

БЕЗУМИЕ КАК ФОРМА ПЕРЕЖИВАНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ОПЫТА В ЛИТЕРАТУРЕ: В. ВУЛФ И М. МУРКОК

Татьяна Георгиевна Теличко

кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета (Донецк, Россия)

e-mail: telitan903@gmail.com

ORCID: 000-0002-9969-4019

Аннотация. В статье рассматривается специфика репрезентации в литературе феномена безумия как особой формы переживания трагизма истории. В контексте обозначенной проблемы отмечается важность литературного XIX в. с характерным для этого периода восприятием истории как драмы, что позволяет направить художественный вектор безумия от драматичного исторического опыта XIX в. к травматичному опыту истории XX в. В качестве объекта исследования выбраны два романа, при всех различиях связанные друг с другом осмыслением трагического военного опыта XX в. – событий Первой мировой войны («Миссис Дэллоуэй» В. Вулф) и Второй мировой войны («Лондон, любовь моя» М. Муркока). В модернистском романе Вулф «Миссис Дэллоуэй» механизмы вытеснения травмы воссоздаются с учетом психоаналитического компонента и реализуются посредством основного стиливого приема писательницы – потока сознания, выстроенного в парадигме болезненного бреда. В постмодернистском романе М. Муркока миры, замещающие травмирующую реальность, выстраиваются по принципу интертекстуальной игры с различными языками культуры и науки. В обоих романах безумие становится и результатом давления истории, и формой защиты от «ужаса» перед ней (Элиаде). Преодоление исторического времени и утверждение вечности в романе Вулф осуществляется через смерть, в романе Муркока через миф. При этом отмечается связь обоих романов с традицией в разработке проблемы безумия в литературе с учетом особенностей модернистской поэтики в первом случае и постмодернистской во втором.

Ключевые слова: безумие, травма, бред, поток сознания, постмодернистская игра, интертекстуальность, В. Вулф, М. Муркок

Среди различных способов «включения» феномена безумия в поэтологическое пространство художественной литературы выделим безумие как особую реакцию на дисгармонию мира, на обнажившееся бессилие разума постичь логику «расшатавшегося века» – это модель, которая хорошо известна в литературе, начиная с Возрождения, особенно по трагедиям Шекспира, и достаточно исследована в литературоведении.

В данной статье мы сосредоточим свое внимание на выявлении специфики репрезентации феномена безумия как особой болезненной формы переживания истории в литературе XX в. При этом нелишним для предпринятого анализа будет отметить период XIX в., когда, по словам Фуко, безумие впервые со времен Возрождения «обретает свой язык» [Фуко: 603]. Прозвучавший в лирической форме «голос безумия» передает характерное для романтиков ощущение истории, интегрированной в их личный опыт как драмы. Кроме того, для исследования важным будет учесть диккенсовскую интерпретацию безумия, отмеченную не только связью с романтическим идеализмом, но и с христианской этикой. В творчестве Диккенса безумие (как и чудачество) приобретает особую форму протеста против жестокости, дисгармонии и «неразумия» цивилизации. Смягчение свойственной романтизму героики, снятие исключительности в интерпретации сумасшествия усиливает нравствен-

но-этическую составляющую диккенсовских безумцев. Примечательно, что наиболее полную реализацию мотива безумия в творчестве Диккенса мы обнаруживаем именно в его исторических романах «Барнеби Радж» и «Повесть о двух городах». Противопоставление безумия, с одной стороны, обыденному здравому смыслу, а с другой стороны – бесовству как лейтмотиву образов революции и бунта в романах, обеспечивает развитие мотива безумия в нравственно-этических, но не клинических параметрах.

В XX веке окончательно обнажилась «порча» цивилизации (Фуко), и «каждый из личков безумия, сменявших друг друга <...> являет собой форму и истину этой порчи, настигающей мир» [Фуко: 607]. В литературе XX в. переживание истории уже как травмы (в отличие от восприятия истории как драмы в XIX в.) связано прежде всего с трагедией двух мировых войн. При этом язык безумия, не без влияния открытий в психологии и медицине, не остается только в пределах лирического опыта романтиков и нравственно-этической парадигмы Диккенса, но приближается к научному слову.

Остановимся на двух романах XX в., поэтика которых напрямую связана с осмыслением военного опыта. Это романы В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» (“Mrs. Dalloway”, 1925) и М. Муркока «Лондон, любовь моя» (“Mother London”, 1988), местом действия в которых становится послевоенный Лондон (соответ-

ственно, после Первой и Второй мировых войн)¹.

Роман Вулф повествует об одном июньском дне 1923 г.: «Да, середина июня. Война кончилась <...>, кончилась, слава Богу» [Вулф: 26]. При этом тревожная тональность не снимается, она передается потоками сознаний персонажей, структура которых подвержена эмоциональным перепадам.

