ю. Гениевой. – Москва : Рудомино : Текст, 2002. – С. 156–161.
25. Вулф, В. Дом с привидениями [Текст] : рассказ / В. Вулф ; пер. Н. Васильевой // Избранное : пер. с англ. / Вирджиния Вулф. – Москва : Худож. лит., 1989. – С. 393–394.

26. Вулф, В. Женские профессии [Электронный ресурс] : эссе : пер. с англ. / Вирджиния Вулф. – Режим доступа: <http://online-knigi.com/page/30200> (дата обращения: 9.03.2017).
27. Вулф, В. Женщина в зеркале [Текст] : рассказ / В. Вулф ; пер. М. Лорие // Избранное : пер. с англ. / Вирджиния Вулф. – Москва : Худож. лит., 1989. – С. 458–463.
28. Вулф, В. Избранное [Текст] : пер. с англ. / Вирджиния Вулф ; вступ. ст. Е. Гениевой. – Москва : Худож. лит., 1989. – 558 с.
29. Вулф, В. Королевский сад [Текст] : рассказ / В. Вулф ; пер. Д. Аграчева // Избранное : пер. с англ. / Вирджиния Вулф. – Москва : Худож. лит., 1989. – С. 393–394.
30. Вулф, В. Миссис Дэллоуэй [Текст] : роман / В. Вулф ; пер. Е. Суриц // Избранное : пер. с англ. / Вирджиния Вулф. – Москва : Худож. лит., 1989. – С. 3–168.
31. Вулф, В. Миссис Дэллоуэй [Текст] ; На маяк ; Орландо ; Волны ; Флаш ; Рассказы ; Эссе / Вирджиния Вулф ; вступ. ст. Е. Гениевой ; пер. с англ. Е. Суриц. – Москва : АСТ : Пушкинская б-ка, 2004. – 903 с.
32. Вулф, В. На маяк [Текст] : роман / В. Вулф ; пер. с англ. Е. Суриц. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 224 с.
33. Вулф, В. Орландо [Текст] : роман / В. Вулф ; пер. с англ. Е. Суриц. – Санкт-Петербург : Азбука, 1997. – 304 с.
34. Вулф, В. Пятно на стене [Текст] : рассказ / В. Вулф ; пер. Н. Васильевой // Избранное : пер. с англ. / Вирджиния Вулф. – Москва : Худож. лит., 1989. – С. 419–426.
35. Вулф, В. Романы Тургенева [Электронный ресурс] : эссе : пер. с англ. / Вирджиния Вулф. – Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/12650/Vulf_-_Romany_Turgeneva.html (дата обращения: 21.03.2017).

36. Вулф, В. Своя комната [Текст] / В. Вулф ; пер. с англ. Н. Рейнгольд // Эти загадочные англичанки / сост. и предисл. Е. Ю. Гениевой. – Москва : Рудомино : Текст, 2002. – С. 81–155.

37. Вулф, В. Струнный квартет [Текст] : рассказ / В. Вулф ; пер. Е. Суриц // Избранное : пер. с англ. / Вирджиния Вулф. – Москва : Худож. лит., 1989. – С. 409–412.

38. Вулф, В. Флаш [Текст] : повесть / В. Вулф ; пер. Е. Суриц // Избранное : пер. с англ. / Вирджиния Вулф. – Москва : Худож. лит., 1989. – С. 317–392.

Художественные произведения других авторов

39. Каннингем, М. Часы [Текст] / М. Каннингем // Иностранная литература. – 2000. – № 9. – С. 3–112.

40. Barrett-Browning, E. Sonnets from the Portuguese and Other Poems / Elizabeth Barrett-Browning. – New York, 1992.

41. Fry, R. Letters [Text] / Roger Fry. – London, 1972.

42. Strachey, L. Eminent Victorians [Text] / Lytton Strachey. – London, 1988.

43. Strachey, L. Queen Victoria [Text] / Lytton Strachey. – New York, 1935.

Литературно-критические работы о творчестве В. Вулф

44. Бушманова, Н. И. Литературная эссеистика В. Вулф [Текст] : автореф. ... канд. филол. наук / Бушманова Н. И. – Москва : [б. и.], 1989. – 22 с.

45. Вайнштейн, О. Б. Шекспировские вариации в английской прозе [Текст] : (В. Вулф, О. Хаксли, Дж. Фаулз) / О. Б. Вайнштейн // Английская

литература XX века и наследие Шекспира : сб. ст. / отв. ред. А. П. Саруханян. – Москва : Наследие, 1997. – С. 92–120.

