

## Кравцова М.О. ФУНКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ В РОМАНАХ ВИРДЖИНИИ ВУЛЬФ

Споры о своеобразии романов английской писательницы Вирджинии Вульф продолжают уже во семьдесят с лишним лет после их издания. Неугасающий интерес к произведениям Вульф связан, очевидно, с их необычной композицией, в которой, помимо прочего, выявляются элементы некоторых музыкальных форм.

Стремление писателей и поэтов вводить в литературу элементы других родов искусства известны давно. Например, в III веке до н. э. древнегреческий поэт Симмий Родосский создавал фигурные стихи, в которых графический рисунок строк или выделенных в строках букв складывается в изображение какой-либо фигуры или предмета. Литературу как область комбинаторного искусства рассматривали Рамон Луллий [14], М. Гарднер [15], Т. Бонч-Осмоловская [5]. Но первые теоретические постулаты универсальности родов искусства были написаны немецкими романтиками, у которых «живопись, музыка, поэзия, архитектура рассматриваются как явления единого художественного мышления» [13]. Теоретики русского символизма, декларируя единство искусств, «царицей искусств почитали музыку» [1, с. 121]. Музыка была основной чертой стихов К.Д. Бальмонта: «Зеркало в зеркало, сопоставь две зеркальности, и между ними поставь свечу. Две глубины без дна, расцветенные пламенем свечи ... соединятся им в одно. Это образ стиха» [2; 3]. В XX веке французский «живописец в поэзии» Гийом Аполлинер писал стихи-каллиграммы, известно стихотворение в виде мышиного хвоста Льюиса Кэрролла [15]. Ричард Олдингтон определил свой роман «Смерть героя» как «роман-джаз», которому присуща характерная для джаза «порывистая экспрессия», возникающая «на основе резкого сочетания контрастов, их быстрой смены и переходов» [12].

Формы разных искусств обычно связывают воедино с целью активизации их восприятия, придания смысловой многоплановости, многогранности развития идеи. Задачи синтеза искусств всегда решаются с учетом специфики художественного творчества, так как универсальные алгоритмы сочетания форм различных искусств не существуют. Вирджиния Вульф обратилась к музыкальным формам, потому что они, очевидно, подходят для воспроизведения мимолетных психологических впечатлений, переливов настроения и нюансов человеческих ощущений, поскольку главным выразительным средством музыки является ее интонационная природа, а содержанием выступают художественно-интонационные образы, такие же непредсказуемые, как те внезапные ассоциации, постоянно перебивающие друг друга в сознании и часто нелогично переплетающиеся в нем, которые изображает писательница.

Следует отметить, что музыкальность романов Вульф в работах исследователей рассматривалась без четкого определения ее функциональности. Например, Федор Ермошин только отмечал литературную музыкальность романов Вульф в «повторяющихся, как музыкальная тема, лейтмотивах» [8, с. 1]. А. Дубинина не одобряла эксперименты Вульф, считая, что она «изохренно эстетствовала» [7]. Тем не менее, как отмечает Е.Ю. Гениева, ей удалось «сделать невозможное – передать словом музыку» [6, с. 1]. По мнению Гениевой, в ее романах «музыкальная проза» служит средством поиска некоего «эстетического центра» [6, с. 1]. Между тем, в романах Вульф заметна диалогическая переключка голосов, очень похожая на переключку контрастных мелодий в некоторых музыкальных жанрах. Изучение диалогизма произведений английской писательницы, созданного на основе музыкальных форм, представляется **актуальным** для современного литературоведения. **Целью** данного исследования является определение функций этих музыкальных форм в структуре романов Вирджинии Вульф «На маяк» (1927) и «Миссис Дэллоуэй» (1925) и выявления их диалогичности.

Решив усовершенствовать организацию повествовательной структуры своих произведений, Вирджиния Вульф обратилась к некоторым формам музыкальных жанров. Хорошо известно, что композиция ее романа «На маяк» аналогична трехчастной структуре сонаты, цикл которой включает медленную среднюю и быстрые крайние части [10, с. 167]. Вторая, «медленная» глава этого романа представляет собой кратко описанный десятилетний промежуток, разделяющий две «быстрые» главы, в которых представлены наполненные многочисленными психологическими деталями два дня из жизни персонажей.