Роман Муркока охватывает длительный период с 1940 по 1985 г. Композиционным стержнем романа становится трагедия «лондонского блица» 1940–1941 гг., который вводится в романе в параметрах мифа, начала начал новой истории Лондона и лондонцев.

Сокращает дистанцию между двумя этими романами – и временную, и поэтологическую – трагический факт биографии В. Вулф, покончившей с собой в 1941 г. Тяжелое психическое состояние в конце жизни писательницы, ее страх перед безумием были отягощены тем, что осенью 1940 г. во

время блица их лондонский дом был разрушен, а библиотека сгорела.

В романе «Миссис Дэллоуэй» переживание опыта Первой мировой войны вводится прежде всего посредством потока сознания Септимуса Смита, структурированного в форме болезненного бреда. История Септимуса узнаваема по художественным образцам литературы «потерянного поколения»: в числе первых он записался добровольцем и отправился защищать Англию, «сводимую почти безраздельно к Шекспиру» [Там же: 86]. Потеряв друга, старшего офицера Эванса, он возвратился с войны. Но, как для многих представителей «потерянного поколения», это возвращение домой оказалось без возвращения к мирной жизни. Чувство вины, как следствие открывшегося вдруг бессилия, накрепко связывает героя с военным прошлым, придавая ему характер единственно существующей реальности, вытесняя непостижимое настоящее как иллюзию.

¹ Если роман В. Вулф относится к числу всесторонне исследованных романов, то роман М. Муркока «Лондон, любовь моя» не так часто становится объектом научного внимания. Из существующих работ выделим обращение к роману А.В. Соснина в контексте его исследований лондонского текста английской лингвокультуры. К примеру, его статья «Психологическая география британской столицы на примере романа Майкла Муркока “Лондон, любовь моя”» [Соснин]. К лондонскому тексту романа обращается В.Г. Новикова в монографии «Британский социальный роман в эпоху постмодернизма» [Новикова]. Исследованию интермедийного аспекта городского текста романа посвящена статья автора [Теличко 2024]. Отметим, что сопоставление романов Вулф и Муркока в данной статье предпринимается впервые.

В отличие от безумцев Диккенса с их уходом от дисгармонии в созданный воображением гармоничный мир, Септимус погружается в болезненный бред. Лирический и метафорический язык безумия литературы XIX в. сменяется у Вулф тревожным языком бреда, маркирующим безумие как болезнь, а героя – как сумасшедшего, отчужденного от общества и от себя. Тревожная доминанта становится лейтмотивом образа героя. Скачок из сознания Клариссы в сознание Септимуса происходит на волне нарушенной гармонии: звук, который издает автомобиль, врезавшийся в тротуар, напоминает выстрел. Его слышит и Септимус, «примерно тридцати лет, бледнолицый, <...> и с такой тревогой в глазах, что кто на него ни взглянет, сразу тревожился тоже» [Там же: 33]. На этой тревожной ноте фразой «Мир поднял хлыст; куда падет его удар?» [Там же: 33] в повествование вводится болезненный поток сознания Септимуса. Все происходящее вокруг попадает в систему его бреда, выстроенную в соответствии с логикой безумия. Он словно конструирует свою реальность, никак не связанную с действительностью:

«от того, что все стягивалось у него на глазах к единому центру, будто что-то страшное совсем почти вышло уже на поверхность и вот-вот могло взметнуться костром, Септимус сжался от ужаса. Мир дрожал, и качался, и грозил взметнуться костром» [Там же: 34].

Мотив огня рефреном пройдет сквозь поток сознания Септимуса: «он падает, падает, падает, кричит, падает в огонь» [Там же: 72]. Огонь, ожившие мертвецы, погибший Эванс, с которым он разговаривает, обнажают связь Септимуса с прошлым, непрожитую травму, защитой от которой становится бред. Заметим, что существующие исследования романа «Миссис Дэллоуэй» предлагают различные варианты прочтения бреда Септимуса, что свидетельствует о смысловой насыщенности текста романа. Чрезвычайно интересной кажется интерпретация О.А. Джумайло, выявляющая в речевом потоке Септимуса контекст, связанный с идеями селекции и евгеники, популярными в период создания романа [Джумайло 2016]. Мы, в свою очередь, в контексте нашей темы, предлагаем учесть открытия в сфере психоанализа, повлиявшие, как нам кажется, на развитие сюжетной линии Септимуса, организованной в романе как «клинический случай» Септимуса Смита. И хотя развитие темы безумия в романе не сводимо единственно к бессознательному, влияние психоанализа ощущается вплоть до переключек с нашумевшим в начале века бредом Шребера, изложенным им в его собственных мемуарах. «Мемуары душевнобольного» Шребера были опубликованы в 1903 г. Анализ Фрейда этих мемуаров появился в 1911 г. И то, и другое событие имели огромный резонанс в обществе. Даже если переключки нечаянные, они представляют

безусловный интерес¹. Более того, как отметил Фрейд, «поэты – драгоценные союзники и к голосу их следует прислушаться, ибо ведомо им много между небом и землей такого, чего и не снится нашим школьным мудрецам» [Фрейд 2012: 61].

