

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
имени А.И. Герцена»

На правах рукописи

Коврижина Яна Станиславовна

Проза Вирджинии Вулф: интермедиаальный аспект

Специальность 10.01.03 — Литература народов стран зарубежья
(английская литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филол. наук, доцент
Седых Элина Владимировна

Санкт-Петербург – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение | 4 |
| Глава 1. Интермедиаальный анализ литературного произведения: история вопроса и теоретические принципы | 13 |
| 1.1 Феномен синтеза искусств | 13 |
| 1.2 Интермедиаальность как модус восприятия и форма репрезентации действительности | 24 |
| 1.3 Теоретический контекст интермедиаального анализа | 33 |
| Глава 2. Слово и образ в творчестве Вулф: | |
| Литература — живопись — музыка | 41 |
| 2.1 Поэтика произведений В. Вулф в историко-литературном освещении | 41 |
| 2.2 Интермедиаальное взаимодействие литературы и живописи | 63 |
| 2.3 Интермедиаальное взаимодействие литературы и музыки | 97 |
| Глава 3. Театральный и кинематографический коды в прозе В. Вулф | 117 |
| 3.1 Интермедиаальное взаимодействие литературы и театра | 117 |
| 3.2 Интермедиаальное взаимодействие литературы и кинематографа | 130 |
| Глава 4. Роман В. Вулф «На маяк» в интермедиаальном аспекте | 145 |
| Заключение | 175 |
| Список использованной литературы | 180 |
| Приложение 1. Классификации видов взаимодействия искусств | 206 |
| Приложение 2. Интермедиаальные типологии | 208 |
| Приложение 3. Репродукции картин | 209 |

Введение

К неоспоримым заслугам Вирджинии Вулф (1882 – 1941), теоретика модернизма и лидера «психологической школы», относят три открытия: использование понятия «модернизм» для обозначения нового характера литературы и разработку данного понятия в эссеистике и романном творчестве; провозглашение «русской точки зрения»¹; разработку и совершенствование техники внутреннего монолога. Эрих Ауэрбах в одной из глав своего исследования «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе», посвященной творчеству Вулф, назвал ее представительницей западного реализма библейского типа (второй тип – «гомеровский»), указав такие отличительные черты произведений этого направления, как отрывочность, воздействие невысказанного, многозначность и возможность вариативных интерпретаций [30, с. 44].

Стоит отметить, однако, что, несмотря на то что В. Вулф стояла у истоков современного романа, была теоретиком нового искусства, смелым экспериментатором и оригинальным новатором, ее творчество не укладывается в рамки одного направления.

В творчестве В. Вулф традиционно выделяют три периода. К первому периоду (до 1922 года) относятся ранние романы «По морю прочь» (1915), «Ночь и день» (1919), рассказы, вошедшие в сборник «Понедельник или вторник» (1921), роман «Комната Джейкоба» (1922). Во второй период Вулф создает свои лучшие и самые известные романы «Миссис Дэллоуэй» (1925) и «На маяк» (1927). Третий период творчества (1928 — 1941) включает романы «Орландо» (1928), «Волны» (1931), «Годы» (1937), «Между актов» (1941), повесть «Флаш» (1933), биографию известного искусствоведа и друга писательницы Роджера Фрая.

¹ Вирджинией Вулф написан целый ряд эссе о русской литературе и писателях: «Русская точка зрения» («The Russian View»), «Русский фон» («The Russian Background»), «Чеховские вопросы» («Tchekhov's Questions»), «Валерий Брюсов» («Valery Brussof»), «Романы Тургенева» («The Novels of Turgenev») и др.

На протяжении всей своей творческой жизни Вирджиния Вулф сотрудничала с ведущими периодическими изданиями Великобритании и США: «Гардиан» («The Guardian»), «Таймз» («The Times»), «Спикер» («The Speaker») и многими другими, публикуя в них свои литературно-критические статьи, книжные обзоры и рецензии, перечень которых насчитывает более 400 названий. Наиболее известные эссе В. Вулф: «Своя комната», «Мистер Беннет и миссис Браун», «Современная литература», «Три Гинеи», «Русская точка зрения» и др. Несколько своих эссе писательница объединила в циклы – два тома под названием «Обыкновенный читатель», в которых изложена оценка истории и современного состояния английской литературы, взгляды Вулф на культуру и судьбу художника. Эссе каждого цикла организованы по нескольким смысловым линиям, т. е. композиционно связаны несколькими темами, проходящими через все эссе сборника. Первый том «Обыкновенного читателя» в силу своего концептуального единства считается, по мнению Н. И. Рейнгольд, программным для своего времени произведением, формулирующим эстетические положения модернизма [123, с. 580].

На родине писательницы существует целое направление в литературоведении – вулфоведение – занимающееся изучением всевозможных аспектов творчества Вулф с самых разных точек зрения.

В отечественном литературоведении проза В. Вулф до сих пор не становилась объектом монографического, системного исследования. Единственной относительно системной работой можно назвать монографию В. И. Грешных и Г. В. Яновской «Вирджиния Вулф: Лабиринты мысли» [65], в которой авторы выделяют несколько направлений в области исследований творчества В. Вулф: исследование ее эстетических принципов, изучение ее критической и общественной деятельности, анализ художественных особенностей ее произведений и художественного метода. В последнем направлении наиболее значительному и плодотворному изучению подвергся такой аспект творчества Вулф, как философская и художественная концепция пространства и времени. В настоящее время особый интерес представляет исследование интермедиального аспекта ее творчества, кото-

рый уже был отмечен некоторыми исследователями, но до сих пор ни на Западе, ни в России не получил исчерпывающего анализа.

Новизна данного научного исследования заключается в том, что в нем впервые предпринята попытка осуществить анализ интермедиального аспекта художественной прозы Вирджинии Вулф.

В диссертационной работе определены принципы и формы взаимодействия литературы с другими видами искусства в творчестве Вулф, проанализированы функции интермедиальных явлений в отдельных произведениях и их роль в эстетической системе писательницы в целом.

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 предстает здесь как новатор и теоретик модернизма, оказавший значительное влияние на развитие европейской культуры.

Предметом данного исследования является взаимодействие литературы с другими видами искусства в творчестве Вулф, которое включает художественные, публицистические, мемуарные и эпистолярные тексты.

Главную **цель** данного исследования можно обозначить как выявление способов создания эффекта присутствия другого вида искусства (живописи, музыки, театра и кино) в художественном пространстве литературного произведения.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. дать представление о взаимодействии искусств в истории и теории литературы и искусства;
2. изучить основные положения теории интермедиальности и уточнить содержание понятия «интермедиальность»;
3. рассмотреть и систематизировать существующие классификации интермедиальных явлений;
4. вывести алгоритм интермедиального анализа;

5. проанализировать эстетические взгляды и поэтологические эксперименты В. Вулф в контексте художественных исканий в европейском искусстве XX века;

6. рассмотреть проблему взаимодействия искусств в эстетической концепции Вулф;

7. осуществить комплексный анализ взаимодействия литературы с другими видами искусства в творчестве Вулф (литературы и живописи, литературы и музыки, литературы и театра, литературы и кино).

Теоретической и методологической базой диссертационного исследования послужили принципы интермедиального и интертекстуального анализа. Интермедиальный и мифопоэтический подходы совмещены со сравнительно-историческим и стилистическим анализом, а также с приемами мотивного анализа. Теоретическую основу исследования составили работы известных отечественных и зарубежных исследователей, филологов, искусствоведов, философов, культурологов в области синтеза искусств и интермедиального анализа, а также научные труды, затрагивающие проблемы модернизма, интертекстуальности, семиотики, стилистики декодирования, эстетики. К таковым относятся работы М. П. Алексеева, Г. В. Аникина, И. В. Арнольд, М. М. Бахтина, Ю. Б. Борева, Л. Геллера, В. М. Жирмунского, Д. С. Лихачева, А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана, А. Е. Махова, Н. П. Михальской, В. П. Москвина, Э. Панофского, Э. В. Седых, Б. В. Томашевского, Н. В. Тишуниной, В. Е. Хализева, М. Ямпольского; Р. Барта, Дж. Бриггз, Р. Вагнера, Ю. Кристевой, Г. Ли, А. А. Хансен-Леве, П. Чайлдза и многих других.

Взаимодействие литературы с другими видами искусства рассматривается здесь с точки зрения различных областей человеческого знания: эстетики, философии, психологии, истории. Интерпретация и разбор иллюстративного материала проводится с применением концептов герменевтики, стилистики декодирования и художественного перевода.

Данная научная работа базируется на анализе оригинальных художественных и публицистических текстов Вулф. Здесь рассмотрены 8 романов², рассказы³, эссе⁴, письма [219], дневники [222] и неоконченные мемуары [221].

В работе приведены цитаты из произведений Вулф в переводе Е. Суриц («Миссис Дэллоуэй», «На маяк», «Орландо», «Волны», «Между актов», «Струнный квартет», «Итог»), А. Осокина («По морю прочь», «Годы»), М. Карп («Комната Джейкоба»), Н. Васильевой («Дом с привидениями», «Понедельник ли, вторник...»), «Пятно на стене»), Л. Беспаловой («Ненаписанный роман»), Д. Аграчева («Королевский сад», «Реальные предметы», «Прожектор»), М. Лорие («Женщина в зеркале»), И. Бернштейн («Женские профессии», «Современная литература»), Н. И. Рейнгольд (эссе из сборников «Обыкновенный читатель», «Обыкновенный читатель. Серия 2»). Здесь и далее все выделения курсивом в анализируемых примерах принадлежат автору настоящей работы, если не указано иначе. Мы даем соб-

² Романы: «По морю прочь» («The Voyage out»), «Комната Джейкоба» («Jacob's room»), «Миссис Дэллоуэй» («Mrs. Dalloway»), «На маяк» («To the Lighthouse»), «Годы» («The Years»), «Волны» («The Waves»), Орландо» («Orlando»), «Между актов» («Between the Acts»).

³ Рассказы: 1. Из сборника «"Дом с привидениями" и другие рассказы» («"A Haunted House" and Other Short Stories»): «Понедельник ли, вторник» («Monday or Tuesday»), «Ненаписанный роман» («An Unwritten Novel»), «Струнный квартет» («The String Quartet»), «Синее и зеленое» («Blue and Green»), «Пятно на стене» («The Mark on the Wall»), «Королевский сад» («Kew Gardens»), «Женщина в зеркале», («The Lady in the Looking-Glass»), «Прожектор» («The Searchlight»), «Реальные предметы» («Solid objects»), «Итог» («A Summing up»). 2. Другие рассказы: «Символ» («The Symbol»), «Портреты» («Portraits»), «Покрывало сестры Лэгтон» («Nurse Lugton's Curtain»), «Не покупайте булавки у Слейтера» («The Slater's Pins Have No Points»), «Ода, частично написанная в прозе» («Ode Written Partly in Prose»), «Три картины» («Three pictures»).

⁴ Эссе: 1. Из сборника «Обыкновенный читатель. 1925» («The Common Reader»): «Обыкновенный читатель» («The Common Reader»), «О глухоте к греческому слову» («On Not Knowing Greek»), «Елизаветинский сундук» («The Elizabethan Lumber Room»), «Заметки на полях елизаветинских пьес» («Notes on an Elizabethan Play»), «Современная литература» («Modern Fiction»), «Русская точка зрения» («The Russian Point of View»), «На взгляд современника» («How It Strikes a Contemporary»). 2. Из сборника «Обыкновенный читатель. Серия 2. 1932» («The Common Reader. Second Series»): «Как читать книги» («How Should One Read a Book?»). 3. Другие эссе: «Русский взгляд» («The Russian View»), «Чеховские вопросы» («Tchehov's Questions»), «Русский фон» («The Russian Background»), «Мистер Беннет и миссис Браун» («Mr. Bennett and Mrs. Brown»), «Письмо к молодому поэту» («A Letter to a Young Poet»), «Своя комната» («A Room of One's Own»), «Три гинеи» («Three Guineas»), «Женские профессии» («Professions for Women»).

ственный перевод и ссылку на оригинальный источник в тех случаях, когда официальный перевод отсутствует.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Понятие «интермедиальность», синонимичное понятиям «интерсемиотичность» и «синкретическая интертекстуальность» и нетождественное понятию «синтез искусств», определяется как корреляция текстов и заимствование художественно-выразительного инструментария других видов искусства, а также взаимодействие художественных пространств различных искусств.

2. В силу того, что теория интермедиальности также имеет дело с взаимодействием различных кодов (художественных языков), алгоритм анализа художественного произведения, выработанный стилистикой декодирования, применим и при анализе его интермедиальных аспектов и включает в себя такие этапы, как:

- обнаружение иномедиального включения и идентификация источника;
- сопоставление формы и смысла транспонированного фрагмента в прецедентном и принимающем текстах (языках);
- определение композиционной и семантической функции включения.

3. В эстетической системе В. Вулф представляется возможным выделить ведущие мотивы, образы-символы и основополагающие архетипы: мотив *зеркала* и явление двойников, связанные с темой самопознания и самоопределения; образы *моря*, символизирующего собой бытие, *волн*, с которыми сравниваются жизни людей, сменяющие друг друга поколения, и *маяка*, выступающего в роли метафоры познания сути жизненных явлений; героем многих произведений Вулф становится *город*, с ним сопряжены образ *дома* и тема «*своей комнаты*», в связи с которыми поднимаются проблемы необходимости сохранения семейных ценностей и потребности человека, и в первую очередь человека творческого, в личном пространстве и надежном тыле; используя образ *андрогина*, Вулф трактует идею множественности сознания и утверждает неправомерность гендерной дискриминации; с темой времени связан архетип *дерева*.

4. Своеобразие художественного метода Вулф заключается в использовании новаторских приемов и совершенствовании уже существующих. К ним относятся: техника непрямого внутреннего монолога, прерываемого моментами озарения, в сочетании с техникой «туннелей памяти», уводящих читателя в прошлое героя, к истокам формирования его характера; прием «края памяти», иллюстрирующий, как «засевшая» в сознании мысль, словно магнит, постоянно возвращает на себя внимание героя; и принцип свободных ассоциаций, демонстрирующий работу ассоциативной памяти.

5. В произведениях Вулф диалог с другими видами искусства (музыки, живописи, театра и кино) ведется на всех выделенных нами уровнях:

— на уровне именованности: в ее рассказах упоминаются названия и имена создателей живописных, музыкальных и драматургических произведений, используется лексика, относящаяся к сфере живописи, музыки, театра и кино;

— на уровне темы: в прозе Вулф встречаются аллюзии на произведения живописи, музыки и театра, а также на сюжеты и мотивы этих видов искусства;

— на уровне смысла: в качестве примера можно привести экфрасисы живописных полотен, музыкальных произведений; взаимодействие на уровне макро-смысла может иметь форму «заимствования» у другого вида искусства, уже — конкретного направления этого искусства, подходов к постижению бытия и интерпретации явлений окружающей действительности;

— на уровне формы:

а) использование техник и приемов: создание цветообразов (использование цветовой гаммы, присущей определенному направлению — импрессионизму или экспрессионизму), описание свето-теневых эффектов, воссоздание вербальными средствами формы, цвета, фактуры изображаемых объектов; имитация живописной техники, кинематографических приемов: монтажа, флэшбэка, панорамирования и пр.;

б) воспроизведение жанровых особенностей: портрета, городской ведуты, пейзажа; техники композиции: живописной, музыкальной, драматургической.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что его результаты уточняют принципы интермедиального анализа литературного произведения на примере творчества Вирджинии Вулф.

Научно-практическая значимость исследования заключается в актуальности рассматриваемых проблем, в возможности использования его результатов в процессе составления и преподавания учебных, в том числе специализированных, курсов по истории зарубежной литературы XX века, творчеству писателей-модернистов, в частности Вирджинии Вулф, а также при написании курсовых, дипломных, диссертационных и других итоговых работ.

Проблематика и выводы диссертации **соответствуют паспорту специальностей: 10.01.03** – литература народов стран зарубежья (английская литература) по следующим пунктам: п. 4 – История и типология литературных направлений, видов художественного сознания, жанров, стилей, устойчивых образов прозы, поэзии, драмы и публицистики, находящих выражение в творчестве отдельных представителей и писательских групп; п. 5 – Уникальность и самоценность художественной индивидуальности ведущих мастеров зарубежной литературы прошлого и современности; особенности поэтики их произведений, творческой эволюции; п. 6 – Взаимодействия и взаимовлияния национальных литератур, их контактные и генетические связи; п. 7 – Зарубежный литературный процесс в оценке иноязычного и отечественного литературоведения и критики.

Апробация работы. Основные результаты диссертационного исследования были представлены на ежегодных межвузовских конференциях в РГПУ им. А. И. Герцена: «Зарубежная литература в университетском образовании» (2012), «Национальное и интернациональное в литературе и искусстве» (2013), «Литературные жанры: типология, контактные связи» (2014), «Диалог и взаимовлияние в межлитературном процессе» (2015), «Педагогический дискурс в литературе» (2013, 2014, 2015); в ИВЭСЭП «Весна науки» (2014), в СПбГЭУ «Актуальные проблемы современной лингвистики» (2014).

По теме диссертации опубликовано 9 статей, в том числе 3 публикации в изданиях, входящих в Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографического списка и приложений. В первой главе рассматриваются теоретические основы взаимодействия искусств. Во второй главе выявляются основные доминанты творчества В. Вулф, анализируются примеры интермедиального взаимодействия литературы и живописи, литературы и музыки в прозе писательницы. В третьей главе исследуются функции театрального и кинематографического кодов в произведениях Вулф. В четвертой главе осуществляется комплексный анализ интермедиального аспекта романа «На маяк». Библиография включает 240 наименований, в том числе 64 источника на иностранных языках (английском и немецком).

Глава 1. Интермедиаальный анализ литературного произведения: история вопроса и теоретические принципы

1.1 Феномен синтеза искусств

Искусство представляет собой сложно организованную систему, элементами которой являются различные виды искусства. Внутрисистемные отношения видов искусства характеризуют две тенденции: стремление к синтезу, с одной стороны, и тяготение к размежеванию, к сохранению своей независимости – с другой. Стремление к обретению видовой самостоятельности сопряжено с необходимостью сохранения целостности отражения действительности. Диалектическая взаимозависимость этих тенденций имеет следствием взаимообогащение различных видов искусства. Что касается художественной литературы, то она является особым видом искусства, который выделяется в ряду других видов, поэтому очень часто говорят «искусство и литература». Мы будем рассматривать литературу как вербальную основу взаимодействия искусств.