Музыкальная контрастность частей сонаты обычно достигается путем введения в них различных интонационных тем. Таким же образом создается контрастность глав романа «На маяк». В первой главе романа экспозиция сюжета предстает в разнотемной полифонии голосов взрослых и детей, мужчин и женщин, находящихся в доме четы Рэмзи, так как в их «потоках сознания» преобладает озабоченность личными проблемами. Завязка конфликта, выраженная предложением миссис Рэмзи совершить в ближайшее воскресенье поездку на маяк, вызывает всеобщий односторонний энтузиазм, которому сразу же сильным диссонансом противостоит голос мистера Рэмзи, утверждающий, что в воскресенье будет плохая погода. В ответ на эту реплику снова возникает разнотемье, так как персонажи по-разному воспринимают мнение хозяина дома, хотя в их голосах преобладает тема надежды: «Да, непременно, если завтра погода будет хорошая, - сказала миссис Рэмзи. – Только уж встать придется пораньше, - прибавила она» [4, с. 169]. В словах героини заметно ожидание грядущей поездки, окрашенное радостью и светом. Это ожидание не омрачается даже плохой погодой: «Да, ты прав оказался. Завтра будет дождь. Она ничего не сказала, но он знал, и она на него поглядела с улыбкой. Потому что снова она победила» [4, с. 255].

Свойственная второй части сонаты тема трагического лиризма в соответствующей главе романа «На маяк» выражена однотемно, так как все персонажи переживают трагические события, произошедшие в семье Рэмзи, и сожалеют о прежней счастливой жизни. Вместе с тем, лиризму романа противопоставлена тема кратких сухих сообщений о судьбе героев, которая в музыке обычно выражается короткими интонационными сочетаниями. Например, помещенные в скобки краткие сообщения о судьбе Пру, старшей дочери

семьи Рэмзи, явно контрастируют с лирическим описанием весны: «Весна без единого листика, голая, яркая, как ярая в целомудрии дева, заносчивая в своей чистоте, была уложена на поля, бессонная, зоркая и решительно безразличная к тому, что будет делать и думать ее наблюдатель. (Пру Рэмзи, склоняясь на руку отца, была выдана замуж тем маем. Уж куда как справедливо, люди говорили. И прибавляли – до чего ж хороша!)» [4, с. 260]. И далее: «Весна же тем временем, нежняя, одевалась жужжанием пчел, комариными танцами, укутывалась в свой плащ, прикрывала глаза, отводила лицо и в порхании теней и ливней уже вникала в людские печали. (Пру Рэмзи умерла тем летом от какой-то болезни, связанной с родами. Вот уж трагедия, люди говорили. Кто-кто, а она, говорили, заслужила счастье)» [4, с. 261].

Третья глава романа начинается и завершается многотемно, так как призыв мистера Рэмзи выполнить желание покойной жены совершить поездку на маяк не вызывает единодушного энтузиазма. В мнении героев преобладает сомнение. Лили Бриско, например, считает, что ввиду смерти миссис Рэмзи эта поездка не имеет смысла: «Что происходит, что с нами происходит? – спрашивала себя Лили Бриско ... Теперь какой смысл вообще?..» [4, с. 269].

Общая ведущая закономерность сонаты в музыке выражена в постепенном волнообразном развитии художественной «палитры» от «монотембровости» к «политембровости» с последующим резким спадом к начальной «монотембровости» [10, с. 168]. В структурах романа «К маяку» отмечается подобное чередование «тембров». «Монотембровость», выраженная в описании точки зрения одного героя переходит в «политембровость», когда точка зрения одного героя сопоставляется с мыслями других героев, и далее снова возвращается к «монотембровости», то есть сосредоточению внимания на мнении одного персонажа. Так, в заключительной главе романа «На маяк» мысли художницы Лили Бриско о воцарившейся в доме пустоте и одиночестве сочетаются с размышлениями мистера Рэмзи о его желании совершить поездку на маяк, которая ему кажется невыполнимой. Далее художница вновь погружается в глубины своих рассуждений о семье Рэмзи, о поездке и власти беспощадной белизны ее холста [4, с. 270 – 277].

Таким образом, отмеченное в композиции романа «К маяку» движение от одной темы к нескольким и обратно, а также постоянное структурное чередование «монотембровости» и «политембровости», которые заимствованы из сонаты, хорошо отражают творческую манеру Вульф, так как в ее произведениях «потoki сознания» героев выражают постоянную смену субъективных переживаний и осмысления объективных тем, обсуждаемых всеми персонажами. Музыкальные по происхождению формы способствуют таким образом формированию диалогизма романов Вульф, который состоит в постоянном обсуждении противопоставления субъективных и объективных аспектов идейного конфликта.