В потоке сознания Септимуса можно выделить три композиционных узла: чувство вины (синдром выжившего), которое сначала проявляется в мании преследования: «Это из-за меня затор, подумал он. На него, наверное, смотрят, пальцами тычут; и неспроста его, значит, придавило, пригвоздило к тротуару. Только зачем?» [Вулф: 34]. Попытка понять причины галлюцинаторного ступора и, как ему кажется, всеобщего к нему внимания, приводит, в соответствии с параноидальной логикой, к трансформации мании преследования в манию величия, реализованную в «иллюзии искупителя»:

«...он свободен, как заповедано было, чтобы он, Септимус, Господь людям, был свободен; один...он, Септимус, один призван, избран услышать истину, познать смысл, ибо после всех трудов цивилизации (греки, римляне, Шекспир, Дарвин и наконец-то он сам) настала пора открыть этот смысл непосредственно» [Там же: 72].

В психологии «иллюзия искупителя» считается ядром религиозной паранойи, и эта форма мании величия отчетливо реализуется в упомянутом бреде Шребера.

И последнее: он ищет рациональное объяснение своей избранности («ко всему ведь нужен научный подход?») и находит объяснение:

«Возможно, тепловая волна воздействует на мозг, восприимчивый, благодаря зонам эволюции. Научно говоря, плоть оплывает, отторгается от мира. Тело его истаяло таким образом, что остались одни нервные окончания. Он как туман лежит на скале» [Там же: 73].

Позволим себе вновь провести параллель с бредом Шребера, который пишет в своих мемуарах: «Если люди состоят из тела и нервов, то бог – с самого начала исключительно нерв» (цит. по: [Фрейд 2016: 464]).

Поток сознания Септимуса предстает в романе как сложная структура, выстроенная на основе ассоциативных связей, не всегда поддающихся рационализации. Многократный призыв жены «погляди!» (попытка отвлечь его от мыслей внешними впечатлениями) запускает сложный механизм «видимого / невидимого» в его восприятии и обнажает несо-

¹ Нелишним будет упомянуть, что именно в издательстве «Хогарт Пресс», принадлежавшем Вирджинии и Леонарду Вулфам, были опубликованы английские переводы работ Фрейда, а с 1924 г. «Хогарт Пресс» стал официальным издательством британского Института психоанализа.

впадение миров, в которых пребывает он и его жена, Лукреция: «Погляди, взывало к нему невидимое через посредство этого голоса, к нему, величайшему из людей, Септимусу, недавно взятому из жизни в смерть» [Вулф: 42]. Слово «Время!», которое произносит Реция, имея в виду визит к психиатру, вызывает новый ассоциативный виток бреда:

«Со слова “время” сошла шелуха: оно излило на него свои блага: и с губ...твердые, нетленные, побежали слова, скорей, скорей, занять место в оде Времени – в бессмертной оде Времени. Он пел. Эванс отзывался ему из-за вяза» [Там же: 74].

С одной стороны, повышенное внимание героя к слову становится маркировкой его болезненного состояния. Врач Брэдшоу при встрече с Септимусом отмечает: «Он придает словам особый смысл. Занести в карточку: важный симптом» [Там же: 93].

С другой стороны, слово в романе логично рассмотреть в контексте неповторимого языка В. Вулф, который, по словам А. Аствацатурова, «не привязан к предмету, а развивается как самостоятельная единица», в соответствии с логикой, не связанной с законами внешнего мира. Исследователь отмечает, что эта идея «иллюстрируется в романе весьма остроумно: над Лондоном кружит аэроплан, выписывая в воз-

духе “в рекламных целях” слова. Слово будто парит в пространстве, не закрепленное за каким-либо предметом» [Аствацатуров]. В контексте нашей проблемы важно отметить, что эта освобожденность слова от материи фиксирует естественность, непосредственность и непредвзятость рецепции Смита, безумная оптика которого словно возвращает к «дореклексивному опыту мира» (Мерло-Понти). Слово таким образом наделяется полномочиями откровения: «<...> эти глубокие, скрытые, зарытые истины было мучительно трудно выговорить, но они полностью и навек изменяют мир» [Вулф: 72]. В бессвязных монологах Септимус проговаривает истины, открывшиеся ему, и которые ему надо открыть людям: «Бог есть», «деревья живые», «преступления нет», «люди не смеют рубить деревья», «нельзя убивать», «всеобъемлющая любовь – смысл мира», «музыка бывает видна – это открытие». Понятия «бог», «красота», «любовь», «природа» словно освобождаются, очищаются, пробуждаются под безумным взглядом Септимуса, поскольку обыденная оптика в этом безумном / обезбоженном мире к смыслам не приближает. В его бессвязных размышлениях угадывается не только переключки с чрезвычайно востребованными в начале XX в. феноменологическими идеями¹, но и отсылка к философии Шеллинга, его концепции Мировой души,

¹ О влиянии концепции феноменологического видения на поэтику В. Вулф см. статью автора «Опыт фланирования в постижении города (эссе В. Вулф “Блуждая по улицам: лондонское приключение)”» [Теличко 2021].