Теоретическое осмысление проблем художественного синтеза началось значительно позже всех практических экспериментов – на рубеже XVIII–XIX вв. – и связано с деятельностью немецких романтиков йенской школы, ставших родоначальниками теории синтеза искусств в современном понимании этого термина.

Романтики йенской школы (Л. Тик, В. Вакенродер, Новалис, Ф. Шлегель), а вместе с ними Э. Т. А. Гофман, занимались проблемой взаимодействия искусств и стирания границ между ними, развивая философские идеи И. Канта, Г. Гегеля, И.-В. Гете и Ф. Шиллера. Романтиков отличало стремление к философскому осознанию единства всех искусств. Так, близкий кружку йенских романтиков философ Ф. Шеллинг «впервые в эстетике выдвинул идею субстанционального единства всех искусств, их общей укорененности в духовном состоянии эпохи» [51, с. 22].

Первенство среди всех искусств романтики единогласно отдавали музыке, поскольку именно в этом виде искусства оказывалось возможным реализовать

главную задачу искусства, какой ее видели романтики: выразить духовное содержание, отдавая воспроизведению внешней стороны явлений подчиненную роль. Музыка также оказывает влияние на литературу, что выражается в ее «лиризации», насыщении музыкальностью ритмов и интонаций. Нередко писатели выстраивают композицию произведений, беря за основу музыкальные формы. Литература также испытывает влияние живописи, которая становится источником литературных образов, а также обогащает искусство слова изобразительными приемами, «повышая ее наглядность, значение зрительных представлений в структуре литературного образа» [45, с. 19].

Эстетическими предпосылками формирования теории синтеза, которое относят к середине XIX века, были идеи позднего немецкого романтизма и концепция *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера, имеющая своей основой теорию всеобщего синтеза искусств⁵. Роль синтеза искусств связывалась в концепции Вагнера с всеобщим объединением всех видов творческой деятельности, целью которого является формирование совершенной, всесторонней и гармонической личности.

Именно в концепции Вагнера берут свое начало попытки слияния искусства с жизнью, преобразования жизни в художественную реальность, в которой искусства должны обрести высший синтез. Позже композитор А. Скрябин замыслил создать такую «Мистерию», в которой голоса всех искусств сольются в единый хор и преобразят жизнь. Отголоски теории Вагнера можно услышать и в словах К. С. Станиславского: «Будущее искусства непременно пойдет по пути синтеза музыки и драмы, синтеза звука и слова» [88, с. 43].

В 70–80-е гг. XIX в. теория синтеза разрабатывалась в Англии У. Моррисом и Дж. Раскиным [129], во Франции – поэтами-символистами Ш. Бодлером и П. Верленом. Идея взаимопроникновения искусств, их синтеза, поиски соответствий занимают центральное место в эстетике символизма. В основе их – явление сине-

⁵ Наиболее полно свои рассуждения о музыкальной драме как синтетическом произведении искусства Вагнер изложил в работах «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), «Опера и драма» (1850–1851). На практике идея *Gesamtkunstwerk* реализована в музыкальной тетралогии «Кольцо нибелунга» (1848–1874).

стезии. По словам Н. В. Тишуниной, символизм создал условия, необходимые для подлинного синтеза искусств [137].

Символисты обращаются к идеям Р. Вагнера о *Gesamtkunstwerk* и переносят их в символистский театр и символистскую драму. Позже попытки обновить поэтический язык средствами других искусств только усилились. В своем программном сонете «Соответствия» Бодлер, почитатель Вагнера, утверждает существование мистической связи «красок, звуков, форм» [1, с. 27]. В 1860-е годы поэты французского объединения «Парнас» заявляют об очевидном родстве словесного мастерства и искусства скульптуры и зодчества. В 1870-е годы распространению синестетической идеи поспособствовали два произведения: трактат Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) и стихотворение Верлена «Поэтическое искусство» (1874). Труд Ницше рассматривал проблему связи искусств как высвобождение эстетического феномена из синкретического единства и послужил фундаментом для русской младосимволистской мысли. Верлен же в своей работе делает упор на родственное начало слова и музыки и необходимость «освободить музыкальную потенцию речи» [85, с. 12]. Интересуясь явлением синестезии, символисты экспериментировали с цветовыми ассоциациями слова и звука («Мажорная симфония в белом» и «К розовому платью» Готье, «Соответствия» Бодлера и «Гласные» Рембо).

Французские символисты огромное значение придавали также и музыке. Поэзия, объединяющая все художественные начала различных искусств, представляла собой идеальную модель синтеза искусств. К примеру, П. Верлен осуществил удачные эксперименты по перенесению принципов импрессионизма в поэзию в стихотворном манифесте «Поэтическое искусство» (1874) и активизации музыкальных начал поэтического искусства в «Романсах без слов» (1874). Чуть позже литовский художник и композитор М. К. Чюрленис обогатил язык живописи европейского модернизма за счет использования возможностей музыки в изобразительном искусстве.

В XX веке кардинально изменился вектор движения. Наступившая эпоха отличается интенсивностью интегративных процессов. Так, в науке активно ве-

дуются междисциплинарные исследования, многие предметы исследования располагаются на «стыке» наук. Отличительной особенностью науки рубежа веков становится появление пограничных отраслей знания, которые являются результатом синтеза отдельных научных дисциплин. Среди новых интегративных наук, возникших в XX столетии: кибернетика, семиотика, теория систем.

Наблюдаемые процессы обусловлены потребностью создания целостной научно-синтетической картины мира. Те же факторы обуславливают усиление тенденции к синтезу в области художественной культуры. Повышенное внимание к проблеме синтеза искусств в эту эпоху объяснялось стремлением «не только вернуть утраченное искусством и человеком единство, преодолеть разорванность художественного и общественного сознания, но и осуществить это единство на новом общественном и эстетическом уровне» [113, с. 20]. Именно для осуществления этой цели, для более глубокого и всестороннего освоения действительности во всем ее многообразии искусства объединяют свои силы, делятся друг с другом опытом и открытиями.

Исследуя проблему взаимодействия искусств, ни в коем случае нельзя обойти вниманием такое явление, как синестезия. Еще символисты, интересовавшиеся идеями синтеза и занимавшиеся поисками интермодальных соответствий, основой своих экспериментов полагали именно способность человека к «соощущению».

Примеры синестезийных тропов можно найти в искусстве Средних веков и античности. Однако проблема синестезии вообще и ее разновидности – «цветного слуха» в частности впервые привлекла внимание исследователей в последней четверти XIX века. Начало исследованиям положил сонет А. Рембо «Гласные». Синестетическими тропами изобилуют произведения таких поэтов-современников А. Рембо, как П. Верлена, С. Малларме, К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Блока, А. Белого. Однако еще до Рембо многие поэты предпринимали попытки подобных экспериментов (Ш. Бодлер «Соответствия»).

Подобные эксперименты вызвали интерес к явлению межчувственных соотношений, прежде всего к «цветному слуху», и на рубеже XIX-XX веков появи-

лось огромное количество статей, посвященных данному вопросу. В науке наступил настоящий «синестетический бум» [59, с. 12].

В России понятие синестезии связано с именем Б. М. Галеева, занимавшегося изучением синестезии художественных, литературных образов и посвятившего этой проблеме значительное количество своих трудов. Несколько лет подряд он проводил в Казани не имеющую аналогов в России конференцию «Содружество чувств и синтез искусств», на которой обсуждались проблемы художественной синестезии. После его смерти в 2010 году стали ежегодно проводиться «Галеевские чтения».

Б. М. Галеев отмечал, что исследователи долгое время избегали использовать понятие «синестезия» в трудах, посвященных синтезу искусств. Это объясняется тем, что употребление этого понятия налагает определенную ответственность и требует высокой степени компетентности во всех смежных науках, предметом исследования которых является данное понятие. Находясь на стыке различных отраслей знания, изучение явления синестезии требует привлечения данных физиологии, психологии, отраслевых искусствоведческих наук и даже технических дисциплин. Галеев определяет синестезию, или «чувственную синтетичность», как «процесс либо результат межчувственной, межсенсорной ассоциации». Данное определение относится к области психологии. В эстетике синестезия – «взаимовлияние искусств, отличающихся способом восприятия». Художественную синестезию следует отличать от клинической синестезии, представляющей собой «патологическое, аномальное взаимодействие органов чувств» [59, с. 58] – к такому пониманию этого явления склонны психологи, сводящие синестезию к клиническому «соощущению». Используемая в искусстве синестезийность – «образность, обусловленная преднамеренным обращением к межчувственным ассоциациям» [59, с. 58]. Таким образом, синестезия представляет собой отражение в сознании человека взаимосвязей разномодальных характеристик одного и того же явления действительности. Функция синестезии заключается в обеспечении полноценного отражения в произведении нашего комплексного восприятия действительности.

Из всех видов искусства именно в литературе особенно сильны законы синестезии в силу особой природы слова-знака. Зримое и слышимое наличествует в литературе если и не в акте восприятия, то в воображении. Благодаря этому литература предстает универсальным, «полисенсорным» искусством. При восприятии художественного образа возбуждение одних чувств (зрения, слуха, осязания) влечет за собой косвенное, ассоциативное участие других, что в итоге приводит к созданию целостного художественного представления об изображаемом предмете или явлении в результате полимодальной познавательной деятельности человека.

Явление синестезии лежит в основе взаимодействия искусств, возможность которого также обеспечивается способностью человеческой психики к ассоциирующей деятельности, заключающейся, по словам В. И. Тасалова, в установлении «бесчисленных аналогизирующих связей между сходными характеристиками разных предметных признаков» [134, с. 23]. Так, общими для форм разных видов искусства являются такие характеристики, как красочность, звучность, напряженность, яркость, массивность, прозрачность, плотность, плавность, резкость, а также важнейшие структурные определения всякой формы – пространства, времени, масштаба, пропорциональности и т. д. При синтезе различных видов искусства происходит увеличение каналов восприятия, которое приводит к усилению воздействия каждого из них в связи с возникновением мощного синестетического резонанса, который как раз и является основой для возникновения произведений, в которых осуществляется синтез искусств.

Основная проблема в изучении явления синестезии связана с отсутствием однозначного определения значения и границ понятия. Синестезией называют и редкие, аномальные формы разных соощущений, и более распространенные связи невротического характера, часто случайные и преходящие, и синестезии ассоциативного происхождения, общезначимые для определенного социума и закрепленные в его языке, и авторские синестезии – поэтические тропы, связанные с намеренными межчувственными переносами.

Теорию взаимодействия искусств в ее современном виде образует также корпус сугубо теоретических трудов, посвященных определению значения и границ понятий взаимодействия искусств, синтеза искусств, интермедиальности, разработке классификаций различных явлений подобного характера, исследованию их функций.

Начало традиции исследований взаимодействия искусств в отечественной науке положил еще академик М. П. Алексеев⁶ в 1918 году. А. Ф. Лосев занимался разработкой теории высшего синтеза. В соответствии с его общефилософской концепцией понятие «синтез» соотносится, во-первых, с культурой в целом, во-вторых, с взаимодействием разных видов искусства и, наконец, в-третьих, с взаимодействием родов, видов, жанров в системе одного искусства. «Синтез, – по словам Лосева, – вытекает из тех особенностей нашего духа, благодаря которым мы ищем везде гармонию, везде мы хотим порядка и логики». Высший синтез есть «синтез науки, искусства и философии». Высший синтез есть «синтез всего, что образует собою духовную жизнь человека» [95, с. 14].

Однако первые попытки систематического теоретического исследования проблемы взаимодействия искусств в советском искусствоведении относятся к 1970 годам. С тех пор за прошедшие 40 лет было написано большое количество трудов, посвященных разработке различных аспектов данного вопроса. Среди наиболее выдающихся исследователей в этой области А. Я. Зись, В. И. Тасалов, И. Корецкая, В. В. Ванслов, Н. П. Михальская, А. С. Варганов, В. А. Альфонсов, Л. Геллер, А. Е. Махов, М. Ямпольский, М. А. Тахо-Годи, Н. А. Дмитриева и многие другие.

В настоящее время ежегодно начиная с 1999 года в Московском педагогическом государственном университете проводятся научно-практические конференции «Синтез в русской и мировой художественной культуре», на которых обсуждаются разные аспекты этого явления и по итогам которых

⁶ Подробнее см.: Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII в.- первая половина XIX в.). М., 1982; Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983.

публикуются сборники статей, посвященных результатам исследований проблем синтеза.

В данной области исследований остается неразрешенным целый ряд вопросов, и первый из них связан с определением понятия синтеза искусств.

Так, по утверждению Н. В. Гашевой, «в основе взаимосвязи искусств могут лежать и синтез, и типологическое подобие в их развитии». В соответствии с ее определением «взаимодействие искусств в самом прямом значении предполагает объединение двух или нескольких искусств в одно неразрывное целое в интересах образной выразительности». Такое определение относится к той разновидности взаимодействия искусств, в основе которой лежит синтез. Если же в основе лежит типологическое подобие, «различные искусства могут в определенных аспектах уподобляться друг другу, но при этом сохраняют образную специфику». Кроме того, в этом случае «возможен взаимообмен разных искусств образными открытиями» [61, с. 3].

В. П. Толстой в своей статье «XX век. Итоги и кануны» объясняет феномен синтеза искусств «стремлением мастеров различных видов творчества к созданию некоей сложной художественной структуры, способной выразить многогранный образ мира» [141, с. 14]. Толстой также утверждает, что стремление к синтезу объясняется необходимостью найти противовес энтропии, в данном случае проявляющейся в постепенной дифференциации и обособлении искусств в ходе их исторического развития.

В. В. Ванслов отмечает, что «синтез искусств возникает на основе философской идеи, мировоззрения и предполагает сложную диалектику частей и целого, а также множество условий, при которых различные искусства сливаются в едином художественном образе и без соблюдения которых синтез оказывается несостоявшимся» [51, с. 20]. По мнению Ванслова, возможность синтеза искусств обеспечивается родством чувственных восприятий человека, их взаимным соответствием.

Второй вопрос связан с ролью синтеза искусств. Его важнейшей ролью является формирование глобального характера художественного мышления, кото-

рое нуждается в безграничной свободе для постижения и эстетического освоения объективной и субъективной действительности. Синтез искусств освобождает художника от всех ограничений, расширяя его творческие возможности. «Совокупность средств всех искусств приводит к такому яркому творческому результату, который почти равнозначен впечатлениям от восприятия самих жизненных явлений» [134, с. 23].

Следующий аспект, который необходимо осветить при исследовании проблемы взаимодействия искусств, это существующие типологии подобного рода явлений. В Приложении 1 к данной работе представлена таблица, в которой даны некоторые классификации, отражающие концепции исследователей в данной области (Ю. Б. Борева, А. Я. Зись, И. Г. Хангельдиевой, В. В. Ванслова, В. П. Толстого) и позволяющие проследить эволюцию теории взаимодействия искусств. Мы поставили перед собой задачу обобщить все представленные типологии и вывести перечень наиболее часто встречающихся типов подобного рода явлений. Наиболее удачной и универсальной нам представляется типология А. Я. Зись, которая и была взята за основу.

Первые два вида отношений: синтез пространственных искусств и создание синтетических видов искусства – присутствуют и в классификациях других авторов (Ю. Б. Борева, И. Г. Хангельдиевой, В. В. Ванслова, В. П. Толстого). Так, в типологии Ю. Б. Борева первому типу отношений соответствуют *соподчинение* (форма синтеза искусств, при которой один вид искусства преобладает над другим видом, с которым вступает во взаимодействие) и отчасти *коллажное взаимодействие* («склеивание» отдельных элементов разных искусств (средневековые мистерии)); второму типу отношений автор дает наименование «*симбиоз*» (искусства вступают во взаимодействие на равных правах, сливаясь в нечто новое, результатом подобного рода отношений являются синтетические искусства).

Третьему виду отношений в классификации А. Я. Зись – *переводу* произведений искусства из одного художественного ряда в другой – соответствуют: в классификации Ю. Б. Борева тип отношений, который он определяет как *трансляционное сопряжение* (один вид искусства передается посредством другого: фо-

тография, кино передают произведения живописи, балета, музыки); в классификации И. Г. Хангельдиевой – *художественные переводы*, представляющие собой интерпретацию произведений одного вида искусства средствами другого (книжная иллюстрация).

В трактовке Ю. Б. Борева, как нам видится, трансляция одного вида искусства другим носит скорее механический характер, в то время как художественный перевод в концепции И. Г. Хангельдиевой предполагает интерпретацию произведения искусства, вычленение его смыслового субстрата и его передачу средствами другого искусства. Здесь имеет место своего рода цитация произведения искусства, передача производимого им впечатления. В качестве примера такого вида отношений И. Г. Хангельдиева рассматривает книжную иллюстрацию. Нам представляется возможным расширить границы этого вида отношений и включить также те случаи, которые составляют первый пункт в классификации В. О. Чуканцовой: *описание, характеристика*, т. е. включение в литературный текст (нас интересует именно литература как вербальная основа синтеза искусств) информации о произведении другого вида искусства. Примером, прежде всего, может послужить экфрасис.

Исследователи, занимавшиеся историческими поисками синтеза искусств и интермедальности, пытались найти ответ на вопрос, что именуется экфрасисом. Современная критика определяет экфрасис как «литературное описание визуального произведения искусства» [110, с. 29]. Однако Л. Геллер предлагает расширить границы понятия и интерпретировать экфрасис как включение одного (любого) искусства в другое. Ученый предлагает называть «экфрастичными словесные описания не только «застывших» пространственных объектов, но и «временных»: кино, танца, пения, музыки» [165, с. 13]. Питер Вагнер также распространяет экфрастические отношения на все виды искусства и говорит о музыкальном и киноэкфрасисе [209].

Экфрасис осуществляет межсемиотический перевод, описывая при этом не само произведение, а впечатление от него, т. е. «экфрасис переводит в слово не

объект (это действительно невозможно) и не код, а восприятие объекта и толкование кода» [165, с. 10].

Каждый художественный прием выполняет определенную функцию. Использование экфрасиса обусловлено стремлением заменить рассказ о событиях их непосредственным изображением или необходимостью ввести темы, косвенно связанные с описываемым в произведении. Цель экфрасиса, по определению М. Цимборска-Лебода, – оттолкнуться от зримой реальности и прозреть высшую сакральную реальность [165, с. 63]. М. Кригер определяет экфрасис как иллюзию натурального знака, объясняя ее необходимость «онтологической тоской»: «Наше семиотическое влечение к натуральному знаку отражает нашу онтологическую тоску, наше беспокойное стремление найти порядок или структуру, находящиеся объективно, «естественным образом», вне общества, вне нас самих...» [165, с. 112].