46. Днепров, В. Д. Роман без тайны [Текст] : Вирджиния Вулф. «Миссис Дэллоуэй» / В. Д. Днепров // С единой точки зрения / В. Д. Днепров. – Ленинград : Советский писатель, 1989. – С. 328–341.

47. Колотов, А. А. Художественная структура романов В. Вулф 1920-х – начала 1930-х годов [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Колотов А. А. – Москва : [б. и.], 2000. – 15 с.

48. Михальская, Н. П. Романы Вирджинии Вулф [Текст] : (к вопросу о кризисе модернистского романа в Англии) / Н. П. Михальская // Ученые записки МПГИ им. В. И. Ленина. – 1964. – № 218. – С. 323–346.

49. Моденкова, Л. В. Ранняя проза Вирджинии Вулф, 1915–1922 гг.: проблемы психологизма [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Моденкова Л. В. – Москва : [б. и.], 1995.

50. Морженкова, Н. В. Романы В. Вулф 20-х гг. [Текст] : («Комната Джейкоба», «К маяку», «Орландо») : проблемы поэтики : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Морженкова Н. В. – Нижний Новгород : [б. и.], 2002. – 18 с.

51. Форстер, Э. М. Вирджиния Вулф [Текст] / Э. М. Форстер // Избранное : пер. с англ. / Э. М. Форстер. – Ленинград : Худож. лит., 1977. – 375 с.

52. New Essays on Virginia Woolf [Text] / ed. by Helen Wussow. – Dallas, 1995.

53. Nicolson, N. Bloomsbury [Text] : the Myth and Reality / Nigel Nicolson // Virginia Woolf and Bloomsbury : a Centenary Celebration / ed. by J. Marcus. – Bloomington, 1987.

54. Nicolson, N. Virginia Woolf [Text] / Nigel Nicolson. – London, 2000.

Работы по теории и истории литературы

55. Аверинцев, С. С. Плутарх и античная биография [Текст] / С. С. Аверинцев. – Москва : Наука, 1973. – 278 с.
56. Аникин, Г. В. История английской литературы [Текст] / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – Москва : Высшая школа, 1975. – 528 с.
57. Арнольд, И. В. Стилистика современного английского языка [Текст] : (стилистика декодирования) / И. В. Арнольд. – Москва : Просвещение, 1990. – 300 с.
58. Барахов, В. С. Искусство литературного портрета [Текст] / В. С. Барахов. – Москва : Наука, 1976. – 184 с.
59. Барахов, В. С. Литературный портрет: истоки, поэтика, жанр [Текст] / В. С. Барахов. – Москва : Наука, 1985. – 312 с.
60. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] : исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – 504 с.
61. Брагинская, Н. В. Экфрасис как тип текста [Текст] : (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели : структура балканского текста : сб. ст. / сост. и отв. ред. Т. М. Судник, Т. В. Цивьян. – Москва : Наука, 1977. – С. 259–283.
62. Веселовский, А. Н. Избранные статьи [Текст] / А. Н. Веселовский. – Ленинград : Худож. лит., 1939. – 605 с.
63. Виноградов, В. В. Проблема авторства и теория стилей [Текст] / В. В. Виноградов. – Москва : Гослитиздат, 1961. – 614 с.
64. Волохова, Е. С. Ассоциативный монтаж как композиционная основа романа М. Каннингема «Часы» [Текст] / Е. С. Волохова // Эстезис : науч.-худож. сб. каф. культурологии / под. ред. проф. В. А. Фортунатовой. – Нижний Новгород : [б. и.], 2004. – С. 159–163.

65. Геллер, Л. М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе [Текст] / Л. М. Геллер // Экфрасис в русской литературе : сб. тр. Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера ; Université de Lausanne. – Москва : МИК. – 2002. – С. 5–22.

66. Зинченко, В. Г. Система «литература» и методы ее изучения [Текст] : монография / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – Нижний Новгород : Изд-во НГЛУ, 1998. – 208 с.

67. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля [Текст] / А. Ф. Лосев ; сост. и авт. предисл. А. А. Тахо-Годи. – Киев : Collegium : Киевская академия евробизнеса, 1994. – 286 с.

68. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – Москва : Искусство, 1970. – 384 с.

69. Михальская, Н. П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии [Текст] / Н. П. Михальская // Диалог в пространстве культуры : к 100-летию со дня рождения Б. И. Пуришева / отв. ред. В. Н. Ганин. – Москва : Прометей, 2003.