составляющей основу жизненного процесса в его единстве органического и неорганического:

«...листья были живые; деревья – живые. И листья, тысячей нитей связанные с его собственным телом, оведали его, оведали, и стоило распрямиться ветке, он тотчас с ней соглашался <...> Звуки выстраивались в рассчитанной гармонии; и паузы падали с такой же весомостью. Плакал ребенок. Явственно в отдалении звенел рожок. Все вместе взятое означало рождение новой религии...» [Там же: 39].

Кроме того, здесь можно обнаружить и продолжение линии сакрализации безумия с необходимым для сакрального опыта самоотречением во имя истины (речь идет об отречении от человеческого начала). П. Рикёр в своем исследовании проблемы времени в романе Вулф приводит интерпретацию откровений Септимуса, предложенную Джоном Грехэмом: «Для того, чтобы, подобно Септимусу, проникнуть в суть, нужно или умереть, или сойти с ума, или каким-то иным

образом утратить человеческую природу, дабы существовать независимо от времени» (цит. по: [Рикёр: 198]. По мысли Рикёра, Септимус отрекается от времени, «которое излучает монументальная история»¹. В случае Септимуса происходит перенос ужаса перед «монументальной историей», деспотия которой выражена в образе хлыста, на врачей, и прежде всего психиатра Брэдшоу с его поклонением двум богиням: «Пропорции и Жажде-всех-обратить», которые, «под благовидным прикрытием», питаются человеческой волей [Вулф: 96–97]. Введение образов врачей, посягающих на свободу душевнобольного, вновь позволяет провести параллель с мемуарами Шребера, в которых тот своего врача объявляет главным преследователем и называет его «убийцей душ». В романе Вулф Кларисса на своем приеме назовет «великого доктора» сэра Уильяма «неуловимо злобным», «насилующим душу» [Вулф: 159]². «Случай Септимуса» вводится в роман с образа хлыста, который поднял мир, и завершается смертью как единственно возможным способом избежать его удара:

¹ Рикёр, по его собственному замечанию, сближает здесь монументальное время с монументальной историей Ницше [Рикёр:199].

² О.А. Джумайло отмечает, что одним из прообразов доктора Доума стал психиатр В. Вулф Джордж Сэвидж, который, с точки зрения Леонарда Вулфа, был косвенно виновен в одной из ее попыток самоубийства [Джумайло 2014: 131]. Таким образом, для анализа особенностей реализации феномена безумия в романе важно учитывать и личный опыт писательницы.

«Смерть его была вызовом. Смерть – попытка приобщиться, потому что люди рвутся к заветной черте, а достигнуть ее нельзя, она ускользает и прячется в тайне»; близость расплывается в разлуку; потухает восторг; остается одиночество. В смерти – объятие» [Там же: 159].

Если Септимус в романе Вулф представит в позиции «чужого» / отчужденного от общества и человеческой природы, посягнувшим на «чувство пропорции» и вызывает у окружающих тревогу и страх, то в романе Муркока «Лондон, любовь моя» отчетливого противопоставления мира «нормального» миру «безумному» нет. Весь город, несущий в себе память о блище, становится Сумасшедшим домом – от Вифлеемской больницы до Даунинг-стрит: «Сам налет выходил за пределы разума» [Муркок: 290]. Слово в подтверждение мысли Фуко о безумии стареющего мира, один из персонажей произносит: «Наверное, Лондон стареет, бредит и видит галлюцинации...Город как бы впадает в ма-разм» [Там же: 527]. Единство образной пары «город-человек», зафиксированное в назва-

нии романа (“Mother London”), реализуется в данном случае на основе общего «безумного» знаменателя: безумный город воплощается в безумных детях-горожанах.