Интересно отметить, что некоторые исследователи считают экфрасисом также и упоминание в литературном тексте авторов художественных произведений, при этом собственные имена «выступают в роли эмблемы, этикетки эпохи, философии, кода» [165, с. 165], а также организацию композиции произведения любого вида искусства по законам другого, например, словесной или живописной композиции по законам музыкальности [110, с. 54]. Здесь имеет место понимание экфрасиса в самом широком смысле, т. е. «введение одного искусства в другое воспринимается не только как процедура переложения сообщения с одного кода на другой, а как нечто более масштабное — перенос определенных правил обращения с материалом, приемов построения, стратегий семиотизации и символизации» [110, с. 53].

Однако стоит отметить, что, например, упоминание какого-либо произведения искусства без его описания не относится к художественному переводу, так как собственно перевода этого произведения на язык другого искусства не происходит. Поэтому нам представляется целесообразным выделить этот вид присутствия произведения одного вида искусства в произведении другого вида в отдельную группу. Кроме того, схожую функцию создания иллюзии присутствия в ли-

тературном произведении другого вида искусства выполняет специальная лексика (искусствоведческие термины и лексика, относящаяся к сфере конкретного вида искусства), упоминание в тексте имен известных деятелей данного вида искусства.

Особого внимания заслуживает последний тип отношений в классификации А. Я. Зись – заимствование одним видом искусства жанровой специфики, композиционных особенностей, а также средств художественной выразительности, приемов и техник другого вида искусства. Подробнее на этом виде взаимодействия искусств, особенно важном для нашего исследования, мы остановимся чуть позже в части, посвященной теории интермедиальности. В исследованиях этих лет еще не употребляется термин «интермедиальность», который станет актуальным несколько десятилетий спустя с развитием теории интермедиальности.

Подводя итоги, попытаемся систематизировать рассмотренные выше классификации и перечислить наиболее частотные случаи взаимодействия различных видов искусства в пространстве литературного произведения:

- 1) присутствие в тексте имен деятелей, названий произведений, терминологии другого вида искусства (уровень **именования**);
- 2) аллюзии и реминисценции на произведения другого вида искусства, аллюзивное использование образов, мотивов и сюжетов другого искусства (уровень **темы**);
- 3) художественный перевод: например, различные виды экфрасиса (уровень **смысла**);
- 4) заимствование принципов образостроения другого искусства (уровень **формы**).

1.2 Интермедиальность как модус восприятия и форма репрезентации действительности

Несколько десятилетий назад теория интермедиальности разрабатывалась исключительно немецкими исследователями. В наши дни необходимость и актуальность такого рода исследований получили всеобщее признание в научных кругах. В последние годы в трудах, посвященных проблемам взаимодействия искусств, стало встречаться понятие интермедиальности. Следует отметить растущее число публикаций и проводимых конференций, посвященных проблемам интермедиального анализа.

Принимая во внимание историю изучения взаимоотношений различных видов искусства, ни в коем случае нельзя утверждать, что интермедиальные отношения, ставшие в последние десятилетия предметом повышенного исследовательского интереса, являются новейшим научным открытием. Прогресс в данном направлении состоит в том, что появление нового термина сопровождается расширением понимания определяемого им понятия, иной по сравнению с традиционной постановкой проблем и предложением новых путей их решения.

В настоящее время разработка феномена интермедиальности и интермедиального анализа занимает важнейшее место в работах западных, особенно немецких, и российских исследователей, в том числе в области искусствоведения. Ирина Борисова, посвятившая диссертационную работу изучению явления интермедиальности [44], в ходе своих исследований выяснила, что интермедиальность как самостоятельная сфера исследований возникла в рамках компаративистики в 1950—1960-е годы. Предпосылки формирования данного направления прослеживаются в истории эстетики: издавна изучались вопросы соотношения искусств, их воздействия друг на друга и возможностей взаимного обмена, о чем говорилось ранее. Следует добавить, что к числу первых собственно теоретических трудов относятся также книги А. В. Амброза «Границы музыки и поэзии: Этюд из области музыкальной эстетики» и Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном: Опыт по-

верки музыкальной эстетики». Окончательное оформление нового направления исследований произошло в XX в. и было обусловлено выявлением сходства законов построения художественного текста и культуры. Ю. М. Лотман замечает, что и текст и вся культура выстраиваются в процессе многократного кодирования [96]. И здесь изучение интермедиальных отношений приобретает особое значение.

Свой вклад в формирование теории интермедиальности внес Оскар Вальцель трудами о «взаимном освещении искусств», в которых исследователь утверждал сходство литературы и живописи. В исследованиях взаимодействия литературы и музыки важную роль сыграла монография Кельвина С. Брауна «Музыка и литература. Сравнение искусств» (1948) и его последующие труды, в которых он выявлял схожие структурные и жанровые элементы двух искусств, при этом, как и О. Вальцель, считая музыку доминирующим искусством XIX — начала XX вв. и позиционируя ее как модель, или инспиратор, для других искусств.

В последующие годы были написаны и другие труды, внесшие свой вклад в развитие теории интермедиальности: «Философия новой музыки» Т. В. Адорно, который проводит аналогии между музыкальным и живописным искусством, монография С. П. Шера, в которой введено понятие *verbal music*, означающее «литературную репрезентацию существующего или вымышленного музыкального сочинения, стремящуюся достичь словесного приближения к партитуре и часто характеризующую музыкальное исполнение или субъективное восприятие музыки» [43]. Исследование С. П. Шера ознаменовало выделение интермедиального научного дискурса из компаративистики. Нельзя также не упомянуть о философских трудах Нельсона Гудмена и других представителей аналитической философии, которые рассматривали искусства как языки культуры и исследовали проблему переводимости этих языков.

Осмысление посредничества в сфере культуры началось в 60 – 70 гг. XX века, когда происходило формирование философского направления в изучении медиа (нем. *Medienphilosophie*), начало которому было положено канадским философом и теоретиком СМИ Маршаллом Маклюэном [97]. В своей книге «Пони-

мание медиа. Внешние расширения человека» Маклюэн охватывает практически все значения термина «медиа» и перечисляет все существовавшие на тот момент разновидности, причисляя к ним и язык, и числа, и средства передвижения, и средства коммуникации – практически все объекты, созданные человеком для расширения своих возможностей. Медиа способны к импликации и гибридизации, и, проявляя свои способности, они дают человеку возможность ощутить системность и целостность мира. Существуют различные подходы к пониманию медиа, каждое из которых развивает некоторые тезисы М. Маклюэна. А. Ю. Тимашков в статье «К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке» [135] предлагает разделить существующие направления исследований интермедиальности на две группы – по разрабатываемым аспектам, медиатехнологическому и культурсемиотическому. Нас больше интересует именно второе направление, в русле которого работали такие ученые, как А. А. Хансен-Лёве, Д. Хиггинс, И. Пэч, И. Шпильман, Н. В. Тишунина, И. Е. Борисова. В этих, преимущественно литературоведческих и искусствоведческих исследованиях медиум понимается как любая знаковая система, которая передает некое закодированное сообщение. В каждом искусстве медиа (слова, звуки, линии, цвета) организуются в соответствии с определенным кодом, представляющим собой язык данного искусства. Языки всех видов искусств вместе образуют язык культуры. Идеи Маклюэна о способности медиа к импликации и гибридизации положили начало формированию теории интермедиальности. Сам термин «интермедиальность» был предложен в 1983 г. А. А. Хансен-Лёве, однако еще ранее в 1960-70-е гг. в работах историков искусства У. Культермана и Ю. Йалкута встречается термин «интермедиаум», т. е. возникающий на стыке традиционных медиа [135, с. 24]; и в эссе «Интермедиа» известный британо-американский поэт, композитор, художник и издатель Дик Хиггинс отмечал, что в наши дни наиболее активно и плодотворно творческий процесс протекает на границе различных медиа [191], причем термин «интермедиа» Хиггинс использует, говоря о произведениях, «в которых имеет место не просто сочетание, а концептуальное слияние различных видов искусства» [208, р. 325]. (Перевод мой – Я. К.)

Закономерным следствием многозначности термина «медиа» является отсутствие единой точки зрения на определение понятия интермедиальности. В рамках культурсемиотического подхода интермедиальность определяется как «процессы синтеза отдельных медиа, трансформаций медиа и передачи информации в процессе мульти- или интермедиальной коммуникации, а также как авто-рефлексия медиа и обнаружение ими собственных границ» [135, с. 25].

И. О. Раевски определяет термин «интермедиальность» как родовое понятие для всех тех явлений, которые имеют место на стыке различных медиа, на что указывает приставка *-интер*. При этом она подчеркивает необходимость отличать интермедиальные явления от явлений интрамедиального и трансмедиального характера (к последним относится использование схожих мотивов, тем и др. в различных медиа) [201, р. 46].

Н. В. Тишунина определяет медиа как любые знаковые системы, «каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусства» и дает два определения понятию интермедиальности — в узком и широком смысле. Так, интермедиальность в узком смысле понимается ею как «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств» [137, с. 4]. Интермедиальность в широком смысле — это «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры, создание метаязыка культуры» [138, с. 17], т. е. то, что Лотман называет *семиосферой*.

Таковы различные подходы к определению понятия. В современных исследованиях в области литературы, музыки, изобразительного искусства, театра и кино в поле интермедиальных явлений включены и те, которые были известны уже ранее и изучались в рамках исследования проблемы взаимодействия искусств: «перенос искусств», т. е. имитация одного искусства другим (*transposition d'art*), экфрасис, музыкализация прозы, визуальная поэзия, использование киноязыка в литературе, а также опера, комиксы, светомузыка, инсталляции и т. п. Нет никакого сомнения в том, что все эти явления, каким-то образом связанные со взаимодействием различных медиа, сопровождаются пересечением границ между

отдельными медиа и, соответственно, носят интермедиаальный характер. Но также очевидно, что все это явления не одного порядка, именно поэтому для продуктивного анализа необходима четкая классификация различных групп интермедиаальных явлений, объединенных какими-либо общими признаками.

Обратимся к существующим классификациям, многие из которых хотя и ориентированы на определенную пару искусств с доминирующей ролью литературы, применимы однако в большинстве своем к любой другой паре: литература и музыка, литература и живопись и т. п. Как уже было сказано выше, предмет теории интермедиаальности отнюдь не нов. Те же самые явления ранее изучались в рамках теории синтеза искусств. Поэтому, рассматривая существующие в теории интермедиаальности классификации, мы будем сопоставлять их с рассмотренными ранее типологиями, выявим их сходства и различия, а также определим точки соприкосновения понятий «интермедиаальность», «взаимодействие искусств» и «синтез искусств», а также «интерсемиотичность» и «синкретическая интертекстуальность».

При рассмотрении типологий интермедиаальных отношений прежде всего нельзя не отметить сходство классификаций А. А. Хансен-Лёве и немецкой исследовательницы И. О. Раевски с типологией А. Я. Зись и другими рассмотренными ранее. Не будем здесь говорить о преемственности классификаций, отметим лишь, в чем заключается сходство.

В литературно-живописной классификации А. А. Хансен-Лёве [190] выделяются следующие типы интермедиаальных отношений:

- 1) моделирование материальной фактуры другого вида искусства в литературе;
- 2) отражение в литературном произведении формообразующих принципов других видов искусства;
- 3) использование в литературном тексте образов, мотивов, сюжетов других видов искусства.

Главным отличием этой типологии от разработанных в рамках исследований взаимодействия искусств является отсутствие такого типа отношений, как художественный (интерсемиотический) перевод.

Наиболее логичная классификация, которая легла в основу дальнейших исследований, была разработана С. П. Шером [204]. Она типизирует возможные способы взаимодействия музыки и литературы, однако также может быть применима, в доработанном виде, к другим парам искусств. С. П. Шер выделяет такие типы интермедиальности, как:

1) словесная музыка (*word music*, *Wortmusik*): литература пытается заимствовать средства выражения музыки;

2) уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре, т. е. подражание технике музыкальной композиции (контрапункт, лейтмотив) или типовым формам (фуга, соната, рондо, тема с вариациями) в литературном тексте;

3) вербальная музыка (*verbal music*): литература стремится воссоздать музыкальный художественный мир, передать специфику музыкального переживания.

Вербальная музыка может иногда достигать звукоподражательного эффекта, но она ясно отличается от словесной музыки (*word music*), которая специально стремится к имитации музыкального звучания.

Приведенные две классификации расходятся лишь в последних пунктах: в классификации С. П. Шера вербальная музыка, в нашем понимании, по существу является художественным переводом, поскольку целью является передача содержания музыкальной композиции, производимого музыкой впечатления. Что касается последнего пункта в классификации А. А. Хансен-Лёве, то он требует некоторых оговорок. Многие исследователи сходятся в том мнении, что такое явление, как использование одних и тех же образов, мотивов, сюжетов в различных видах искусства не носит интермедиального характера, это скорее явление трансмедиальности, не входящее в поле интермедиальных отношений, а представляющее собой предмет изучения самостоятельного направления.

Однако в культурсемиотическом направлении исследований медиа выделяют четыре подхода к изучению понятия интермедиальности. Мы не будем подробно останавливаться на всех, так как они пересекаются или полностью совпадают с уже рассмотренными. Одно из них – *трансмедиальная интермедиальность* – это сопоставление различных медиа, выявление их сходств и отличий на основе анализа особенностей воплощения одного и того же сюжета (нарратива) средствами различных видов искусства, т. е. в различных медиа. Таким образом, в данном подходе трансмедиальность входит в теорию интермедиальности, но, как бы то ни было, не представляет интереса для данного исследования. Использование образов, мотивов и сюжетов другого вида искусства мы будем считать явлением интермедиального характера только в том случае, когда заимствования подобного рода выполняют аллюзивную функцию и отсылают к конкретному произведению или если они свойственны только одному виду искусства и не носят трансмедиального характера.

Скорректировав классификацию С. П. Шера, Альберт Гир соотнес словесную музыку (1) с функцией *сигнификанта*, означающего; структурные параллели (2) с функцией *сигнификата*, означаемого; вербальную музыку (3) с функцией *денотата*, референта [64]. Эта типология, отличающаяся простотой и универсальностью, может быть применена не только к литературно-музыкальным интерференциям, но и к вербально-иконическим и другим видам интермедиальности.

И. О. Раевски выделяет три типа интермедиальных взаимодействий [201]: *транспозицию, комбинацию медиа и интермедиальные референции*. При интермедиальных отношениях последнего типа наблюдается непосредственное присутствие только одного медиума. Происходит не комбинация различных медиальных форм, а цитация или имитация одним медиа элементов и структурных особенностей другого.

В данной классификации не релевантной для изучения интермедиальных взаимодействий в тексте художественного произведения является лишь комбинация медиа. Первый пункт соответствует интерсемиотическому переводу, пред-

ставленному в других типологиях. Третий тип объединяет несколько разновидностей, которые в других классификациях обычно представлены отдельными субкатегориями.

Рассмотренные выше классификации позволяют дополнить предложенную нами ранее и особенно уточнить последний пункт: взаимодействие на уровне формы. В рассмотренных классификациях, как правило, в два отдельных пункта выделялись заимствование средств выражения и использование формообразующих принципов других видов искусства. Однако по существу оба типа представляют собой взаимодействие на уровне формы, поэтому нам представляется возможным представить их в виде подтипов одного типа интермедальности. В доработанном виде классификация будет выглядеть следующим образом:

1) присутствие в тексте имен деятелей, названий произведений, терминологии другого вида искусства (уровень **именования**);

2) аллюзии и реминисценции на произведения другого вида искусства, аллюзивное использование образов, мотивов и сюжетов другого искусства (уровень **темы**)

3) художественный перевод; например, различные виды экфрасиса (уровень **смысла**);

4) заимствование материальной базы другого искусства (уровень **формы**):

а) имитация средств художественной выразительности, техник и приемов другого вида искусства, т. е. его принципов образостроения;

б) воспроизведение техники композиции, типовых форм другого вида искусства.

Важно отметить, что бывают случаи, когда какое-либо интермедальное явление может быть отнесено в две и более выделенные выше группы. Так, например, при описании в контексте литературного произведения живописного полотна часто происходит заимствование литературным языком техник и приемов языка живописи для достижения адекватности интерсемиотического перевода. То есть, интермедальное взаимодействие происходит сразу на двух уровнях: и на уровне смысла, и на уровне формы.

Говоря об явлениях интермедиального характера, необходимо также решить вопрос о различиях между такими понятиями, как «синтез искусств», «интерсемиотичность» и «интермедиальность». Н. В. Тишунина, в отличие от других исследователей в данной области, разводит понятия «синтез искусств» и «интермедиальность», обосновывая это тем, что синтез искусств предполагает взаимодействие различных видов искусства, создание художественных ансамблей и синтетических искусств и больше приложим к эстетике романтизма. Н. В. Тишунина разрабатывает понятие «интермедиальность», которое, по ее мнению, отличается от синтеза искусств тем, что «в системе интермедиальных отношений происходит не взаимодействие искусств, а своеобразная «цитация» одного вида искусства другим». Здесь прослеживается параллель с понятием «интертекстуальность». Но если в системе интертекстуальных отношений цитирование происходит внутри одного семиотического кода, то в системе интермедиальных отношений происходит не цитация, а корреляция текстов: взаимодействие происходит на уровне смыслов текстов (при предварительном переводе одного художественного кода в другой) или систем средств художественной выразительности языков различных видов искусства, так что интермедиальность определяется как «наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [138, с. 17]. Таким образом, понятие «интермедиальность» синонимично понятиям «синкретическая интертекстуальность» (И. В. Арнольд) и «интерсемиотичность» (Э. В. Седых), так как, по мнению некоторых ученых (М. Маклюэн, Н. В. Тишунина, А. Ю. Тимашков), любая семиотическая система представляет собой медиа, то есть семиотику. Следовательно, взаимодействие семиотик – это явление интерсемиотичности. В нашем исследовании мы будем придерживаться термина «интермедиальность», под которым понимаем корреляцию текстов и заимствование художественно-выразительного инструментария языков других видов искусства, а также взаимодействие художественных миров различных искусств. При этом, понятие «взаимодействие искусств» понимается нами как наиболее общее и универсальное, обозначающее и синтетические и собственно интермедиальные явления.

1.3 Теоретический контекст интермедиального анализа

Понятие интермедиальности в настоящее время возникает на стыке самых различных дисциплин, поэтому и истоки этого понятия нужно искать в разных направлениях: в семиотике, теории интертекстуальности, теории медиа. Точкой отсчета для многих попыток создания теории интермедиальности были различные теории интертекстуальности, широко или узко рассматривающие это понятие.