Роман «Миссис Дэллоуэй» обычно не ассоциируют с определенным музыкальным жанром, однако в нем можно обнаружить аналогию с музыкальным контрапунктом (буквально «нота против ноты»), который представляет собой технику сочетания двух или более мелодических линий. В этом романе «контрапунктным» является движение двух линий – Клариссы и Смита. Судьбы героев романа очень схожи с контрапунктом, который на раннем этапе своего развития назывался «органумом» и сводился к сочетанию известной мелодии с присоединенным к ней вторым голосом. В простом двухголосном органуме второй голос движется все время параллельно первому – квинтой или квинтой ниже. Так и у Вульф «поток сознания» миссис Дэллоуэй звучит, как «известная мелодия», сопровождаемая уже затихающим «голосом» Септимуса Смита, который ниже героини не только в социальном плане, но и по силе жизненных устремлений, энергичности чувств и поступков. «Добавленный голос» Смита вначале звучит диссонансом по отношению к «мелодии» Клариссы: «Леди Брэдшоу ... поведала, как, «только мы собрались идти, мужу позвонили – очень печальный случай. Молодой человек (про него сэр Уильям и рассказывает мистеру Дэллоуэю) покончил с собой. Участник войны». Ох! – подумала Кларисса, посреди моего приема – смерть, подумала она» [4, с. 158]. Затем «голос» героини движется к консонансу, когда она пытается объяснить причину поступка Смита и сочувствует ему: «И есть поэты, мечтатели. Вдруг у него была эта страсть, а он пошел к сэру Уильяму Брэдшоу, великому доктору ... он тебе насилует душу ... и сэр Уильям давил на него своей властью, и он больше не мог ... жизнь стала непереносимой» [4, с. 159]. Наконец, наступает консонанс, когда Кларисса сопоставляет свою судьбу с судьбой и находит в них точки соприкосновения: «А еще (она как раз сегодня утром почувствовала) этот ужас; надо сладить со всем, с жизнью, которую тебе вручили родители, вытерпеть, прожить ее до конца, спокойно пройти – а ты ни за что не сможешь; в глубине души у нее был этот страх; даже теперь, очень часто, не сиди рядом Ричард со своей газетой, и она не могла бы затихнуть, как птица на жердочке, чтоб потом с невыразимым облегчением вспорхнуть, встрепенуться, засуетиться, - она бы погибла. Она-то спаслась. А тот молодой человек покончил с собой» [4, с. 159].

Другой заметной чертой музыкальных «фактур» в романе Вульф «Миссис Дэллоуэй» является «зеркальная реприза». В музыке она выражается наличием рассредоточенных двойных вариаций с непрерывным переходом от одной вариации к другой в условиях двойной темпоформы. Эти двойные ритмогармонические вариации являют собой музыкальную ритмическую компонентную форму [9, с. 142]. В романе «Миссис Дэллоуэй» «зеркальная реприза» проявляется в постоянном переходе от воссоздания неопределенного хронотопа «потока сознания» героев к определенному хронотопу, представляющему объективное изображение времени и пространства. Например, Кларисса Дэллоуэй, вначале размышляет о собственной неуверенности: «Не страшись, - сказала себе Кларисса. – Злого зноя не страшись» [4, с. 45]. А затем переходит к восприятию Лондона: «Как уходящая от мира монахиня, как девочка, исследующая башню, она поднялась по лестнице, постояла у окна, вошла в ванную. Здесь был зеленый линолеум и тек кран. Посреди кипения жизни здесь была пустыньность» [4, с. 45]. На другом конце города удрученный жизнью Септимус Смит борется со страхом, затем переключается на восприятие красоты одного из лондонских парков:

«Только б открыть глаза; но на них что-то давило; давил страх. Септимус поднатужился; вытянулся; открыл глаза; увидел перед собой Риджентс-Парк ... отовсюду навстречу ему вставала красота. Какая красота – видеть бьющийся на ветру листок. В вышине ласточки виляют, ныряют, взмывают, но с невероятной правильностью, будто качаются на невидимой резинке ... И такой идет, идет по траве колдовской перезвон ... и все, как бы ни было просто, как бы ни составлялось из пустяков, но стало отныне истиной. Красота – вот что есть истина. И красота – всюду» [4, с. 73 – 74]. То же самое происходит в «вариации» впечатлительного Питера Уолша, который также обращает на окружающую красоту, так как «никогда еще не видел Лондон таким привлекательным – тающие дали; роскошь; зелень; цивилизация – да, после Индии, думал он, ступая по траве» [4, с. 75]. Подобный переход отмечается в «потоке сознания» Лукреции, жены Септимуса, которая думает, что «когда любишь – делаешься такой одинокой ... Ей – вот кому плохо ... Я одна, одна! – крикнула она фонтану» [4, с. 40].