В центре романа – троика, аллюзивно связанная со Святым Семейством: Джозеф Кисс, Мэри Газали и Дэвид Маммери. Все трое пережили ужас фашистских бомбардировок и чудом остались живы, все наделены телепатическими способностями, творческим потенциалом и богатым воображением, все наблюдаются в психиатрической лечебнице. Казалось бы, в романе реализован «клинический» аспект проблемы безумия, зафиксированный на уровне лексическом¹, и реализованный посредством введения фигуры врача как источника угрозы для воли и свободы душевнобольного. Первая глава названа «Пациенты», все трое лечатся в Вифлеемской клинике, где и знакомятся друг с другом, у каждого свой механизм вытеснения травмы. Мэри Газали сразу после своего спасения во время блища погружается в латаргический сон, в котором она пребывает в течение 14 лет. Память о блище, ее чувство

¹ В романе Муркока используется разнообразная лексическая палитра, определяющая безумие как болезнь: mad / madness, insane / insanity, mental illness, lunatic, crazy [Moorcock]. Для сравнения: в романе Вулф лексика безумия вводится очень осторожно. Врачи (Брэдшоу и Доум) предпочитают в своей речи избегать прямых характеристик состояния Септимуса, определяя его как усталость, нарушение чувства пропорции, что можно рассматривать как авторский прием, обнажающий вытеснение общественным сознанием (во многом еще связанным с Викторианством) любого отклонения от нормы.

вины перед погибшим в огне мужем и спасенным (как она думает) ребенком, вытесняются в глубины бессознательного и проецируются в онейрические образы. После «сказочного» пробуждения поцелуем Джозефа Кисса Мэри продолжает пребывать в Стране Грез. Маммери, которого с детства посещают видения, уходит от реальности в музыку (он, как и Септимус, «видит» музыку), а также в мир лондонских мифов. Его завораживает подземный мир города: катакомбы, тоннели, погребенные лондонские реки. Этот интерес он связывает с подземной жизнью в метро и подвалах во время налетов. Джозеф Кисс, который в период бомбежки спасал людей из развалин домов, благодаря своей сверхспособности слышать их голоса, демонстрирует самые «зрелые» формы защиты: альтруизм, творческая сублимация (Джозеф Кисс – актер) и юмор (он – «воплощение лондонского остроумия» [Там же: 570]).

Несмотря на различную симптоматику, общим остается комплекс вины: «Может, многие во время войны испытывали чувство собственной вины? Довольно безосновательно, ведь ракетами распоряжался Гитлер», – говорит Джозеф [Там же: 335]. Мэри признается: «Я чувствую себя такой виноватой. Как я могла совершить такое? (т. е. выжить – Т. Т.)» [Там же: 535]. Переживание вины, лишенной рационального основания, как и в романе Вулф, становится синдромом травматичного военного опыта. Как

и в «Миссис Дэллоуэй», в романе Муркока связь с прошлым обозначается лейтмотивом огня, но здесь, подвергаясь ироничному обыгрыванию, он предстает как укрошенная стихия: Мэри Газали – не только в огне рожденная, но и, в ее фантазиях, огонь порождающая. Джозеф Кисс, по рассказам, выступал на сцене с трюком глотания огня.

Главное же отличие от Вулф в интерпретации безумия Муркоком заключается в сопряженности войны, бомбежки с магистральным для романа мотивом чуда. На чудо похоже спасение Мэри Газали: попав под бомбежку, она остается невредимой, восстав из огня и руин с ребенком на руках. Дата произошедшего – 30 декабря – только усиливает ощущение чуда. Дэвид Маммери живет памятью о ракете Фау-2 (первая баллистическая ракета), которая «вносит в его жизнь (жизнь пятилетнего ребенка) чудо». И Мэри, и Дэвиду была дарована вторая жизнь, и в этом они видели проявление чудесного [Там же: 422]. В отличие от Септимуса, «взятого из жизни в смерть», герои Муркока взяты из смерти в жизнь. Отсюда и иная трактовка безумия как экстатического переживания бытия, которое проявляется в эксцентризме, чудачестве (как в поведении, так и в одежде), маркирующих городского сумасшедшего, часто нелепого, но не пугающего. В романе герои вызывают у окружающих сочувствие, интерес, даже ощущение родства душ, но не стремление отгородиться самим или изолировать

безумного как источник страха и тревоги. К примеру, приступ Джозефа Кисса в одной из оранжерей в Садах Кью, когда он, подпадая под воздействие ароматов цветов и растений, входит в экзальтированное состояние и забирается на пальму, представлен в параметрах театрального действия. А лишенный логических связей (но не смысла) монолог, который он произносит с верхушки пальмы, напоминает скорее монолог шута, чем болезненный бред. Включению происходящего в театральную парадигму способствуют и шекспировские аллюзии. Смотрители парка, наряду с возмущением по поводу нарушенного порядка, испытывают зрительский интерес к представлению, а положение Джозефа Кисса на верхушке дерева кажется «невероятным актом левитации» [Там же: 341]. Кажется, он слушает далекую музыку, при этом его лицо «сияет ярче солнца, окруженное золотым нимбом. Это лицо полубога, посланца Олимпа, лицо ангела» [Там же: 344]. Лишенная земного притяжения сцена, представленная в мифических параметрах, усилена ольфакторным рядом: «Станный запах заполняет оранжерею так, как когда-то на заре творения мог заполнять собой целый мир, предвещая рождение чего-то нового и прекрасного» [Там же: 347]. В этой освобожденности от реальности можно уловить параллель с бредом Септимуса, но без присущей тому болезненной доминанты (ср.: «Септимус сжался от ужаса» [Вулф: 34]).