Необходимо отметить, что по-прежнему спорным остается вопрос, рассматривать ли интермедиальность как один из видов интертекстуального структурирования художественного произведения, т. е. как частный случай интертекстуальности, или, напротив, признать ее полную самостоятельность от теории интертекстуальности.

В рамках современных подходов интермедиальность принято рассматривать в контексте теории интертекстуальности, которая имеет три источника — это теоретические взгляды Ю. Тынянова, М. Бахтина и теория анаграмм Ф. де Соссюра. М. Ямпольский особо подчеркивает важность идей Ю. Тынянова об автофункции и синфункции в теории интертекстуальности, т. к. «они обосновывают выход за рамки взаимоотношений однородных текстов и позволяют включать в поле интертекстуальных отношений явления совершенно разного порядка» [169, с. 59].

И. В. Арнольд понимает интертекстуальность в широком семиотическом смысле, а текст «как сообщение в любом, необязательно вербальном коде, служащее для передачи и хранения информации и порождения новых смыслов» [28, с. 393], и вводит понятие «синкретической интертекстуальности», представляющей собой связь произведений различных семиотических систем, реализующуюся как текст в тексте, отражающий разные сферы искусства, словесно передающий содержание и форму произведений живописи, музыки и архитектуры. При этом вербализуется не столько произведение, сколько впечатление, произведенное им на персонажа.

Исследователи (Ж. Женетт, Ю. М. Лотман, Ю. Кристева, И. В. Арнольд) прослеживают близость двух явлений — интертекстуальности и интермедиаальности — на разных уровнях. Особенно близкие отношения усматриваются между интермедиаальными референциями и явлениями интертекстуальности, т. е. интрамедиаальными референциями. Поэтому многие вопросы теории интертекстуальности, например касательно текстовых маркеров и различных способов референции, могут быть актуальны и для интермедиаальных исследований. Отличие интермедиаальных референций от интрамедиаальных (интертекстуальных) заключается в том, что при интермедиаальных отношениях использование одним медиа элементов или структурных особенностей другого медиа невозможно, возможны лишь имитация приемов и создание иллюзии присутствия другого медиа.

Таким образом, доминирующая точка зрения сводится к тому, что теория интермедиаальности — результат перенесения концептуально-методологической базы теории интертекстуальности на исследование проблем синтеза и взаимодействия искусств. Два концепта теории интертекстуальности легли в основу также и теории интермедиаальности: 1) каждый текст состоит из цитат других текстов; 2) каждый текст кодирован множеством кодов.

Поскольку принципы интермедиаального анализа текста разрабатывались на основе теории интертекстуальности, были заимствованы многие понятия и концепты интертекстуальности, такие как явная и скрытая цитация, аллюзия, реминисценция, подражание, пародия, перевод.

Можно выделить два подхода к определению понятия интертекстуальности⁷. В рамках первого подхода интертекстуальность понимается как определенный литературный прием (цитата, аллюзия, парафраз, пародия, подражание, заим-

⁷ Основные положения теории интертекстуальности изложены по следующим трудам: Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М., 2011; Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2002; Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург, 1999; Ржанская Л. П. Интертекстуальность // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века: сб. статей. М., 2002. С. 539-555; Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. ст. СПб., 1999; Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. М., 2007.

ствование и т. д.); при этом предполагается наличие предшествующего исходного текста и авторская интенция обращения к нему.

В рамках второго направления интертекстуальность рассматривается как онтологическое свойство любого текста, предполагающее отсутствие границ между отдельными авторскими текстами, между разными жанрами, между текстами и читателем, между текстами и реальностью («мир как текст»). Каждый вновь созданный текст рассматривается как «палимсест», как многократно отраженное старое, текст понимается принципиально незавершенным, и его смысл – это результат его взаимоотношений с другими текстами. Интертекстуальные включения называют интекстами. Интекст – двунаправленная единица, в которой взаимодействуют два текста: исходный и принимающий. М. Риффатер называет интексты, или интертекстуальные включения, буйками, указывающими скрытый, «подводный» смысл. Интексты выполняют оценочную, эйдологическую, образную, композиционную, характерологическую, пародийную, сатирическую и другие функции. Так, к фигурам интертекста В. П. Москвин относит цитирование, текстовую аппликацию (пастиш, центон и др. виды), текстовую аллюзию, парафраз и травестирование, имитацию авторского стиля (пародию, подражание) [108].

При интертекстуальном анализе интерпретация текста осуществляется в два этапа: декодирование сообщения автора в диалоге с читателем и декодирование диалога писателя с другими авторами. Достижение относительной объективности при анализе возможно в силу того, что всякий текст представляет собой знаковую систему, а знак всегда имеет материальное воплощение и, следовательно, объективизируется. При интерпретации художественного текста появляются определенные гипотезы интуитивного характера, которые в дальнейшем подтверждаются или опровергаются лексико-грамматическими компонентами текста. В этой связи важно отметить, что проблемой интермедиального анализа является как раз недостаточная разработанность системы лексико-грамматических маркеров интермедиальных явлений, что определяет нежелательную субъективность подобного анализа, однако, как отмечал Л. Женни, «интертекстуальность обозначает не смутное и таинственное накопление влияний, но работу по трансформации и ас-

симиляции множества текстов, осуществляемую центрирующим текстом, сохраняющим за собой лидерство смысла» [169, с. 59].

Семиотическая школа литературоведения также уделяла большое внимание исследованию проблемы взаимодействия литературы с другими искусствами, которые рассматриваются как знаковые системы. В рамках семиотических исследований определены универсальные понятия интерсемиотичности, полиглотизма, полифонизма современной культуры, выдвинут тезис о пантекстуальности культуры: «мир как текст» (Ж. Деррида), «мир как библиотека» (В. Лейч), «мир как энциклопедия» (У. Эко). К виднейшим представителям семиотической школы относятся Р. Барт, Ж. Женетт, В. Лейч, Ж. Деррида, У. Эко, Б. А. Успенский, Д. С. Лихачев, Д. А. Силичев, Ю. М. Лотман.

Семиотика занимается изучением знаковых систем, коими являются естественные и искусственные языки, в том числе и языки искусства. Одним из отличий естественных языков от искусственных является невозможность перевода текстов с одного художественного языка на другой. Ю. М. Лотман объясняет это неоднородностью, асимметричностью семиосферы: языки, входящие в семиотическое пространство, различны по своей природе и «относятся друг к другу в спектре от полной взаимной переводимости до столь же полной взаимной непередаваемости» [96, с. 252]. Взаимодействие искусств предполагает движение сообщения, пересечение им межсистемных границ и обеспечивающие это движение переводы и трансформации, сопровождающиеся приростом новой информации. Еще Бахтин писал о том, что наиболее интенсивное и плодотворное взаимодействие культур происходит на границах отдельных областей культуры, именно его идеи впоследствии развил Ю. М. Лотман, который предлагал рассматривать художественный текст как многократно закодированный множеством кодов.

Понятие кода является центральным в семиотике, а также в стилистике декодирования, направлении стилистики художественной речи, генетически связанной с семиотикой, как и с теорией информации и с теорией множеств. Интересно сравнить, что семиотика и стилистика декодирования понимают под термином «код», под кодированием текста и декодированием заложенной в нем информа-

ции. Поскольку теория интермедиальности также имеет дело с взаимодействием различных кодов (художественных языков), то алгоритм анализа художественного произведения, выработанный стилистикой декодирования, может быть применим и в случае анализа его интермедиальных аспектов.

Стилистика декодирования, или стилистика восприятия, основы которой были заложены еще в трудах Л. В. Щербы, возникла в 60-х годах. В настоящее время она разрабатывается американским ученым М. Риффатером [203]. В России основоположником научной школы стилистики декодирования является И. В. Арнольд. Стилистика декодирования представляет собой раздел стилистики, который «рассматривает способы толкования художественного текста для достижения наиболее полного и глубокого понимания его, исходя из структуры этого текста и взаимоотношений составляющих его элементов» [28, с. 132]. Теория стилистики восприятия позволяет при привлечении методов лингвистики доказательно интерпретировать текст, лингвистически обосновать анализ текста при опоре на всю структуру художественного текста как единого целого. Стилистика декодирования анализирует читательское восприятие текста, рассматривает текст с точки зрения читателя. Тот факт, что лингвистика является неотъемлемой составляющей теоретической базы стилистики декодирования, объясняется тем, что материалом литературы как вида искусства является язык. По утверждению И. В. Арнольд, «помимо языка художественная информация в литературе не передается» [28, с. 137]. В процессе передачи задействованы все уровни языка. Языковые средства участвуют в текстовом, сюжетном и композиционном построении. Однако в отличие от лингвистических дисциплин предметом изучения стилистики декодирования являются не элементы языка, а их выразительный потенциал и коннотативные значения, которые они могут передавать при взаимодействии друг с другом.

Автор кодирует идеи, эмоции, образы языковыми средствами, превращая их в текст, который доходит до адресата – читателя. Чтобы текст вновь стал для читателя образами и идеями, сообщение должно быть декодировано. Декодирование определяется как «восстановление сообщения на основе знания кодовых комби-

наций» [28, с. 152]. Под кодом понимается «набор значимых единиц и правил их соединения или фиксированных ограничений для их соединений, который позволяет передавать некоторые сообщения» [28, с. 132]. Для стилистики декодирования текст, «закодированный кодами языка, т. е. вербальный, и отвечающий свойствам канала, именуемого художественной литературой» [28, с. 152], есть литературно-художественный текст. Текст рассматривается как целостная структура, в которой все взаимосвязано и взаимообусловлено. Каждый отдельный элемент осмысливается при декодировании таким образом, чтобы вести от анализа к синтезу, к пониманию целого.

В стилистике декодирования язык художественного произведения рассматривается не как один код, а как целая система кодов. Однако типология этих кодов почти не разрабатывалась. И. В. Арнольд выделяет такие коды, как графический, звуковой, лексический и др.

Таким образом, отличие между стилистикой декодирования и семиотикой в отношении определения понятия кода заключается в том, что в семиотике синонимом понятия «код» является в определенной мере понятие «язык». Языки искусств представляют собой различные коды, которыми кодируется сообщение. При взаимодействии языков разных видов искусства отдельные участки текста могут быть закодированы разными кодами. В соответствии с концепцией стилистики декодирования, код – это скорее уровень языка, а язык, таким образом, – это система кодов. Нам в данном случае ближе угол зрения, под которым рассматривает понятие кода семиотика, однако сами принципы анализа, предлагаемые стилистикой декодирования, применимы, как уже было сказано выше, и к интермедиальному анализу. Кроме того, следует добавить, что текст в стилистике декодирования понимается узко – как литературное художественное произведение, в то время как в семиотике текстом считается всякая знаковая система или уже – любое художественное произведение.

Стилистика декодирования изучает типы выдвижения, к которым относятся конвергенция, сцепление, обманутое ожидание, семантический повтор и др. Их роль заключается в выделении наиболее важных сторон содержания и значимых

идей, образов и событий, в обеспечении связности текста, усилении его эмоционально-эстетического воздействия и выразительности. Само понятие «выдвижение» определяется как «наличие в тексте формальных признаков, фокусирующих внимание читателя на некоторых частях смысла сообщения и устанавливающих смысловые связи между соположенными или дистантными элементами одного или разных уровней» [28, с. 195]. Общность функций интекста и других видов включений дает право считать интекст вариантом выдвижения. Так как в рамках стилистики декодирования интермедиальность определяется как «синкретическая интертекстуальность», под интекстом понимаются включения как интертекстуального, так и интермедиального характера.

Множественность толкований художественного произведения не безгранична, как считают сторонники деконструктивизма, главным представителем которого является Ж. Деррида. Произведение обладает неким инвариантным смыслом, который ограничивает пределы возможных интерпретаций. Различные виды выдвижения предотвращают искажение понимания текста. Интуитивное понимание есть суть гипотеза, которая в дальнейшем подтверждается или опровергается лексико-грамматическими особенностями текста. Иногда довольно сложно отыскать в тексте следы межкодовых взаимодействий, однако для объективности анализа необходимо подтверждение любым интуитивным предположениям.

Подводя итоги, предложим свой алгоритм интермедиального анализа, разработанный при обращении к концепции стилистики декодирования:

1. обнаружение иномедиального включения и идентификация источника;
2. сопоставление формы и смысла транспонированного фрагмента в прецедентном и принимающем текстах (языках);
3. определение композиционной и семантической функции включения.

Глава 2. Слово и образ в творчестве Вулф:

Литература — живопись — музыка

2.1 Поэтика произведений В. Вулф в историко-литературном освещении

«Все же по-настоящему волнуемая жизнь — воображаемая» [217, с. 161].

Исследование творчества Вирджинии Вулф началось еще при жизни писательницы. В периодических изданиях печатались статьи, посвященные анализу ее произведений. В 1931 году вышла первая биография писательницы, написанная Уинифред Холтби [192]. После смерти Вулф ее творчество не остается без внимания, и в его исследовании можно выделить несколько этапов. Начало первому этапу положил Э. М. Форстер своей статьей «Вирджиния Вулф» [152]. В 40-50-е годы за Вирджинией Вулф закрепляется заслуженное место в английской литературе, появляются посвященные ей статьи в обзорных трудах по истории классической литературы: «Традиция и мечта» Уолтера Аллена, «Введение в историю английского романа» Арнольда Кеттла [83]. В 1945 году вышла книга Д. Дейчеса «Вирджиния Вулф» [184] — первый системный критический труд, посвященный исследованию творчества писательницы. Через год немецкий литературовед Э. Ауэрбах посвятил анализу романа В. Вулф «На маяк» главу своей работы «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе». В этих трудах Вулф была признана автором серьезных произведений, экспериментальный характер которых открывает новый этап в развитии западной литературы. В последующие десятилетия исследователи творчества Вирджинии Вулф (Дж. О'Брайен (J. O'Brien), Т. Шеффер (T. Schaffer), Дж. Беннетт (J. Bennett), Р. Л. Чэмберс (R. L. Chambers), Б. Блэкстоун (B. Blackstone) и Дж. Хэфли (J. Hafley)) обратились к рассмотрению конкретных аспектов ее произведений (философского, социального, эстетического и т. п.), нередко связывая их с внешними обстоятельствами личной жизни писательницы.

В 50-60-годы наблюдается заметный спад интереса к личности и творчеству Вирджинии Вулф. Но уже в 70-80-е годы происходит переосмысление творчества писательницы, связанное с деятельностью американских исследователей (Дж. Хиллис (J. Hillis), Н. Миллер (N. Miller), Р. Фридман (R. Freedman)), утверждаются новые методы интерпретации ее произведений, определяется место Вирджинии Вулф в мировой литературе.

В 1972 году выходит двухтомная биография писательницы, написанная ее племянником Квентином Беллом [175]. Издаются отредактированные мужем Вирджинии Вулф Леонардом Вулфом «Дневники писательницы» [220], а также ее эпистолярное наследие [223].

Однако заслуженное признание пришло к творчеству Вирджинии Вулф благодаря исследователям, рассматривавшим его с позиций феминизма (Г. Ли (H. Lee), Дж. Маркус (J. Marcus), Дж. Наремор (J. Naremore), Н. Т. Бейзин (N. T. Bazin), А. ван Бюрен Келли (A. van Buren Kelley)). Феминистская критика открыла в произведениях Вулф аспекты, которые до этого времени игнорировались критиками, она доказала бесспорную политическую и социальную ангажированность Вулф, которая проявлялась пусть и не в активной борьбе, но в освещении определенных тем и проблем того времени на страницах её произведений. Нельзя, тем не менее, не отметить, что исследователи этого направления также были несвободны от некоторых заблуждений: феминистские идеи утверждались ими как центральные в творчестве Вулф, а сама писательница представала дерзкой революционеркой, яро выступающей за политическое и социальное раскрепощение, что было весьма далеко от действительности, о чем свидетельствуют и ее произведения, и дневники.

Следующим витком в истории вулфовских штудий стало постмодернистское прочтение ее творчества⁸. Постмодернистский подход предлагает динамиче-

⁸ См. подробнее: Caughie P. L. *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*. Loyola University Chicago, 1991; Bell K. *Ashes taken for fire. Aesthetic Modernism and the Critique of Identity*. Minneapolis, 2007.

скую модель исследования, которая позволяет рассматривать творчество Вирджинии Вулф, не вписывающееся ни в какие строго установленные рамки, в контексте не только модернистской литературы, но литературной традиции в целом в силу того, что на нее оказали влияние совершенно разные национальные литературы и писатели. Ее заслугу видят не только в развитии женской линии в литературе, в модернистских открытиях, которые сделали и другие писатели-модернисты, многие даже в большем масштабе, но прежде всего в том, что она продемонстрировала неисчерпаемые возможности для развития художественной прозы. Каждое ее произведение было очередным новым экспериментом⁹, направленным на поиски верной формы для того, что ей хотелось сказать в своем творении. Итогом этих поисков стал вывод: «...я научилась выкладываться полностью — я хочу сказать, что я до какой-то степени заставляю себя ломать форму и находить новую форму существования, то есть выражения того, что я чувствую или думаю» [217, с. 253].

Формальные эксперименты Вулф, ее концепция фрагментарного сознания заслужили ей право называться предтечей постмодернизма, к которому она особенно приближается своим романом «Орландо», подвергающим сомнению некоторые установки модернизма.

Возвращаясь к хронологии исследований творчества Вулф, следует отметить также, что с 1990-х годов в Великобритании проводятся ежегодные международные конференции, посвященные различным аспектам творчества Вирджинии Вулф, по итогам которых выходят сборники статей и тезисов¹⁰. Продолжают вплоть до настоящего времени выходить биографии писательницы, в которых обстоятельства ее жизни рассматриваются в качестве контекста ее произведений. Среди биографов писательницы: М. А. Леаска (M. A. Leaska), Г. Ли

⁹ В своем дневнике Вирджиния Вулф писала: «Бесполезно повторять мои прежние эксперименты: эксперименты должны быть новыми» [217, с. 316].

¹⁰ Подробнее см.: Virginia Woolf Miscellany [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://virginiawoolfmiscellany.wordpress.com/2013/09/>. Дата обращения: 15.09.2013.; тематические сборники ежегодной международной конференции Университета Глазго (Annual International Conference on Virginia Woolf, themed series) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.clemson.edu/cedp/cudp/pubs/vwcon/21.html>. Дата обращения: 15.09.13.

(Н. Lee), Л. Гордон (L. Gordon), Дж. Бриггз (J. Briggs), Р. Пул (R. Poole) и Л. де Салво (L. De Salvo).