Таким образом, развитие двух противопоставленных сюжетных линий в композиции романа «Миссис Дэллоуэй» с соответствием с принципом музыкального контрапункта, а также постоянное взаимодействие в структурах романа неопределенного хронотопа «потоков сознания» героев и определенного хронотопа жизни большого города в соответствии с принципом «зеркальной репризы», способствуют формированию диалогизма этого произведения.

В целом, Вирджиния Вульф усовершенствовала композицию и структуру своих романов, добываясь их эстетической целостности путем организации повествования по аналогии с музыкальными жанрами. Музыкальная схема построения ее произведений придавала необходимый темп и настроение их отдельным частям и способствовала формированию диалогизма путем создания контраста в основных структурах, характеризующих идейный конфликт.

### Источники и литература

1. Абдуллин И.Р. Цвето-музыкальные синестезии в поэзии Бальмонта // Сборник «Электроника, музыка, свет». – Казань, 1996. – С. 121 – 124. // [http://prometheus.kai.ru/balmont\\_r.htm](http://prometheus.kai.ru/balmont_r.htm) // сайт НИИ «Прометей» (АН РТ – КГТУ им. А.Н. Туполева) по гранту Российского гуманитарного фонда РГНФ (1999 – 2001)
2. Бальмонт К.Д. Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. – М.: Российское Музыкальное Издательство, 1917. // <http://www.ashtray.ru/main/texts/svetozvuk.html> // сайт Ashtray.ru, посвященный утопиям, синтезу искусств и арт-проектам
3. Бычков М.Н. Константин Бальмонт. Поэзия как волшебство // <http://www.ashtray.ru/main/texts/poetryasmagic.htm> // сайт Ashtray.ru, посвященный утопиям, синтезу искусств и арт-проектам
4. Вульф В. Избранное: Пер. с англ. – М.: Художественная литература, 1989. – 558 с.
5. Гарднер М. Машины, сочиняющие мелодию // Путешествие во времени. – М.: Мир, 1990. – С. 102 – 116. // <http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/music.htm> // сайт Ashtray.ru, посвященный утопиям, синтезу искусств и арт-проектам
6. Гениева Е. Два «я» Вирджинии Вульф // Вестник Европы. – 2005. – № 13 – 14. // <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/13/ge34.html> // сайт Журнального зала в РЖ, «Русский журнал», 2001
7. Дубинина, Анастасия. Кто любит Вирджинию? // Книжное обозрение. – 2006. – № 3. // <http://www.business.ua/i678/a22462/> // сайт Интернет – Портала Газеты Бизнес
8. Ермошин, Федор. Проза как вязание (Вирджиния Вулф. Годы) // <http://www.virginiawoolf.ru/art11.html> // сайт, посвященный Вирджинии Вульф
9. Зарипов Р.Х. Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса. – М.: Наука, Главная редакция физико-математической литературы, 1983. – 232 с.
10. Злотина Э.С. Синтез интуитивного и системного в творчестве. – Методология и методы технического творчества. – Новосибирск, 1984. – 283 с.
11. Кэрролл, Льюис. Стихотворение в виде мышиного хвоста ("Алиса в Стране Чудес") // [http://www.ashtray.ru/main/GALLERY/text%20art\\_calligrams/carroll/rus\\_hvost.htm](http://www.ashtray.ru/main/GALLERY/text%20art_calligrams/carroll/rus_hvost.htm) // сайт Ashtray.ru, посвященный утопиям, синтезу искусств и арт-проектам
12. Олдингтон, Ричард // <http://www.xserver.ru/user/lppva/1.shtml> // сайт Интернет Библиотеки Онлайн
13. Проблема синтеза искусств в модерне // <http://www.webplus.info/index.php?page=48&article=134> // сайт Webplus. Info
14. Gardner, Martin. Logic Machines and Diagrams. – NY, Toronto, London: McGraw-Hill book company, 1958. – P. 1 – 27. // [http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/lull-que7\\_1.htm](http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/lull-que7_1.htm) // сайт Ashtray.ru, посвященный утопиям, синтезу искусств и арт-проектам
15. Gardner M. The Ars Magna of Ramon Lull // Logic Machines and Diagrams. – NY, Toronto, London: McGraw-Hill book company, 1958. – P. 1. // <http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/biser.htm> // сайт Ashtray.ru, посвященный утопиям, синтезу искусств и арт-проектам