Более того, иллюзия искупителя, связанная с манией величия в бреде Септимуса, здесь иронично обыгрывается: «Я – Кисс Спаситель, друг кошек, собак и кур!» [Там же: 347].

Мотив чуда в романе словно приглушает клиническую интерпретацию безумия и отсылает к романтизму и Диккенсу, но уже на другом – постмодернистском – витке развития литературы. Диккенсовский код обнаруживается в соотнесенности безумия с творческим потенциалом (все персонажи, и центральные, и второстепенные, так или иначе связаны с искусством); в сакрализации безумия, приводящей к «опрокидыванию» традиционной оппозиции «ум – безумие» (фразы Дэвида Маммери: «есть просто сумасшедший и тот, кого коснулся “перст божества”» [Там же: 29], «Я живу в мире цвета, звука, желаний куда более живом, чем ваш мир» [Там же: 201] – почти прямая цитата из диккенсовского «Барнеби Раджа». Равно как и слова Джозефа Кисса: «Я люблю летать», «люблю петь», «на солнце словно распускаюсь» [Там же: 207–208]; «Те, у кого не хватает воображения, они и есть настоящие жертвы, чокнутые» [Там же: 334]); и, наконец, в сближении безумия с детскостью: в романе мужские персонажи или не успевают превратиться в мужчин, поскольку погибают юными, или не взрослеют, оставаясь детьми.

При этом мир, а точнее – миры, замещающие травмирующую реальность в романе Муркока, выстраиваются по другим принци-

пам, по сравнению с романтическим и диккенсовским двоемирием (не лишним будет напомнить о разработанной автором в его хрониках в жанре фэнтези концепции Мультивселенной). Иллюзорные миры героев в романе «Лондон, любовь моя» создаются на основе интертекстуальной игры с различными языками: науки, художественной литературы, комиксов, кино, музыки, плакатов, рекламы, городских легенд, мифов. В конструированных сознанием героев мирах размываются границы между классическим искусством и популярным, массовым, между трагическим и буффонным, между высоким и низким. Все становится равнозначным. Равно как и размываются границы между реальностью и фантастикой: к примеру, Страна грез Мэри Газали сформирована в ее сознании по модели британского и американского кино, которое она любила смотреть до войны. С течением времени ей все сложнее становится отделять Страну грез от реальности. Постепенно «грезы наяву» (Фрейд) вытесняют мир повседневности, и роман завершается метафорическим уходом героев – Мэри и Джозефа Кисса – в Страну грез. В отличие от трагического вызова, брошенного истории Септимусом, отказ героев от «монументального времени» (Рикёр) в романе Муркока осуществляется почти в духе Новалиса: преодоление временного и вечного, поглощение времени вечностью, что обеспечивает им вечное существование в мифах и легендах Лондона.

Здесь необходимо подчеркнуть важность категории времени для поэтики обоих романов, которая вводится в парадигму безумия. Дэвид Маммери в романе Муркока, так же как и Септимус в романе Вулф, пишет свою «бесмертную оду Времени», в которой время теряет линейность, последовательность:

«В Лондоне прошлое и будущее сливаются в настоящее...Теории Времени, вроде теории Данна, обычно стремятся к упрощению, пытаюсь придать Времени цикличную или линейную форму, но я считаю, что Время похоже на драгоценный камень с бесконечным числом граней, которые не разложишь по полочкам. Этот образ является для меня противоядием от Смерти» [Муркок: 590].

Снятие линейности времени осуществляется во сне или в состоянии бреда, когда человек ощущает одновременность прошлого, настоящего и будущего. С научной точки зрения, состояние безумия (как следствие травмы) означает возврат к психотическому ядру, т. е. к чистому бессознательному, в котором времени, как известно, нет. На уровне поэтики подобная интерпретация времени подводит нас к выводу о принципиальной невозможности прожить травму прошлого – опыт Первой мировой войны у Вулф и трагедию лондонского блица у Муркока, поскольку герои вынуждены вновь и вновь переживать прошлое как настоящее.

Итак, обращение к безумию в литературе XX в. как способу исследования трагическо-

го исторического опыта связано с актуализацией болезненного, травматичного переживания. В модернистском романе Вулф «Миссис Дэллоуэй» механизмы вытеснения травмы воссоздаются с учетом открытий в сфере психоанализа и реализуются посредством основного стиливого приема писательницы – потока сознания, выстроенного в данном случае в парадигме болезненного бреда.