В отечественном литературоведении творчество Вирджинии Вулф долгое время оставалось без внимания. Статьи, опубликованные в 1980-90-е годы, проявляют весьма критичное отношение к ее прозе. Исследованием произведений В. Вулф занимались Д. Г. Жантиева, Н. П. Михальская, Е. Ю. Гениева, Т. А. Залите, Н. П. Ольшанская, Н. К. Ильина, Н. И. Бушманова, Н. И. Рейнгольд, А. Аствацатуров, посвятившие свои статьи изучению какого-либо аспекта ее творчества (реализации принципов модернизма, «моментам бытия» и «моментам видения», интертекстуальности прозы и т. п.) или анализу отдельных произведений. Однако творчество писательницы до сих пор не становилось в России объектом монографического, системного исследования.

При изучении критической литературы о Вирджинии Вулф обращает на себя внимание мнение некоторых литературоведов, считающих все творчество писательницы, ведущим мотивом которого является мотив одиночества, безысходности и неминуемой смерти, бесперспективным, пронизанным острым ощущением трагизма и печали. Действительно, одна из основных тем творчества В. Вулф – неизбывное одиночество, невозможность до конца понять другого человека. Так, героиня романа «По морю прочь» Рэчел Винрэс сетует:

«Ненавижу эти барьеры, а ты – нет, Теренс? Один человек для другого – как будто во тьме. <...> Отправляясь в плавание на корабле, мы совершенно отсекаем себя от остального мира. А я хочу видеть Англию – вон там, Лондон – там, самых разных людей, почему это нельзя? Почему человек должен быть заперт один в своей комнате?» [6, с. 420]

Однако герои Вулф мечтают преодолеть чувство отстраненности, отчужденности, одиночества, стремятся к единению с окружающим миром, природой, людьми. Эта жажда слияния с миром, свойственная и самой писательнице, проявляется в присутствии ее жизненной философии пантеизма. Наиболее полно он реа-

лизуется во взглядах ее героини миссис Дэллоуэй, которая «...чувствует, что она – всюду, сразу всюду. Не тут-тут-тут (она ткнула кулачком в спинку автобусного кресла), а всюду. Она помахала рукой вдоль Шафтсбери-авеню. Она – в этом во всем. И чтобы узнать ее или там кого-то еще, надо свести знакомство кой с какими людьми, которые ее дополняют; и даже узнать кой-какие места. Она в странном родстве с людьми, с которыми в жизни не перемолвилась словом...» [4, с. 134].

И несмотря на то что в ранних произведениях («По морю прочь», «Комната Джейкоба») еще можно отметить некоторую безысходность, бессилие человека перед непреодолимым трагизмом жизни, в ее зрелых произведениях («На маяк», «Миссис Дэллоуэй») безграничная любовь к жизни, дарящей бесценные мгновения, к людям, даже незнакомым, к своему творчеству, присущие самой писательнице и сообщаемые ею своим персонажам, берут верх. В «Миссис Дэллоуэй» уже нет конца, все начинается сначала, жизнь, которую Кларисса предпочла смерти, делает новый виток, одаривая надеждой, что в этом неразрешимо сложном мире трагизм все же не является доминирующей силой.

В 1986 году Алекс Звердлинг сокрушался: «Почему же так упорно игнорируется столь очевидный интерес Вулф к реальной жизни, истории, основам общественной системы? Почему нам потребовалось так много времени, чтобы понять, насколько значимы эти аспекты в ее творчестве?» [216, с. 15] (Перевод мой – Я. К.)

В действительности В. Вулф неоднократно затрагивает тему войны в своих произведениях, персонажи Вулф — Септимус Смит («Миссис Дэллоуэй»), Джейкоб Фландерс («Комната Джейкоба») — относятся к представителям потерянного поколения, чьи жизни оборвались на бессмысленной бойне, которая виделась им, охваченным патриотическими чувствами и увлеченными возвышенными, но обманчивыми идеалами, войной, принимающей жертвы во имя их народа и родины.

Нередко Вулф затрагивает тему власти, ее институтов и представителей. Создавая характеры политиков, членов парламента (прежде всего, это мистер Дэллоуэй в романе «По морю прочь»), часто в ироническом ключе, Вулф наделя-

ет их чертами, порождающими сомнения в их благонадежности. Их кричащее благополучие, пустые, многословные разговоры, нелепые мнения, жесты и поступки вызывают неприязнь, если не презрение.

В своих эссе Вулф обращается к вопросам образования, выступая против догматизма и ограничения свободы творческого развития личности, а также размышляет над проблемами социальных условий существования художника в разные исторические эпохи, утверждая, что «духовная свобода зависит от материальных вещей», а «поэзия зависит от духовной свободы» [56, с. 519], которой так не хватает людям искусства. В эссе «Три Гинеи» Вирджиния Вулф касается актуальных социальных, экономических и политических проблем своего времени. Этот небольшой труд, в котором она критикует современное патриархальное устройство общества, создающее благоприятные условия для зарождения и процветания фашизма, существующую систему образования, маргинализованное положение женщин, проникнут антифашистским, антивоенным и антинасиловым пафосом. Писательница призывает женщин смело вступить в мир мужчин, сохранив при этом непредвзятый взгляд стороннего наблюдателя.

Определяющее влияние на формирование эстетических принципов Вирджинии Вулф оказали идеи английского искусствоведа и друга писательницы Роджера Фрая. Вулф восприняла идеи Фрая касательно важности формы произведения и попыталась реализовать их в прозе. Высоко ценя искусство импрессионистов и постимпрессионистов, Фрай призывал литературу учиться у живописи, отказаться от фотографического, натуралистического изображения, обратить внимание на идеи формального изображения, к которым вернулись постимпрессионисты. Перенимая опыт постимпрессионистов и прислушиваясь к суждениям Роджера Фрая, Вулф пришла ко многим открытиям модернизма: для ее прозы время и ритм также стали ключевыми концептами. Признав форму важным элементом прозы, В. Вулф и другие писатели-модернисты обнаружили, что она, подобно живописи, может иметь визуальное, пространственное и даже «пластическое» измерения [178].

Вирджиния Вулф, так же как и Роджер Фрай, была знакома с философией Д. Э. Мура (и его очень популярным среди членов «группы Блумсбери» трудом «Principia Ethica»), интуитивистская природа которой оказала значительное влияние на формирование ее взглядов и характер ее произведений. Связь творчества В. Вулф с философией и психологией не ограничивается влиянием Д. Э. Мура. Очевидна близость ее взглядов на время и память к философии А. Бергсона¹¹. Психологическая проза во многом базировалась на представлениях А. Бергсона о функционировании сознания и механизмах памяти, стремясь воссоздавать не застывшие, а изменчивые, перетекающие одно в другое состояния, возникающие спонтанно, необъяснимо, опосредованно связанные с происходящим.

А. Бергсон определял два вида времени: *l'étendu* – «общественное», измеряемое часами, и *durée* – «личное». Единственно реальным для человека Бергсон считает второй вид, которым измеряется жизнь нашего сознания, непрекращающееся течение психологической жизни нашего «я» – единственной реальности. Однако для полноценного восприятия окружающей действительности необходимо сочетание обоих видов времени. В романе «Миссис Дэллоуэй» общее время олицетворяет бой часов на башне Биг Бен, который постоянно напоминает лондонцам о неумолимом движении времени, объединяет персонажей, вторгается в их мысли, возвращая их к реальности. Боем часов воспроизводится ритм (ср.: в романе «Волны» — ритм волн), заданный мирозданию изначально, связывающий воедино все живое, природу и человека.

Что касается концепции памяти, А. Бергсон выделял два вида: «память-привычка» (простейший вид подключения к реальности) и «созерцательная память», или «бесполезные воспоминания», вызываемые образными ассоциациями. Память-привычка – это память рассудка, способная воспроизвести прошлое в определенной последовательности, но без сохранения всего многообразия красок и

¹¹ Взгляды А. Бергсона освещены по следующим трудам: Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М., 2010; Childs P. Modernism. N.Y., 2007.

образов. «Спонтанная» память приводится в действие случайными ассоциациями, пробуждает воспоминания, возникающие вне связи со временем и нашей деятельностью в настоящем. Бергсон считал невозможным объяснить, почему мгновенным впечатлением воскрешается тот или иной момент прошлого. Метод свободных ассоциаций и путешествия во времени по просторам памяти — один из ключевых в поэтике Вулф.

Вирджинии Вулф представлялось невозможным всестороннее постижение действительности¹² и особенно человека¹³. Однако смысл жизни человека, и в первую очередь человека творческого, — поиски, неустанные поиски истины, стремление приблизиться к пониманию законов мироустройства («pattern»), которым подчиняются все явления и события повседневной жизни. В произведениях В. Вулф выявляется эстетическая ценность жизненного материала, преодолевается бессмысленность, косность человеческого существования, высвобождается из шелухи наносного истинный, неподвластный времени образ бытия. Этому подчинены все творческие искания и эксперименты писательницы, стремившейся преодолеть ограниченные возможности слова, его условную природу и выразить невыразимое, прорваться к надсловесной, а точнее — «засловесной» реальности, к первоосновам мироздания, к выявлению закономерностей всякого движения, которые действуют во взаимоотражающихся макро- и микромире, последний из которых — душа человека — главное философское и художественное понятие в творчестве Вулф, итог ее размышлений о смысле жизни и поисков истины. Таким образом, главный эстетический принцип Вулф, по определению М. А. Кравцовой, — психологизм, который она противопоставила социальному детерминизму произведений писателей-реалистов [86].

¹² В. Вулф писала в своем дневнике: «Нет правдивой картины мира; есть лишь картина, нарисованная тем или другим писателем» [217, с. 381].

¹³ Неверие писательницы в возможность постижения человеческой природы нашло отражение во взглядах ее героев: «Я входил куда-то и что-то менялось. “Вот и Бернард!” Как по-разному говорят это разные люди! Сколько мест — столько Бернардов. Были: прелестный, но слабый; сильный, но чванный; блистательный, но спесивый; добряк, миляга, но, ей-богу, редкий зануда; благожелательный, но равнодушный <...>. То, что я видел в себе, было что-то иное; под все вышеозначенное не подпадающее» [4, с. 607].

Точно и емко, одним словом «томление» охарактеризовали общее настроение большинства произведений Вулф авторы монографии, посвященной творчеству писательницы, В. И. Грешных и Г. В. Яновская: «Томление — это психологическое состояние, всегда присущее человеку, состояние, выражающее прежде всего осознание человеком Времени, его движения; это выражение его тоски по всеобщему, универсальному, космическому; это память о коллективном бессознательном и ощущение своего отрыва от Вселенной (от первоматерии), наконец, это осознание трагизма своего индивидуального, своего Я, своего личностного, индивидуального одиночества» [65, с. 89]. Все эти важнейшие, вечно актуальные проблемы одиночества человека, трагизма его жизни и неизбежности смерти, связи человека со временем, законами Вселенной, с другими людьми эксплицитно или имплицитно поднимаются в творчестве Вулф.

Для раскрытия ключевых в своем творчестве тем Вулф использует образы-символы, мотивы, архетипы — исследователи дают различные определения данным элементам, которые, по точному определению Н. В. Морженковой, представляют собой «семантически нагруженные композиционные узлы-символы» [106]. Некоторые из них являются сквозными и переходят из произведения в произведение, становясь отличительной особенностью поэтики Вулф. Отдельные образы критики определяют как символы, однако использование Вулф приемов символизма остается спорным вопросом и не является предметом данного исследования. Нам необходимо лишь в общем охарактеризовать особенности поэтики Вулф, прежде чем перейти к анализу конкретного аспекта ее творчества. Для этих целей мы используем понятие мотива, или образа-символа, в понимании которых разделяем точку зрения Н. В. Морженковой.

Важнейший мотив в творчестве В. Вулф — **мотив зеркала** (люди-зеркала) и сопряженное с ним **явление двойников**. Мотив зеркала широко распространен не только в художественной культуре, но и в трудах философов и искусствоведов. М. М. Бахтин говорил о том, что *быть* значит участвовать в диалоге, что означает *взаимоотражаться*: «У человека нет внутренней суверенной территории, он весь

на границе, смотря внутрь себя, он смотрит в глаза другому или глазами другого» [34, с. 18].

Мотив зеркала иначе называют явлением двойников, которыми становятся смотрящийся в зеркало и его отражение. По принципу зеркальности строятся отношения человека (героя произведения) с другими людьми: человек осознает свое «я» через отношения с окружающими, он, цитируя Бахтина, «смотрится как бы во все зеркала чужих сознаний» [34, с. 19]. То есть принцип зеркальности определяет характер отношений человека с миром и людьми: в человеке, словно в зеркале, отражается окружающий мир и другие люди, в которых и он сам находит свое отражение. Чтобы познать себя, нужно попытаться понять других людей, потому что в каждом есть частичка от другого: «... я не один человек; я – несколько; я даже не могу с уверенностью сказать, кто я – Джинни, Сьюзен, Невил, Рода, Луис; и как мне отделить от их жизней – свою» [4, с. 616], – осознает герой романа «Волны» Бернارد. Он приходит к выводу: «Чтобы стать собой (я заметил), я должен отразиться, прогреться в свете чужих глаз, а потому не могу даже с уверенностью определить, что я, в сущности, такое» [4, с. 529]. Чтобы понять других людей, нужно заглянуть в себя — в этой взаимозависимости и проявляется глубинная связь человека с миром и людьми, которые не существуют сами по себе, отдельно, но являются частью некоего загадочного целого, для которого не существует временных и пространственных границ.

Мотив зеркала может выполнять как минимум две различные функции. Первая функция связана с осознанием своего «я» и «объективизацией внутреннего мира героя» [84, с. 173]. Вторая функция определяется И. В. Ключевой как «остранение, подготовка к выходу на подмостки жизни, прилаживание маски» [84, с. 174]. Стоя перед зеркалом, Кларисса готовится встречать гостей. В их глазах она хочет предстать цветущей хозяйкой богатого дома, счастливой женой преуспевающего политика, гордой матерью красавицы-дочери — т. е. состоявшейся светской дамой, женой и матерью. Чтобы увидеть желаемое отражение, Кларисса надевает соответствующую непроницаемую маску, которую составляют совокупность отдельных элементов: ее внешний вид, манеры, речь. Собираение себя в од-

но целое необходимо для того, чтобы быть частью общества, взаимодействовать с людьми в повседневной жизни. Человек должен быть уравновешенным, отвечать за свои действия, мыслить рационально. Именно поэтому в центре романа — вечеринка, социальное измерение жизни, собрание индивидов, каждый из которых успешно исполняет свою роль. Что, однако, не удастся двойнику Клариссы Септимусу Смиту: пережив все ужасы войны, Септимус испытывает страх перед жизнью, утрачивает способность удерживать под контролем все грани своего «я» и, в конце концов, отказывается от нее, страшась столкновения с реальностью, которая вновь навязывает ему определенную роль.

Возможна и несколько иная интерпретация мотива зеркала и двойничества в свете влияния теории Ж. Лакана на психоаналитический дискурс. Лакан выделял три регистра психики: Реальное, Воображаемое и Символическое. Реальное, т. е. чувственный опыт, бытие в себе, является чем-то бесформенным, аморфным, телесно-сексуальным. Момент осознания Реального, обнаружения сокрытой внутри человека бездны, именуется Лаканом «стадией зеркала» и является одним из важнейших этапов формирования личности. На данном этапе происходит усвоение образа собственного тела, установление связей между личностью и окружающей действительностью, формирование регистра Воображаемого как «инстанции, в которую субъект себя отчуждает» [77, с. 212]. При этом отчуждение от Реального приводит к искажению представлений человека о своей истинной природе. Он создает иллюзию своего «Я», которую надевает, словно маску, помогающую ему мимикрировать в социальной среде, зачастую настолько успешно, что он забывает снимать ее даже наедине с самим собой, отказываясь от своего истинного «Я» в ее пользу. Для некоторых героинь Вулф, прежде всего Миссис Рэмзи из романа «На маяк», признать, что ее роль лишь маска, значит расписаться в собственной несостоятельности. Иными словами, «Я» — это нечто другое, это Другой¹⁴. «Я» и Другой — зеркальные отражения друг друга, диалектически связанные между собой. В романах Вулф зеркальное отражение главных героев, их Реальное «Я»,

¹⁴ Выражение А. Рембо «Я — это Другой» стало формулой лакановского психоанализа.

притаившийся внутри Другой материализуется в образе другого персонажа, в котором реализуются все подавляемые черты характера, желания и поступки. К примеру, двойниками являются Лили Бриско и миссис Рэмзи, Кларисса Дэллоуэй и Септимус Смит. Порой случается, что Другой одерживает верх и Реальное «Я» вырывается на свободу, опрокидывая мир Воображаемого. Так случилось с Септимусом Смитом. Психологическая травма, полученная на войне, нарушила баланс между Реальным и Воображимым, стало непосильно сложно приспособиться к миру, который нанес неожиданный удар, и одновременно сдерживать натиск Другого. Не справившись, Септимус совершает самоубийство. Интересно отметить, что Лакан критиковал тех последователей З. Фрейда (прототипов психиатров, лечивших Септимуса), которые утверждали, что психоанализ должен сводиться к «упорядочиванию» личности, восстановлению цельного, завершеного, не фрагментированного «Я», и настаивал на том, что человек не целокупен, иначе он не нуждался бы в других людях и каждый был бы сам по себе [77, с. 548]. Понимание Лаканом человеческой природы созвучно концепции множественности сознания Вулф.

В романе «На маяк» функциями зеркала наделяется также море, к которому, словно к одушевленному существу, герои обращаются за советами, ответами на их вопросы, которые море дать не может. Оно становится зеркалом человеческого сознания, в котором и заключены все ответы. В том же романе окна дома, подобно зеркалам, в темное время суток отражают происходящее в освещенной комнате, при этом отражение, накладываясь на пейзаж за окном, искажается, превращаясь в глазах стороннего наблюдателя в сюрреалистическое полотно с нарушенными пропорциями. Все теряет привычные очертания, взгляд со стороны отмечает нелепость происходящего, заставляет задуматься о сути жизненных явлений.

Другой образ-символ, играющий не менее важную роль в поэтике Вулф, — **море**, несущее к берегу свои тяжелые **волны**. Море как отличительный элемент английской природы присутствует в романах «На маяк», «По морю прочь» и «Волны». Традиционное символическое значение моря: время, свобода, вечность, коллективное бессознательное, хаос, движение, материнство, смерть [239]. В по-

этике Вулф оно выступает символом бытия, из которого человек является и в которое вновь возвращается после смерти. Жизнь человека подобна волне, которая, выделяясь на кратчайшее мгновение из морской пучины, несет свои тяжелые воды к берегу, разбивается в пену о прибрежные скалы и вновь бесследно исчезает в морских глубинах.