70. Михальская, Н. П. Пути развития английского романа 1920–1930 гг. [Текст] : утрата и поиски героя / Н. П. Михальская. – Москва : Высшая школа, 1966. – 271 с.

71. Проблемы литературных жанров [Текст] : материалы VI науч. межвуз. конф. – Томск : Томский гос. ун-т, 1990.

72. Сент-Бев, Ш. О. Литературные портреты [Текст] : критические очерки : пер. с фр. / Ш. О. Сент-Бев ; сост., вступ. ст., коммент. М. Трескунова. – Москва : Худож. лит., 1987. – 607 с.

73. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Текст] // Серия “Symposium”, Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. , Вып. 12 / К 80-летию проф. М. С. Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург : 2001. – 149 с.

74. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ [Текст] : исследования в области мифопоэтического : избранное / В. Н. Топоров. – Москва : Прогресс : Культура, 1995. – 624 с.
75. Трыков, В. Французский литературный портрет XIX века [Текст] / В. Трыков. – Москва : Флинта : Наука, 1999. – 360 с.
76. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Наука, 1977. – 574 с.
77. Уртминцева, М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования [Текст] / М. Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета. – 2010. – № 4. – С. 275–277.
78. Успенский, Б. А. Поэтика композиции [Текст] / Б. А. Успенский. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 348 с.
79. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О. М. Фрейденберг. – Москва : Лабиринт, 1997. – 448 с.
80. Хализев, В. Е. Теория литературы [Текст] / В. Е. Хализев. – Москва : Высшая школа, 1999. – 240 с.
81. Ходель, Р.: Экфрасис и «демодализация» высказывания [Текст] // Экфрасис в русской литературе. Под ред. Л. Геллера. Москва, 2002. – С. 23-30.
82. Якобсон, Р. Работы по поэтике [Текст] / Роман Якобсон ; сост. М. Л. Гаспарова ; вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. – Москва : Прогресс, 1987. – 464 с.
83. Яценко, Е. В. Любите живопись, поэты... [Текст] Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

Справочные издания

84. Бут, К. Исследование [Текст] : шестнадцать уроков для начинающих авторов / У. К. Бут, Г. Дж. Колумб, Дж. М. Уильямс ; пер. с англ. А. Станиславского. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – 360 с.

85. Виноградова, Н. А. Пишем реферат, доклад, выпускную квалификационную работу [Текст] : учебно-методическое пособие / Н. А. Виноградова, Н. А. Борикова. – Москва : Академия, 2010. – 96 с.

86. Волков, Ю. Г. Как написать диплом, курсовую, реферат [Текст] / Ю. Г. Волков – 4-е изд. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. – 127 с.

87. Воронцов, Г. А. Письменные работы в ВУЗе [Текст] : реферат (доклад), контрольная работа, курсовая работа, дипломная работа : учебное пособие для студентов / Г. А. Воронцов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Ростов-на-Дону : МарТ, 2002. – 192 с.

88. Дипломная работа по русскому языку [Текст] : методические рекомендации / авт.-сост. Н. А. Купина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 36 с.

89. Захарова, В. В. Как написать и защитить диплом [Текст] : учебное пособие / В. В. Захарова, В. С. Соколов. – Москва : Форум : Инфра-М, 2007. – 64 с.

90. Кузин, Ф. А. Магистерская диссертация [Текст] : методика написания, правила оформления и порядок защиты : практическое пособие для студентов-магистрантов / Ф. А. Кузин. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Ось-89, 1999. – 304 с.

91. Рогожин, М. Как написать курсовую и дипломную работы [Текст] / М. Рогожин. – Санкт-Петербург : Питер, 2005. – 188 с.

92. Рузавин, Г. И. Методология научного исследования [Текст] : учебное пособие для вузов / Г. И. Рузавин. – Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 1999. – 317 с.

93. Свистунова, Е. В. Как правильно презентовать и успешно защитить письменную работу [Текст] / Е. В. Свистунова. – Москва : СтереОМИР, 2006. – 116 с.

94. Современное зарубежное литературоведение [Текст] : (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – Москва : Интрада, 1996. – 319 с.

95. Судленкова, О. А. 100 писателей Великобритании [Текст] / О. А. Судленкова, Л. П. Кортес. – Минск : Высшая школа, 1997. – 247 с.

96. Эко, У. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки [Текст] : учебно-методическое пособие / У. Эко ; пер. с ит. Е. Костюкович. – Москва : Университет, 2003. – 240 с.