В постмодернистском романе М. Муркока “Mother London” миры, замещающие травмирующую реальность, выстраиваются по принципу цитатности и интертекстуальной игры с различными языками культуры и науки. Ироничная доминанта не снимает остроту экзистенциальных проблем, обусловленных переживанием героями трагического исторического опыта. В обоих романах безумие становится и результатом давления истории, и формой защиты от нее, и своеобразным бунтом против исторического времени. Преодоление времени и утверждение в вечности в романе Вулф осуществляется через смерть, в романе Муркока – через миф.

В заключение хотелось бы отметить, что, при всей важности для авторов анализируемых романов научного и философского опыта XX в., оба романа обнаруживают связь с традицией в разработке мотива безумия, но, в первом случае – в модернистском, а во втором – в игровом постмодернистском преломлении.

Литература

Аствацатуров, А.А. Феноменология текста: Игра и репрессия. М.: Новое литературное обозрение, 2007 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.universalinternetlibrary.ru/book/28738/ogl.shtml?ysclid=m64tkhl1rs954668508> (дата обращения 20.01.2025).

Вулф, В. Миссис Дэллоуэй / пер. с англ. Е. Суриц // Избранное. М.: Худож. лит., 1989. С. 25–166.

Джумайло, О.А. Личная память и пространственная эмблематика у Т. де Квинси и В. Вулф // Эстетизация личного опыта в западноевропейском романе XVII–XX вв. Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2014. С. 110–161.

Джумайло, О.А. Утопия и селекция в романе В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2016. № 4. С. 12–19.

Муркок, М. Лондон, любовь моя / пер. с англ. З. Джандосовой. М.: Изд-во Эксмо; СПб.: ИД Домино, 2006.

Новикова В.Г. Британский социальный роман в эпоху постмодернизма: Монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013.

Рикёр, П. Время и рассказ / пер. с франц. Т.В. Славко // В 2 тт. Т. 2. М.; СПб.: Университетская книга, 2000.

Соснин А.В. Психологическая география британской столицы на примере романа Майкла Муркока «Лондон, любовь моя» //

Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2013. № 1. С. 84–90.

Теличко Т.Г. Городской текст романа М. Муркока «Лондон, любовь моя»: интермедиаальный аспект // Культурология города: образ, концепт, текст: материалы всероссийской научной конференции (Архангельск, 20–23 ноября 2023) / под общей редакцией: И. Н. Фельдт. Архангельск: Консультационное информационно-рекламное агентство, 2024. С. 268–278.

Теличко Т.Г. Опыт фланирования в постижении города (эссе В. Вулф «Блуждая по улицам: лондонское приключение») // Воропановские чтения: материалы II Международной научно-практической конференции (Красноярск, 13 ноября 2021) / под ред. Липняговой С.Г., Полуэктовой Т.А., Шалимовой Н.С. Красноярск: КГПУ им. В.П. Астафьева, 2021. С. 37–41.

Фрейд, З. Бред и сны в «Градиве» В. Йенсена / пер. с нем. В. Барской // Градива: Вильгельм Йенсен, Зигмунд Фрейд, Карл Густав Юнг, Андре Бретон, Ролан Барт, Жак Деррида / послесловие И. Соболевой. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2012. С. 60–120.

Фрейд, З. Психоаналитические заметки об одном автобиографически описанном случае паранойи (dementia paranoides). Шребер / пер. с нем. А.М. Боковой // Знаменитые случаи из практики. М.: «Когито-центр», 2016. С. 445–516.

Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И.К. Стаф. М.: АСТ, 2010.

Moorcock, M. (2016). *Mother London*. London: Gollancz.

References

Astvatsaturov, A.A. (2007) *Fenomenologiya teksta: igra i repressiya* [Phenomenology of text: play and repression]. Retrieved from: <https://www.universalinternetlibrary.ru/book/28738/ogl.shtml?ysclid=m64tkhl1rs954668508> (date of access: 20.01.2025).

Dzhumaylo, O.A. (2014). *Lichnaya pamyat' i prostranstvennaya emblematika u T. de Kvinsi i V. Vulf* [Personal memory and spatial emblematics by T. de Quincey and V. Woolf]. In O.A. Dzhumailo, V.V. Kotelevskaya, V.S. Prikhodko, & I.A. Chernenko, *Estetizatsiya lichnogo opyta v zapadnoyevropeyskom romane XVII – XX vv.* [Aestheticization of personal experience in the Western European novel of the XVII–XX centuries]. Rostov-on-Don: Southern Federal University, 110–161.

Dzhumaylo, O.A. (2016). *Utopiya i selektsiya v romane V. Vul'f "Missis Dellouey"* [Utopia and selection in Virginia Woolf's 'Mrs Dalloway']. *Izvestiya Yuzhnogo Federal'nogo Universiteta. Filologicheskkiye Nauki* [Proceedings of Southern Federal University. Philology], 4, 12–19.

Foucault, M. (2010). *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge classique* [Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason] (I.K. Staff, Trans.). Moscow: AST.