Море становится фоном для так называемых «моментов видения», когда герой приходит к осознанию смысла каких-либо событий в своей жизни, собственных чувств и отношения к другим людям. Присутствие моря, создающее определенную атмосферу, влияет на природу озарений – на их форму и содержание, нередко вызывая их. С морем связано понятие *fluidity* («текучесть») – метафора, иллюстрирующая свойства мыслительного процесса, времени, жизненного опыта — меняющихся, пребывающих в постоянном движении, подобно морю. Непрерывное движение, «текучесть» мира создают впечатление хаоса, в котором человек силится найти нечто стабильное, надежную опору. Чтобы выжить, человеку необходимо научиться «плавать», влиться в общий поток, сохранив при этом свою самость. Однако на более высоком уровне существования, где торжествует духовное родство с людьми, с самой человеческой природой, единение с себе подобными не грозит утратой своего «я» и снимает необходимость приспособливаться. Таким образом, символическая природа образа моря призвана подчеркнуть связь видимого мира и мира внутреннего [194].

С морем тесно связан другой образ-символ — **маяк**, являющийся формальным центром повествования одного из лучших романов Вулф «На маяк». Маяк, во тьме указывающий путь кораблям, символизирует собой суть познания. Этот образ также связан с «моментами видения», в которые, словно лучами маяка, внезапно высвечивается скрытая суть жизненных явлений, в неверном свете его лучей все происходящее видится иначе, в моменты озарения открывается правда. Плывущие на маяк персонажи романа приходят к осознанию правды о себе, собственной жизни и об отношениях с другими людьми, находят в своей душе любовь, тепло, прощение. Так маяк помогает им отыскать верный путь.

Вирджиния Вулф в своих произведениях утверждает идею условности любых оппозиций, в том числе – различия полов. С этой мыслью, а также с идеей множественности (*multiplicity*) сознания, его нецельности и неоднородности связан образ **андрогина**, в котором сочетаются и мужское, и женское начала. Наиболее полно Вирджиния Вулф выражает свои мысли по этому поводу в эссе «Своя комната»¹⁵; она утверждает, что «в человеческой душе уживаются два начала – мужское и женское», и только при гармоничном слиянии и духовном сотрудничестве этих двух половин «сознание зацветает и раскрывается во всех своих способностях» [56, с. 513].

Во взглядах Вулф прослеживается связь с греческими писателями и философами, прежде всего с Платоном, автором знаменитого «Пира»; если принять во внимание серьезный интерес Вулф к греческому языку и культуре, это влияние кажется совершенно естественным. Очевидно также влияние открытий в области психологии — теории комплиментарности «мужского» и «женского» типов сознания в каждом индивидууме К. Г. Юнга и теории ранней детской бисексуальности З. Фрейда.

О многих героинях Вирджинии Вулф (Клариссе Дэллоуэй, Орландо, Лили Бриско) можно сказать, что в их натуре присутствует мужское начало или, точнее, не акцентируется преобладающее женское. Так, образ Лили Бриско создается из ее впечатлений о происходящем, творческих поисков средств для воплощения замысла картины. Кларисса Дэллоуэй, несмотря на ее любовь к красоте, стремление стать идеальной светской дамой, приходит к осознанию собственной несостоятельности в роли жены, матери, хозяйки дома. Ее одолевает самый интенсивный страх экзистенциальной природы — страх отсутствия выражения. Стремясь стать миссис Дэллоуэй, все, что она смогла сделать, это остаться Клариссой, сохранить свое «я», которое «здесь повсюду», свою любовь к жизни, к Лондону, к старушке в окне дома напротив. Именно поэтому ее история не оставляет впечат-

¹⁵ *A Room of One's Own. One* (каждый, любой, женщина, мужчина), как отмечала Н. И. Рейнгольд, — ключевое слово в эссе [56, с. 586].

ления бессмысленности существования, прожитой напрасно жизни. Превращение другой героини Вулф Орладно из мужчины в женщину показано как по сути незначительная перемена в человеческой жизни, которая повлекла за собой изменения в судьбе персонажа, но не затронула его личности. Герой романа «Волны» Бернارد говорит о себе: «Ведь я не отделен; я даже не всегда понимаю, кто я, мужчина, женщина, Бернارد или Невил, Луис, Сьюзен, Джинни или Рода – мы так странно связаны» [4, с. 619]. Друзья Бернарда также отчасти его двойники, идея же двойника, по словам Е. О. Григорьевой, «в значительной степени «андрогинна» в своих коннотациях» [66].

Интересно отметить, что, используя образ андрогина, Вирджиния Вулф вступает в диалог с литературной традицией, в которой нередко обыгрывался данный мотив, в частности, она насыщает текст романа многочисленными аллюзиями на комедии Шекспира, и, в первую очередь, на его комедию «Как вам это понравится», в которой в атмосфере театральных забав девушки переодеваются юношами, юноши – девушками, и точно так же Вулф вовлекает своих персонажей в игры на переодевание. Восхищаясь гением Шекспира, Вирджиния Вулф определяла склад его ума как мужественно-женский, андрогинный, который «на все отзывается, все впитывает, свободно выражает свои чувства; ум насквозь творческий, пламенный и неделимый».

Трактовкой идеи андрогинного сознания Вулф утверждает неправомерность половой дискриминации и любых гендерно-ориентированных ограничений. Вулф обвиняет свой век, «яростно сосредоточенный на своем мужском и женском достоинстве», в ожесточенном самолюбии, разжигании бессмысленных споров и вражды. Не поддерживает она и суфражистскую кампанию, которая «разожгла в мужчинах страсть к самоутверждению» [56, с. 514]. Все это суэта – таков вердикт писательницы.

Одним из персонажей знаменитого романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» и нескольких рассказов становится **город**, Лондон, с его широкими улицами, заполненными экипажами, омнибусами, спешащими куда-то или неторопливо прогуливающимися пешеходами, зелеными парками, многочисленными ла-

вочками и магазинчиками, дворцами, замками и боем Биг Бена. Город — средоточие жизни, творение рук человеческих, он, в противовес слепой стихии, оплот и крепость человека, хотя нередко и сам с его шумом и гулом, хаотичным движением и людским безразличием уподобляется стихии.

Тесно связан с городом образ **дома**. Это и загородный дом семьи Рэмзи, в котором домашний уют и семейные ценности поддерживаются и оберегаются хранительницей домашнего очага миссис Рэмзи, приносящей себя в жертву счастьем и благополучием мужа и детей, и дом Клариссы Дэллоуэй, для которой упорядоченное течение жизни, чувство защищенности, стабильность и обеспеченность необходимы для полноценного наслаждения жизнью. Надежный тыл, отсутствие необходимости беспокоиться о насущных проблемах выживания и заработка позволяют ей окружать себя красивыми вещами, наслаждаться покупкой цветов, организацией званых вечеров, наблюдением за людьми — впитывать в себя жизнь.

Одна из сквозных тем в творчестве Вулф — тема **«своей комнаты»**. В одноименном эссе Вулф пишет о потребности каждого человека, и в первую очередь человека творческого, в личном пространстве, уединенном месте, где он может без остатка отдаваться своему делу. Комната, на которой лежит отпечаток личности ее хозяина, — это его мир, убежище, но и символ одиночества. Вулф дает подробное описание комнат своих героев, обращает внимание читателя на находящиеся в них вещи, которые многое говорят о характере своих владельцев. Комната Клариссы с узкой кроватью сравнивается с кельей монахини, в которой та, укрывшись от мира мужчин, бережно хранит свою невинность, как залог цельности, неприкосновенности своего бесполого «я». В этой комнате Кларисса может позволить себе снять маску, ослабить путы, стягивающие, связывающие все ее «я» воедино: девушка, трепещущая в ожидании поцелуя, молодая женщина, отказавшаяся от любви, но спасающая саму себя, немолодая женщина, поддавшаяся разочарованию, унынию, страху перед приближающейся старостью и неизбежным концом.

Описание комнаты Джейкоба в заключительном эпизоде романа заставляет задуматься о том, насколько мимолетна человеческая жизнь: тщетно звать Джейкоба — он исчез бесследно, и уже никто и никогда не получит от него ни весточки, как будто он и не существовал вовсе. И все же какой неизгладимый отпечаток оставляет личность в памяти людей и на всем, что ее окружало: Джейкоба уже нет, но каждая вещь в его комнате может рассказать о нем свою историю. «Комнаты, в которых живут люди, производят не менее сильное впечатление, чем их лица, увиденные впервые...» [3, с. 213].

И наконец, еще один значимый образ в творчестве Вулф — это образ **дерева**, тесно связанный с темой времени. С одной стороны, вековые деревья как символ мудрости и долголетия противостоят неумолимости течения времени, текучести жизни, необратимости ее бурно несущегося потока (*flux*). С другой стороны, они сами символизируют течение жизни, подчиняющееся законам времени, но времени цикличному, т. е. образом дерева иллюстрируется взаимосвязь вечного и конечного, бессмертного и преходящего: человек, подобно листу, рождается, распускается, увядает и опадает. Однако с приходом весны все начинается сначала. На смену одному поколению приходит другое. Листья на ветвях дерева в произведениях Вулф также сравниваются с атомами, впечатлениями, которые накапливаются в сознании человека, в конце концов опадают и становятся частью всего, продолжая существовать в другой форме, — так утверждается бессмертие человеческого сознания.

Некоторым героям в романах Вулф соответствуют определенные деревья. Деревья с сильными корнями соответствуют личностям гармоничным, с устойчивой психикой, не подверженной неконтролируемой смене настроений, бурным всплескам эмоций, депрессиям. Героине (герою) Вулф Орландо соответствует могучий многовековой дуб. Личность неустойчивая, такая как Рода в романе «Волны», напоминает дерево без корней, гнущееся под всеми ветрами, едва цепляющееся за земную твердь. Стремление усмотреть сходство внутренней жизни человека и жизни деревьев, объектов внешней действительности является попыткой показать взаимопроникновение внутреннего и внешнего миров.

Раскрытие этих ключевых в творчестве Вулф тем требовало от писательницы поисков новой формы повествования, которая была бы нацелена на построение новой модели отношений «текст – реальность», направленной на постижение, а не на отражение действительности.

Для того чтобы «высказаться по-своему», Вирджиния Вулф использует целый набор «технических» приемов, многими из которых пользовались и другие писатели-модернисты. Некоторые приемы изобрела или довела до совершенства сама Вулф.

Для реализации своего художественного метода и достижения поставленных целей: воссоздания внутреннего мира человека, особенностей работы сознания, мышления, памяти, а также передачи целостного восприятия человеком окружающего мира, Вирджиния Вулф использовала технику потока сознания, прерывающегося «моментами видения», в сочетании с техникой «туннелей памяти», с помощью которых передается перебой потока сознания неожиданными воспоминаниями героев, многое раскрывающими о становлении их характера.

Вирджиния Вулф вслед за другими писателями-модернистами внесла свой вклад в развитие техники потока сознания. Использование этого понятия применительно к творчеству Вулф, однако, встречает возражения со стороны некоторых исследователей. В настоящее время в литературоведении сосуществуют два понятия: «поток сознания» и «непрямой внутренний монолог», взаимоотношения между которыми до сих пор остаются спорными. Понятие «непрямой внутренний монолог» до конца не разработано и рассматривается только в контексте потока сознания. Некоторые исследователи не проводят между ними четкой границы, тогда как другие вообще не выделяют непрямой внутренний монолог как отдельный вид. Есть, однако, точка зрения, согласно которой, поток сознания и внутренний монолог следует различать в силу того, что последний передает оформленные мысли, которые могут быть выражены вербально, в то время как техника потока сознания достигает самых глубин и высвечивает едва уловимые, не поддающиеся словесному определению образы и ощущения.

Непрямой внутренний монолог (примем для удобства сокращение НВМ) имеет место, когда мысли персонажа озвучиваются автором-рассказчиком, то есть передаются от третьего лица, с использованием текстовых маркеров (авторских ремарок): «она подумала», «он вспомнил» и т. п. Кроме того, сигналами его присутствия являются фрагментированная структура предложений, свободное ассоциативное развертывание мысли, экспрессивные восклицательные предложения и др. Исследовательница творчества Вирджинии Вулф Анна Снэйт подчеркивает необходимость отличать коллективный и индивидуальный голоса, передаваемые НВМ [206]. Комментирующий происходящее и размышления героя голос рассказчика является коллективным; мысли героя, его внутренний монолог – голос индивидуальный. Рассказчика в произведениях Вулф нельзя назвать всезнающим автором: несмотря на то что он обладает некими сведениями о персонажах, имеет доступ к их мыслям, он не делится своими, не дает оценки и не может дать объяснений происходящему в объективной действительности и в сознании персонажа. В своей анонимности рассказчик Вулф становится носителем коллективного голоса. Для Вулф очень важен переход от коллективного голоса к индивидуальному, из внешнего мира во внутренний, взаимоотношения двух миров. Подобный переход обеспечивает возможность дать слово широкому кругу персонажей, главных и второстепенных, позволяет передать мысли, одновременно занимающие нескольких людей, объединяющие их.

В отличие от потока сознания, непрямой внутренний монолог не является открытием модернизма, он использовался уже в XVIII в. и наиболее интенсивно в XIX в. Однако изменился способ его применения, в совершенствование которого Вирджиния Вулф внесла неоценимый вклад, определяемый Анной Снэйт следующим образом: «Техника Вулф еще более инновационна по своей сути, чем техника потока сознания, в основе которой – прямой внутренний монолог, поскольку предваряет открытия постмодернизма с его концепцией множественности сознания и полифонией различных голосов» [206, р. 198] (Перевод мой – Я. К.). Благодаря наличию множества точек зрения, высвечивающих все грани каждого явления, события или личности персонажа, достигается определенная объектив-

ность субъективной множественности. Меняющаяся точка зрения, частое отсутствие выявленности субъекта сознания, неразличимость голоса автора и героя, стилистическая нивелировка различных потоков сознания создает эффект слияния потока индивидуального сознания с потоком мироздания.

Примером многосубъектного познания действительности, которая разными гранями отражается в сознании различных людей, может послужить образ цветка из романа «Волны»:

«Мы пришли друг к другу, чтобы нечто создать, пусть не вечное – но что вечно? – зато увиденное сразу множеством глаз. Вот, предположим, эта красная гвоздика в вазе. Один всего цветок, пока мы сидели и ждали, а теперь – семисторонний цветок, многомахровый, алый, червонный, пунцовый, тронутый пурпуром, замерший посеребренными листьями – цельный цветок, и глаза каждого одаряют его новым богатством» [4, с. 535].

Техники непрямого внутреннего монолога и потока сознания Вулф использует в сочетании с такими приемами, как **«край памяти»** (В. И. Грешных, Г. В. Яновская) и **принцип ассоциаций** (восходит к методу свободных ассоциаций Фрейда). Метод «края памяти» состоит в воспроизведении следующей особенности работы человеческого сознания: какая-то идея, «засевшая» в сознании героя, действует подобно магниту, постоянно притягивая, возвращая к себе мысль героя, уводимую в сторону, вглубь лабиринта случайными ассоциациями, впечатлениями, воспоминаниями.

Н. К. Ильина изложила свое видение модели построения некоторых рассказов Вулф, которую можно представить в виде цветка, чья сердцевинка — это та самая мысль-магнит, маячащая на краю сознания, памяти, а лепестки — витки других мыслей, отталкивающихся от первоначальной и к ней возвращающихся. В качестве примера можно привести рассказ «Пятно на стене», который «расцветает» из точки во времени, момента, когда рассказчица замечает черное пятно на стене и задумывается о его природе, при этом случайные воспоминания уводят ее мысль в сторону, но она неизменно возвращается к загадке пятна, которое, в конце концов, оказывается улиткой. Принцип свободных ассоциаций иллюстрирует

одну из непостижимых тайн сознания — механизм ассоциативной памяти: как те или иные впечатления ассоциативно вызывают определенные воспоминания. При этом используемый Вулф метод передачи потока сознания воспроизводит движение нескольких рядов мыслей: один ряд связан с происходящим в настоящий момент, другие ряды — цепочки воспоминаний, ассоциативно связанные с первым.

Важнейшим приемом моделирования механизмов работы человеческой памяти, используемым Вирджинией Вулф, является метод «**туннеля в прошлое**». Суть этой техники Питер Чайлдз в своей монографии, посвященной модернизму, разъясняет следующим образом: «Под этим она имела в виду свое стремление «раскопать» прошлое своих героев, явить на свет историю их жизни. <...> Только воспоминания о прошлом могут дать представление о процессе становления героев» [182, р. 166] (Перевод мой — Я. К.). Дневниковые записи писательницы поясняют ее новое открытие: «...я раскапываю великолепные пещеры в моих персонажах: думаю, это будет как раз то, чего я хочу; человечность, юмор, глубина. Идея заключается в соединении пещер, из которых каждая будет открыта в свое время» [217, с. 94]. А именно — в так называемые «моменты бытия» или «моменты видения».

Современные англоязычные ученые в качестве общего названия для моментов видения используют слово «epiphanies» (эпифании), которое впервые было употреблено в этом значении Джеймсом Джойсом (до него понятие использовалось только в теологическом значении). Многие авторы изобретали свои метафоры для обозначения подобных состояний. В. Вулф называла такие мгновения «моментами бытия», «моментами видения», «маленькими вседневными чудесами», «вспышками спичек во тьме» [4, с. 273]. Они являются основными структурообразующими узлами произведения, в которых сконцентрированы основные его идеи.

В 1971 году Морис Бежа выпустил монографию [173], в которой отдельная глава была посвящена моментам бытия в творчестве Вирджинии Вулф. Он указал на влияние поэтики Джозефа Конрада, Томаса Гарди (у них Вулф позаимствовала термин «моменты бытия»), Лоренса Стёрна, Марселя Пруста на эстетическую

систему В. Вулф и ввел в обиход понятия «ретроспективного» (индивидуального) и «коллективного» озарений. Второй тип озарений — коллективные озарения — являются изобретением Вулф и представляют собой, по определению Е. Халтрин-Халтуриной, «места слияния мысленных потоков нескольких персонажей в момент общего интенсивного переживания» [156, с. 90]. В моменты коллективного озарения его участники осознают свою причастность к бытию, к обществу, к судьбам всех людей, даже незнакомых или уже умерших.

Само понятие «момент бытия» Вирджиния Вулф впервые упоминает в своих неоконченных мемуарах «A sketch in the past», противопоставляя их «моментам не-бытия» («moments of non-being»), которые Вулф метафорически называет «cotton wool». Каждый день, по мнению Вулф, состоит из моментов не-бытия, моменты бытия весьма редки: «Эти отдельные моменты бытия были, однако, вплетены в канву не-бытия. Я уже забыла, о чем мы с Леонардом беседовали за обедом; за чаем; и хотя день был чудесный, фоном всей его прелести было ни то ни се, будто оказываешься в плотном, непроницаемом коконе и теряешь остроту ощущений. <...> И так всегда. Львиная доля каждого дня проживается неосознанно, по инерции. В плохой день моменты не-бытия преобладают над моментами бытия. <...> Настоящий романист способен воссоздать обе разновидности бытия» [221, р. 70] (Перевод мой – Я. К.).

В повседневной жизни смысл происходящего, закономерность жизненных явлений скрыты за непроницаемой пеленой, которая на мгновение приоткрывается в момент озарения. Вирджиния Вулф стремилась найти способ воссоздания и моментов бытия и моментов не-бытия. Она не разработала четкой теории моментов озарения, не пояснила содержание используемых ею понятий. Однако можно предположить, что «момент бытия» сопровождается переживанием сильных эмоций, чувств, когда человек остро ощущает свое присутствие в мире, чувствует пульс жизни. В то время как «момент видения» — это своего рода озарение, когда взгляд человека проникает за завесу, скрывающую самую суть вещей.

Л. Ларссон приводит интересный пример из романа «На маяк», когда главная героиня переживает «момент видения», осознавая саму природу таких озарений («epiphany about epiphanies»):

«В чем смысл жизни? <...> А великое откровение не приходит. Великое откровение, наверное, и не может прийти. Оно вместо себя высыпает маленькие вседневные чудеса, озаренья, вспышки спичек во тьме; как тогда, например. <...> И вдруг, посреди хаоса – явленный образ; пływучесть, текучесть ... вдруг застывает» [4, с. 273].

Необходимо также отметить некоторые общие для произведений Вулф особенности композиционного построения, многие из которых определяются фрагментарным стилем мышления, особенно присущим XX веку, «эпохе подделок и фрагментов» (по определению В. Вулф), с его утратой цельности, разорванностью сознания, относительностью всякого знания и веры. Бытие в сознании героев Вулф дробится, но тут же собирается воедино, составляя причудливый рисунок, созданный по скрытым, тайным законам мироздания, которые и стремится постичь писательница. Постичь скрытое за привычной реальностью, иное бытие, которое открывает себя силе творческой интуиции.

Способом передачи фрагментарного стиля мышления являются прием монтажа и вышеназванные техники непрямого внутреннего монолога и «туннелей в прошлое». Композиция многих произведений строится как смена различных картин-кадров, представляющих собой события настоящего, сцены из прошлого, фантазии персонажей, соединяемые посредством монтажа в определенном порядке, соответствующем замыслу автора. Для сохранения целостности формы содержания Вулф также использует жесткий хронотоп тех малозначительных событий, которые происходят в настоящем героя: четко указываются время и место. Так, в романе «Миссис Дэллоуэй» события, относящиеся к настоящему времени, происходят в течение одного дня в Лондоне. При этом читателя, совершающего вслед за героем путешествие во времени, по лабиринтам его памяти, время от времени бой часов или описание событий, происходящие в настоящем, возвращают к действительности. В романе «На маяк» описываются три дня, между которыми про-

ходит несколько лет. Описываемые события происходят в загородном доме семьи Рэмзи. Соблюдаемое Вулф единство времени и места восходит к античной драматургии и вносит в произведение определенный порядок и гармонию.

2.2 Интермедиальное взаимодействие литературы и живописи

Исследовательница творчества Вирджинии Вулф Лилиан Лувель отмечала: «Вулф обладала тем, что художники называют “глазом живописца”, а я бы добавила, что и особым видением, именно поэтому ее тексты отличаются богатством визуальных образов» [195] (Перевод мой – Я. К.). Постоянное обращение к языку живописи как источнику обновления арсенала литературных приемов связано с особенностями биографии писательницы, в жизни которой всегда присутствовало искусство в самых различных его проявлениях: родная сестра писательницы Ванесса Белл была художницей; кроме того, в круг знакомых В. Вулф входили такие художники, как Клайв Белл, Роджер Фрай, Дэвид Гарнетт и многие другие, с которыми семейное издательство Вулфов «Хогарт-Пресс» тесно сотрудничало.

Обращаясь к живописи, Вулф пыталась найти способ писать так, как пишет кистью художник. Она верила, что живопись может быть поэтичной, а поэзия или лирическая проза, какой является проза Вулф, может быть живописной. Особенно ярко визуальное начало проявляется в ее рассказах. Лилиан Лувель отмечала: «Визуальное начало прозы В. Вулф и ее способность, подобно живописцу, подмечать самые незначительные детали проявляются в полной мере благодаря ее экспериментам с формой, совершенствованию художественных приемов в малой прозе и попыткам преодоления границ между жанрами и шире – между различными медиа...» [195] (Перевод мой – Я. К.).

Для малой прозы Вулф характерно отсутствие четких сюжетных линий и строго выверенной композиции, присущих традиционной форме рассказа. Ее рассказы имеют форму художественных фантазий (*fictional reveries*). Некоторые из них больше напоминают картины, зарисовки, эскизы, так как запечатлевают оста-

новленное мгновение, визуально статическое состояние. Сходство с картинами также проявляется в их лаконичности. Своей лиричностью и насыщенной образностью они схожи со стихотворениями в прозе.

Сюжет многих рассказов писательницы строится как наблюдение рассказчика за ситуацией, людьми, каким-либо явлением или объектом. Рассказчики в произведениях Вулф смотрят, видят, наблюдают. Видения являются импульсом, направляющим движение мысли, которая то спокойно проходит свой путь, то, делая крутой поворот, совершает неожиданные открытия (*revelations*).

Присутствие визуального начала обозначено наличием в тексте определенных следов – маркеров («pictorial markers», Лилиан Лувель), которыми закодирован присутствующий в тексте визуальный образ. К ним относятся заголовки, лексика, цветообразы, аллюзии на конкретные произведения, использование рамочных эффектов и другие элементы. Текстовые маркеры сигнализируют об интермедальных взаимодействиях разных уровней.

Перейдем к анализу конкретных примеров интермедального взаимодействия разных уровней на материале произведений Вирджинии Вулф, пользуясь разработанной нами классификацией, приведенной в первой главе.

К уровню именованности мы относим единицы, создающие эффект присутствия другого вида искусства в литературном произведении, иллюзию погружения в мир этого искусства. На связь произведений Вирджинии Вулф с живописью эксплицитно указывают названия некоторых ее рассказов, включающие лексические единицы, обозначающие понятия из области изобразительного искусства (названия жанров живописи, цветов и пр.): «Три картины», «Портреты», «Синее и зеленое» и др.

Лексические единицы, описывающие различные этапы и особенности визуального восприятия и обозначающие понятия изобразительного искусства, а также более специальная терминология живописи широко используются Вулф при создании ее прозаических картин, что свидетельствует об ее умении *видеть* глазами живописца и оперировать понятиями данного вида искусства.

В качестве примера можно привести отрывок из рассказа «Три картины»:

«It is impossible that one should not see *pictures*; because if my father was a blacksmith and yours was a peer of the realm, we must needs be pictures to each other. We cannot possibly break out of *the frame of the picture* by speaking natural words. You see me leaning against the door of the smithy with a horseshoe in my hand and you think as you go by: “How *picturesque!*”»¹⁶ [15, p. 222].

Выделенные нами курсивом элементы текста (картина, картинная рама, живописно и др.) настраивают читателя на визуальное восприятие создаваемого зрительного образа, сообщая информацию о его форме, цвете, размере, местоположении на описываемой картине, которая создается перед глазами читателя при тесном взаимодействии литературы и живописи.

Нередко в произведениях Вулф появляется герой-художник, глазами которого описывается происходящее. Присутствие фигуры художника обогащает пространство литературного текста художественным видением, присущим живописи. В качестве примера приведем отрывок из романа В. Вулф «Комната Джейкоба»:

«She ferreted in her bag; then held it up mouth downwards; then fumbled in her lap, all so vigorously that Charles Steele in the Panama hat suspended his *paint-brush*. Like the antennae of some irritable insect it positively trembled. Here was that woman moving—actually going to get up—confound her! He struck the *canvas* a hasty *violet-black dab*. For the *landscape* needed it. It was too *pale—greys flowing into lavenders*, and one star or a *white gull* suspended just so—too pale as usual. *The critics* would say it was too *pale*, for he was an unknown man *exhibiting* obscurely, a favourite with his landladies’ children, wearing a cross

¹⁶ «Определенно все мы каждодневно натываемся взглядом на *картины* обыденной жизни. И то, к примеру, если мой отец – кузнец, а ваш – пэр Англии, мы друг для друга представляем прелюбопытнейшее зрелище. Попросту говоря, каждый из нас словно живет в своей картине и не может выбраться за пределы *картинной рамы*. И вот я предстаю перед вашими глазами, прислонившись к двери кузницы, с подковой в руках, и вы, проходя мимо, отметите: «*Как живописно!*» (Перевод мой — Я. К.)

on his watch chain, and much gratified if his landladies liked his *pictures*—which they often did»¹⁷ [13, p. 32].

Приведенный отрывок насыщен лексикой из сферы изобразительного искусства. Выделенные лексические единицы могут быть сгруппированы в несколько классов: единицы, которые обозначают материалы, используемые художниками (кисть, холст), и жанры произведений (пейзаж), называют понятия, относящиеся к живописной технике, цвета и оттенки красок (мазок, темно-лиловый, голубой, бледный, белый), а также общая лексика, связанная с миром живописи и искусства в целом (выставки, критики, картины).

К интермедиальному взаимодействию на уровне именованного относится также упоминание в тексте литературного произведения имен известных художников. Так, в рассказе Вулф «Ода, написанная частично в прозе» упоминаются имена итальянского художника эпохи Раннего Возрождения Фра Анжелико и английского художника XIX века Фредерика Лейтона, представителя викторианского академизма.

Приведенные выше примеры иллюстрируют возможные случаи интермедиального взаимодействия на уровне именованного, то есть лексическом уровне литературного текста.

К уровню темы мы относим аллюзии в литературном тексте на конкретные произведения живописи, направления в живописном искусстве, популярные темы и сюжеты картин (топос) какого-либо направления или художественной школы. Стоит отметить, что взаимодействие, как правило, происходит на нескольких

¹⁷ «Она порылась в сумочке, вытряхнула ее содержимое, затем пошарила в складках платья — и все так стремительно, что Чарльз Стил в своей панаме замер с кистью в руке. Точно усики какого-нибудь разъяренного насекомого, *кисть* прямо-таки дрожала. Женщина с чего-то вздумала двигаться — да, кажется, собирается встать, черт ее побери! Он поспешно *нанес* на холст *темно-лиловый мазок*. Этого требовал *пейзаж*. Слишком он был *бледен* — *серое, переходящее в голубое*, и одна не то звезда, не то *белая чайка*, парящая просто так, — слишком бледно, по обыкновению. Слишком бледно, скажут *критики*, потому что никто его не знает и на *выставках* он незаметен — любимец детей квартирных хозяек, с крестом на цепочке для часов, чрезвычайно польщенный, если его *картины* нравятся самим хозяйкам — что бывает не так редко» [3, с. 6].

уровнях: при создании визуальных образов может одновременно иметь место аллюзия на определенное художественное направление, заимствоваться при непрерывной адаптации к особенностям литературного искусства его приемы и художественные средства, а также происходить диалог на уровне смысла – осмысление поднимаемых вопросов в свете философской концепции, лежащей в основе того направления или принадлежащей тому конкретному художнику, к творчеству которых апеллирует литературное произведение.

В прозе Вирджинии Вулф можно найти аллюзии на конкретные картины или популярные сюжеты, к которым обращались художники определенных эпох, направлений и школ.

Так, в рассказе «Не покупайте булавки у Слейтера» просматриваются две аллюзии. Первая аллюзия отсылает нас к картинам голландских художников XVII века, которые нередко обращались к теме музыки, избирая сюжетами своих картин уроки музыки или музыкальные концерты (Ян Вермеер «Уроки музыки» и «Прерванный урок музыки», Габриэль Метсю «Урок музыки», Герард тер Борх «Урок музыки»¹⁸). Нас в данном случае интересует именно первый пример, который своеобразно обыгрывается Вулф в ее рассказе. На полотнах художников с подобным сюжетом обычно изображалась молодая девушка, играющая на музыкальном инструменте под чутким руководством своего наставника, нередко заинтересованного не только в творческих успехах своей ученицы. Важное значение имеют многочисленные говорящие детали: фигурки купидонов, кровать на заднем плане, цвет и мягкая текстура тканей одежды, слегка притворенная дверь, – незаметные на первый взгляд, они, не обнажая смысл картины, выдают при этом эмоциональный подтекст сцены: упоенность музыкой создает иллюзию достижения абсолютного взаимопонимания и гармонии, пробуждающих романтическое влечение и чувственные желания.

Подмеченные детали и распространенность подобного рода сцен в голландской живописи позволили Артуру Уилоку, исследователю творчества голландско-

¹⁸ См. репродукции картин в Приложении 3. Рис. 1, 2.

го художника Яна Вермеера, сделать следующий вывод: «Голландские живописцы часто обращались к теме музыки, которая традиционно ассоциировалась с чувственной любовью и искушением» [210, р. 72] (Перевод мой – Я. К.).

В рассказе Вулф описывается урок игры на фортепиано, который дает молодая Джулия Крэй своей юной ученице Фанни Уилмот. В конце урока в качестве награды мисс Крэй играет своей любимой ученице фугу Баха, и за эти несколько минут Фанни открывается вся жизнь ее учительницы, сама сущность ее природы, истинные причины тех или иных событий и обстоятельств ее жизни. Джулия Крэй и ее брат Джулиус никогда не имели собственных семей, жили уединенно, окружив себя красивыми вещами. Джулия занималась музыкой, Джулиус увлекался археологией и коллекционировал античные вазы, они искали свой идеал прекрасного в далеком прошлом, в мире искусства. Единственными, кого они допускали в свою обитель, были кошки, которые, как известно, всегда гуляют сами по себе и больше всего дорожат своей свободой и независимостью, в чем и проявляется их сходство с хозяевами. Их круг общения составляли друзья Джулиуса из Оксфорда и Кембриджа, среди которых были люди искусства. Один из них – художник – ухаживал за Джулией, которую также влекло все прекрасное: красивые виды, цветы, природа. Их дом превратился со временем в храм искусства, стеклянный и холодный («the cool glassy world»), будто заколдованный. Уединившись, они оградили себя от всего низменного и суетного, но постепенно сама жизнь стала уходить из их дома. Временами они испытывали томительное волнение неудовлетворенности, желание разрушить заклятие, впустить жизнь, любовь, полноту чувств, но всякий раз верх одерживал страх, осознание, что красота недолговечна, самое прекрасное чувство преходяще и невозможно удержать его и сохранить первозданно чистым и совершенным, невозможно обладать им вечно.

В рассказе поднимается тема андрогинного сознания, ключевая в философии Вулф. Сходство имен, характеров, судеб брата и сестры позволяют предположить, что они, по замыслу Вулф, символизируют две половинки, два лика одного существа, двуполого, в котором гармонично соединилось мужское и женское

начала. Окончательное слияние двух сущностей происходит после смерти Джулиуса, который продолжает жить в своей сестре.

Андрогинное сознание свободно от любых условностей, предрассудков и ограничений. Свобода – неременный залог счастья человека. Именно ее и отстаивала Джулия, отказывая своим многочисленным поклонникам: «Она не смогла пожертвовать своей независимостью» [15, p. 216] (Перевод мой – Я. К.). При этом отказ Джулии от замужества настойчиво подчеркивается в рассказе не единожды. Мужчин же она сравнивает с великанами-людоедами («ogres»), отнимающими у женщины ее право на свободу и личное счастье.

В музыке была заключена вся сущность Джулии, и именно благодаря музыке Фанни сумела *разглядеть* ее («Fanny stared». «She saw Julia»). Под влиянием момента прошлое Джулии, увиденное Фанни в одно мгновение, позволило ей лучше понять свою учительницу. Важно отметить, что в рассказе делается упор именно на роль зрительного образа в процессе постижения истины, подчеркивается значение воображения, образного мышления и умения *усмотреть* суть явлений под внешней оболочкой. Здесь также действует излюбленный прием Вирджинии Вулф – прием «туннеля памяти», когда прошлое героя высвечивает всю глубину личности персонажа:

«All seemed transparent, for a moment, to the gaze of Fanny Wilmot, as if looking through Miss Craye, she saw the very fountain of her being spurting its pure silver drops. She saw back and back into the past behind her»¹⁹ [15, p. 218].

В этот момент озарения между женщинами установилось взаимопонимание, позволяющее создать нечто прочное, что можно сохранить и удержать, что смогло бы разрушить заклинание и зажечь огонь в немолодой женщине, согревающий ее сердце («Julia blazed. Julia kindled»).

¹⁹ «На мгновение оболочка мисс Крэй стала прозрачной, проницаемой для взгляда Фанни Уилмот, и девушке открылась самая суть ее существа – фонтан с серебристыми струями жизненных сил. Ее взгляд проникал все глубже и глубже в прошлое мисс Крэй» (Перевод мой – Я. К.).

Кульминация происходит в самом конце рассказа, однако по ходу повествования напряжение постепенно нарастает, в том числе за счет использования специфической лексики: «lingering, driving look» (пристальный, зачарованный взгляд), «seductive thoughts» (обольстительные фантазии), «blushed» (вспыхнула), «admiration in her eyes» (восхищение во взгляде); и символики, обращающей на себя внимание с первых же строк. Рассказ начинается с того, что девушка теряет булавку и приколотый к платью цветок падает на пол. Интересно отметить, что цветком, приколотым к платью девушки, была именно роза, но тот же цветок чуть позже, когда его поднимает с пола мисс Крэй, оказывается красной гвоздикой. В рассказе важную роль играет язык цветов²⁰. Роза является символом женственности, юности, чистоты и девственности; падение розы на пол, таким образом, может символизировать утрату невинности. Кроме того, роза традиционно соотносится с образом Богородицы и андрогинными божествами. Примечательно, что в эпоху декаданса роза стала символизировать поругание любви, похоть и порок. Гвоздика же говорит о глубокой любви и чувственной страсти. Здесь мы усматриваем вторую аллюзию в этом рассказе, отсылающую нас к полотнам известных мастеров Средневековья и Возрождения, изображающим Мадонну с гвоздикой, которая также является символом страстей Христовых, предвещающим грядущие страдания и испытания. Среди картин на эту тему можно назвать «Мадонну с гвоздикой» Леонардо да Винчи и «Мадонну с гвоздиками» Рафаэля²¹.