Freud, S. (2012). Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva" [Delusion and dream in Jensen's "Gradiva"] (V. Barscay, Trans.). In I. Soboleva (Ed.), *Gradiva: Wilhelm Jensen, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Andre`Breton, Roland Barthes, Jacques Derrida*. B.m.: Salamandra P.V.V.

Freud, S. (2016). Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides). Schreber [Psycho-analytic notes on an autobiographical account of a case of paranoia (Schreber)] (A.M. Bokovikov, Trans.). In S. Freud, *Znamenitye sluchai iz praktiki* [Case studies]. Moscow: Cogito-center.

Moorcock, M. (2006). *Mother London* (Z. Dzhandosova, Trans.). Moscow: Eksmo; Saint Petersburg: Domino.

Moorcock, M. (2016). *Mother London*. London: Gollancz.

Novikova V.G. (2013). *Britanskiy sotsial'nyy roman v epokhu postmodernizma* [British social novel during the postmodern era]. Nizhniy Novgorod: Lobachevsky University.

Ricœur, P. (2000). *Temps et Récit* [Time and narrative] (T.V. Slavko, Trans.) (Vol. 2). Moscow, Saint Petersburg: Universitetskaia kniga.

Sosnin, A.V. (2013). Psikhologicheskaya geografiya britanskoy stolitsy na primere romana Maykla Murkoka "London, lyubov' moy" [Psychological geography of the British

capital as represented in the novel "Mother London" by Michael Moorcock]. In *Vestnik Voronezhskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* [Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism], 1, 84–90.

Telichko, T.G. (2021). Opyt flanirovaniya v postizhenii goroda (esse V. Vulf "Bluzhdaya po ulitsam: londonskoye priklyucheniye") [Flânerie experience in the comprehension of the city (V. Woolf's essay "Street Haunting: A London Adventure")]. In S.G. Lipnyagova, T.A. Poluektova, & N.S. Shalimova (Eds.), *Voropanovskiye Chteniya: materialy II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Voropanov Readings: proceedings of the II International Scientific and Practical Conference]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev, 37–41.

Telichko, T.G. (2024). Gorodskoy tekst romana M. Murkoka "London, lyubov' moy": intermedial'nyy aspect [The urban text of M. Moorcock's "Mother London": intermedial aspect] In I. N. Feldt (Ed.), *Kul'turologiya goroda: obraz, kontsept, tekst* [Urban cultural studies: image, concept, text]. Arkhangelsk: Consulting information and advertising agency, 268–278.

Woolf, V. (1989). Mrs. Dalloway (E. Surits, Trans.). In V. Woolf, *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 25–166.

Для цитирования: Теличко, Т.Г. Безумие как форма переживания исторического опыта в литературе: В. Вулф и М. Муркок // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2025. Т. 10. № 1. С. 109–124. DOI 10.18522/2415-8852-2025-1-109-124

For citation: Telichko, T.G. (2025). Insanity as a form of processing historical experience in literature: V. Woolf and M. Moorcock. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 10 (1), 109–124. DOI 10.18522/2415-8852-2025-1-109-124

INSANITY AS A FORM OF PROCESSING HISTORICAL EXPERIENCE IN LITERATURE: V. WOOLF AND M. MOORCOCK

Tatiana G. Telichko, PhD (Philology), Associate Professor at Donetsk State University (Donetsk, Russia); e-mail telitan903@gmail.com

Abstract. The article explores how the phenomenon of insanity is represented in literature as a special form of experiencing the tragedy of history. In the context of the outlined issue, the article highlights the importance of the literary 19th century, with typical for the stated period perception of history as drama, which allows the literary vector of madness to be shifted from the dramatic historical experience of the 19th century to the traumatic experience of history in the 20th century. As the object of the study two novels were chosen, which, with all their differences, are connected with each other by the comprehension of the tragic war experience of the 20th century: the First World War (“Mrs. Dalloway” by V. Woolf) and the Second World War (“Mother London” by M. Moorcock). The focus on insanity in 20th-century literature is associated with painful, traumatic experiences. In Woolf’s modernist novel “Mrs. Dalloway”, the mechanisms of trauma repression are recreated with a psychoanalytical component and manifested through the character’s stream of consciousness in particular form of pathological delirium. In M. Moorcock’s postmodern novel worlds replacing traumatic reality are constructed according to the principle of intertextual play with different languages of culture and science. In both novels, insanity becomes both a result of the pressure of history, and a form of defense against the horror of facing it. The coping with historical time and the submission to eternity in Woolf’s novel is achieved through death, in Moorcock’s novel through myth. Furthermore, it is noted that both novels are connected with the tradition in the elaboration of the problem of madness in literature, with regard to the modernist poetics in the first case, and the postmodernist poetics in the second case.

Key words: insanity/madness, trauma, delirium, stream of consciousness, postmodern play, intertextuality, V. Woolf, M. Moorcock