Вирджиния Вулф создает свой портрет дамы с гвоздикой:

«She sat there, half turned away from the piano, with her hands clasped in her lap holding the carnation upright, while behind her was the sharp square of the window, uncurtained, purple in the evening, intensely purple after the brilliant electric lights which burnt unshaded in

²⁰ Источники: Куклев В., Ровнер А. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999; Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. М., 2001.

²¹ См. репродукции картин в Приложении 3. Рис. 3, 4.

the bare music room. Julia Craye, sitting hunched and compact holding her flower, seemed to emerge out of the London night, seemed to fling it like a cloak behind her...»²² [15, p. 219].

Мисс Крэй сидит за инструментом на фоне незанавешенного окна, которое в данном описании играет роль картинной рамы. Вулф подробно описывает ее позу, так что читатель способен воссоздать в воображении зрительный образ во всех деталях. Важную роль играет также символика цвета: особенно подчеркивается интенсивность лилового, который является смешением двух красок – синей и красной. Синий – цвет вечерних сумерек, сгустившихся за окном, времени, когда человека одолевают все его навязчивые мысли, страхи, неясные желания, когда все вокруг теряет резкие очертания, застилается сумрачной пеленой и сознание становится открытым иллюзиям и сиюминутным порывам. Красный – цвет страсти и чувственных желаний, одолевающих главную героиню, создающих вокруг нее пульсирующую ауру, притягательную и вместе с тем опасную.

Таким образом, позволительно сделать вывод о невозможности однозначного истолкования финала рассказа. С одной стороны, взаимопонимание, установившееся между женщинами, может стать прочным основанием их привязанности, позволит сохранить глубину их чувств друг к другу. С другой стороны, как замечает автор, сравнивая Джулию с догорающей мертвой звездой («she burnt like a dead white star»), она была счастлива, но только мгновение («only for that moment»). К тому же, стремление Джулии, как и ее брата, обладать красотой и любовью не может не настораживать, заставляет вспомнить о том, что гвоздика, которую Фанни в конце рассказа прикалывает к лифу платья, на груди, символизирует страдания и боль, наряду с любовью и страстью. Возникает вопрос, не является ли желание обладать и осознание его неосуществимости («can't get it, can't

²² «Она сидела у пианино вполборота к Фанни, держа в сложенных на коленях руках гвоздику, словно свечку. За спиной мисс Крэй виднелся четко очерченный квадрат незанавешенного окна, окрашенный лиловым цветом вечерних сумерек, кажушимся особенно насыщенным после яркого электрического света, освещающего каждый уголок скудно обставленной музыкальной комнаты. Джулия Крэй, сидевшая сгорбившись на стуле с цветком в руках, казалась порождением лондонской ночи, черным плащом развевающейся у нее за плечами...» (Перевод мой – Я. К.)

have it»; «she did not possess it») причиной страданий мисс Крэй. Вулф считала стремление обладать, доминировать, подчинять качеством, более свойственным мужчинам. Именно склонностью мужчин к доминированию она объясняла традиции патриархального общества, зависимое положение женщин и даже причины появления фашизма. Возможно, желание обладать является следствием преобладания мужского начала в андрогинном сознании мисс Крэй, им же объясняется ее крайняя степень независимости, заставившая ее отказаться от брака, и симпатия к представительнице своего пола. Внешне Джулия совершенно неженственна, так что Фанни даже трудно представить ее стоящей в очереди в лавке галантерейных товаров. Девушка сравнивает свою учительницу с жуком: «Ее одежда напоминала футляр, в который она была компактно упакована, словно жук в свою броню» [15, р. 217] (Перевод мой – Я. К.). Если принять во внимание роль «русской точки зрения» в творчестве Вулф, то вполне естественными кажутся ассоциации с «человеком в футляре» А. П. Чехова.

Итак, мисс Крэй упрятала себя в двойной футляр – одежду, «синюю зимой и зеленую летом», и дом, больше напоминающий хрустальный дворец Снежной Королевы. Отгородившись от жизни, от всего, что может принести боль и разочарование, мисс Крэй выбрала путь одиночества и неизбывной тоски. Взаимная симпатия учительницы и ученицы стала долгожданным утешением для мисс Крэй, уроки музыки и жизни которой станут бесценными для Фанни, ибо «прикосновение ее [мисс Крэй] пальцев словно пробуждает цветок, и он наливается цветом, кажется в ее руках еще свежее, невиннее и изящнее» [15, р. 217] (Перевод мой – Я. К.). Однако, как злополучная булавка не смогла удержать цветок на груди Фанни, так и Джулии Крэй вряд ли удастся удовлетворить своё чувство собственности: живость ума, сила воображения и искренность чувств Фанни выдают в ней сильную и независимую личность.

Необходимо отметить, что в рассказе огромную значимость имеет интермедialное взаимодействие литературы и музыки и требует отдельного анализа, который будет осуществлен в соответствующем разделе.

Вирджиния Вулф живо интересовалась художественной жизнью других культур, о чем свидетельствует приведенный выше пример. Писательница была знакома с творчеством художников совершенно разных направлений, творивших в разные эпохи и в разных уголках мира. Поразительно, но женщина, получившая домашнее образование в викторианских традициях, была знакома с творчеством Мурасаки Сикибу, японской поэтессы и писательницы X века. Очевидное влияние японской культуры на Вулф кажется вполне естественным в силу того, что для нее также чрезвычайно важна визуальная составляющая образа, краеугольного камня японской поэзии, сближающего ее с живописью. Многие виды японского изобразительного искусства (роспись ширм, свитков, гравюры) являются синтетическими, сочетая на равных правах живопись, каллиграфию, поэзию и декоративно-прикладное искусство. Так, произведение Мурасаки Сикибу «Гэндзи Моногатари», крупнейший литературный памятник японской средневековой литературы, представляет собой свитки с рисунками и пояснениями к ним, т. е. в рамках одного произведения происходит синтез трех жанров – живописи, поэзии и прозы. Подобные творения считаются как произведениями живописи, так и произведениями литературы.

Образность японской поэзии, в которой каждое слово – образ, что-то сообщающий читателю, на что-то намекающий, сближает ее с живописью, самой известной и популярной формой которой стала японская гравюра в стиле укиё-э (яп. 浮世絵, картины (образы) изменчивого мира), основной вид ксилографии в Японии [127].

Обратимся к отрывку из рассказа В. Вулф «Понедельник ли, вторник...»:

«Lazy and indifferent, shaking space easily from his wings, knowing his way, the heron passes over the church beneath the sky. White and distant, absorbed in itself, endlessly the sky covers and uncovers, moves and remains. A lake? Blot the shores of it out! A mountain? Oh,

perfect-the sun gold on its slopes. Down that falls. Ferns then, or white feathers, for ever and ever...»²³ [11, p. 78].

На наш взгляд, создаваемая автором картина напоминает гравюры японских мастеров, таких как Андо Хиросигэ («Цапли») и Кацусика Хокусай («Фудзи»)²⁴. Центральным образом вышеприведенной словесной картины является цапля. Птицы издавна играют важную роль в японской культуре. Им отводится существенная роль в мифологии, их образы в поэзии и живописи несут аллегорический смысл. Цапля считается священной птицей в Японии, символизируя удачу, достаток и плодородие. Цапля как образ и тема встречается практически во всех видах традиционных японских искусств, упоминания о ней можно найти в древних легендах и преданиях. Красота и грациозность этих птиц воспевалась в песнях и стихах, воплощалась в танцах (в Японии существует ритуальный «Танец цапель»). Одна из красивейших крепостей в Японии носит имя Замок Белой Цапли. Образ цапли имеет схожее символическое значение с образами аиста и журавля. Японский журавль воплощает собой стремление к вершинам познания, к постижению истины мироздания. Улетая ввысь, в небеса, журавль улетает в страну вечной жизни, сопровождая души людей.

В приведенном отрывке рассказчик, обратив свой взор к небу, наблюдает за цаплей, которая, отрешившись от мирской суеты, воспарила ввысь. Кажется, будто сама душа рассказчика воплотилась в образе этой птицы и, измучившись жаждой понимания, высшего знания, устремилась на поиски истины. Но небо равнодушно к метаниям человека, и, возможно, только после смерти ему откроется истина, а пока его душе нет места в стае, которую сопровождает цапля. Его время еще не пришло. Подобную трактовку подкрепляют и другие образы в этом отрыв-

²³ «Лениво и отрешенно, плавно рассекая пространство крыльями, над самым куполом собора летит куда-то цапля. Высокое и светлое небо, ко всему безучастное, то скроется за облаками, то гонит их прочь, вечно новое и вечно неизменное. Озеро? Выплеснись из берегов! Гора? О чудо — солнце золотит ее склоны. Тает гора. И вот уже папоротники или белые перья, и нет конца, нет конца...» [4, с. 707].

²⁴ См. репродукции картин в Приложении 3. Рис. 5, 6.

ке. Цапля пролетает над куполом собора, образ которого также вызывает ассоциации с душой, смертью, религиозными обрядами, посмертной жизнью. Традиционные в японской культуре образы горы и озера являют собой два противоположных полюса: гора, устремленная ввысь, к истине, ось мироздания – высшая точка; глубины озера, в которых скрывается сама суть, источник жизни – низшая точка. Между двумя этими равно труднодостижимыми точками и заключено земное существование человека. Парящие белые перья, вызывающие ассоциации с птицами, ангелами, душой, невесомые, легко подхватываемые ветром, символизируют эфемерность, хрупкость, «невыносимую легкость бытия», неприкаянность человека.

Японские художники на своих полотнах всегда стремились передать движение как неотъемлемое свойство жизни. Вслед за художниками Вулф создает динамичную картину солнечного дня (полет птицы, дуновение ветра, бег облаков, течение воды), в которой движение расцветается красками; некоторые из них передаются вербально, другие возникают в сознании ассоциативно: светлое небо, белые облака, синее озеро, освещенные золотыми лучами солнца склоны горы, белые перья.

В изображении безучастного ко всему неба, «вечно нового и вечно неизменного», в особом очаровании природы, вечно прекрасной, *вечной*, в отличие от кажущейся мгновением человеческой жизни, веет влиянием буддийской доктрины *мудзё*, в основе которой – идея бренности и мимолетности земного бытия. Для японского искусства свойственно стремление к эстетизации природы и человеческих чувств. Это явление получило название «моно-но аварэ» – очарование вещей. Чувство непостоянства *мудзё* также наделялось очарованием: красота непостоянна и тем еще более ценна [7]. Непостижимость истины, безучастность природы к судьбе человека, ее постоянная изменчивость и вместе с тем вечная неизменность таят в себе очарование, окрашенное печалью невозможности приблизиться к скрытой в этой удивительной закономерности жизненных явлений истине. В конце рассказа цапля уже возвращается из своего путешествия, а человек

так и не овладел истиной. Она лишь иногда на кратчайшее мгновение приоткрывается ему: «...небо то скроет звезды под своим пологом, то раскроет их».

Интересно отметить также, что первое предложение в этом отрывке («Lazy and indifferent, shaking space easily from his wings, knowing his way, the heron passes over the church beneath the sky»), разбитое на пять частей, напоминает японскую танка – пятистрочную стихотворную форму, состоящую из 31 слога и отличающуюся характерным ритмом, который создается часто используемым в поэзии приемом инверсии. Сравним предложение из рассказа Вулф с танка японского поэта Фудзивара-но Садаиэ на схожую тему:

| | |
|---|--|
| <p>Вновь засияло В разрывах туч грозových Вечернее солнце. На эту сторону гор Белые цапли летят [10, p. 154].</p> | <p>Lazy and indifferent, shaking space easily from his wings, knowing his way, the heron passes over the church beneath the sky.</p> |
|---|--|

В стихотворении Фудзивара-но Садаиэ смысловым ядром является образ солнца. В результате инверсии он оказывается в середине стихотворения и на него падает логическое ударение. В отрывке из рассказа Вулф ключевым является образ цапли, который также за счет изменения прямого порядка слов оказывается в логическом центре стихотворения. Второстепенной информацией в первом стихотворении является полет цапель на фоне солнца, во втором – купол церкви, над которым пролетает цапля. При переводе на язык живописи художественным средством, позволяющим расставить акценты, станет перспектива: на переднем плане – центральный образ цапли, летящей над собором. В отдалении – описываемый пейзаж: гора, город, бескрайние просторы неба.

Говоря о сходстве приведенного отрывка с танка, стоит отметить, что Вулф по вполне понятным причинам не строит предложение по традиционной схеме танка 5-7-5-7-7 (количество слогов в строке), однако ритм, напоминающий ритм

танка, создается за счет схожего соотношения длины строк: вторая, четвертая и пятая строки длиннее первой и третьей:

Lazy and indifferent, (5)
 shaking space easily from his wings, (9)
 knowing his way, (4)
 the heron passes over (7)
 the church beneath the sky. (7)

Таким образом, связь приведенного отрывка из рассказа Вулф с японской живописью (и поэзией, учитывая их тесную связь) прослеживается на нескольких уровнях: использование традиционных образов-символов (гора, цапля, перья), аллегорический и философский подтекст, обыгрывание традиционной стихотворной формы танка.

Интересуясь загадками работы человеческого сознания, тайнами подсознания и особенностями механизма мышления и памяти, Вирджиния Вулф не могла не заинтересоваться **экспрессионизмом**, направлением в искусстве первых десятилетий XX века, особенно ярко проявившимся в Германии и Австрии. Художники данного направления, причудливые картины которых выявляли особенности человеческого подсознания, придерживались принципа всеохватывающей субъективной интерпретации действительности. Субъективизм и абстракция – отличительное сочетание черт модернистского художественного сознания. В журнале немецких экспрессионистов «Der Sturm» давалось следующее определение: «Экспрессионизм – есть выражение духовного начала с помощью формы. Законченный экспрессионизм – это экспрессионизм абстрактный. Он придает физическую форму тому, что совершается духовно, он создает объекты, а не отправляется от них. Он абстрагирует суть субъекта» [27, с. 195].

Для художников-экспрессионистов характерно стремление к деформации, т. е. искажению естественных форм предметов и пропорций человеческих фигур, или стилизации форм, позволяющим заострить самое важное в объекте, тяготение

к иррациональности, динамизму, обостренной эмоциональности, экзальтации и фантастическому гротеску, использованию ярких, резко контрастирующих друг с другом красок: ослепительного света или беспросветного мрака – ради создания мощной выразительности художественного образа и отражения мировоззрения автора [236].

На экспрессионистов оказали влияние постимпрессионизм и символизм. Однако в отличие от импрессионистов экспрессионисты сосредоточены не на свете и световых эффектах; напротив, их привлекает теневая сторона жизни, сумерки, ночь, тьма, когда кошмары одерживают верх над человеком, а отчуждение от всего остального мира чувствуется особенно остро. Экспрессионизм стал реакцией на уродства современной буржуазной цивилизации. Художники данного направления выступали против мировых войн, против подавления личности социальным механизмом, условным, антинатуралистическим живописным языком выражая протест, с одной стороны, и мистический ужас перед хаосом бытия – с другой.

Импрессионисты стремились передать неповторимость окружающей действительности в определенный момент времени, экспрессионисты же своим предметом избрали человека. Именно поэтому они считаются модернистами, в то время как импрессионисты – нет. По словам Питера Чайлдза, экспрессионисты «ставили своей целью не показать внешнюю, событийную сторону жизни, а передать особенности индивидуального восприятия жизненных явлений в эпоху всеобщего отчуждения» [182, p. 124] (Перевод мой – Я. К.).

Одним из первых представителей экспрессионизма, точнее его предшественником, стал норвежский живописец и график Эдвард Мунк. В своем творчестве Мунк разрабатывал экзистенциальные темы человеческого бытия: одиночество и страдание, страх и отчаяние, любовь и отчуждение, жизнь и смерть. Он стремился запечатлеть человека в экстремальных ситуациях, в момент наивысшего эмоционального напряжения, раскрыть весь драматизм внутреннего мира личности [157]. Его высказывание: «Нет ничего не стоящего внимания, и нет ничего действительно важного. Внутри нас – целый мир» – стало формулой философии

экспрессионистов с их тягой к субъективизму и абстракции [182, р. 123] (Перевод мой – Я. К.).

Самой знаменитой и узнаваемой работой Мунка является картина «Крик», созданная задолго до возникновения экспрессионизма, но считающаяся программным произведением этого течения. На картине художник воплотил собственные переживания в универсальном, упрощенном образе-символе, передающем всю глубину человеческого отчаяния. Мунк писал в дневнике: «Я шел по дороге с двумя друзьями. Садилось солнце... Неожиданно небо сделалось кроваво-красным. Облокотившись на перила моста, я смотрел на облака, огненным мечом нависшие над городом и черной водой фьорда... И мне показалось, что я слышу нескончаемый крик самой природы» [157, р. 10].

Согласно П. Топеру, крик, являясь первичной, элементарной реакцией на многообразные проявления бытия, представляет собой «одну из основных составляющих эстетической системы экспрессионизма», характерный образ-знак, выражающий состояние души, передающий ощущение крушения мира. Крик, в котором находит выход чувство, предшествующее анализу рассудка, в экспрессионизме «воспринимался как отчаянная попытка человеческого духа быть услышанным другими людьми, миром, Богом» [236, р. 297]. В силу того, что в большинстве случаев причина душевного потрясения персонажей неясна из сюжета картины, их крик приобретает метафизический характер.

Лица и фигуры на картине Мунка, как и на большинстве полотен экспрессионистов, не индивидуализированы, то есть, изображена не конкретная личность, а человек вообще, иногда невозможно определить, мужчина или женщина.

Вирджинией Вулф написан рассказ «Три картины», представляющий собой последовательное описание трех «картин» из повседневной жизни. Рассказчик описывает наблюдаемые им сцены так, как художник изобразил бы их на живописном полотне. Вторая картина этого триптиха имеет очевидное сходство с вышеупомянутой картиной Мунка «Крик». Собственно, сюжетом рассказа и является крик, услышанный героем глубокой ночью. По сути дела, этот рассказ представляет собой экфрасис картины Мунка лишь с незначительными расхождения-

ми. Объектом изображения в рассказе является не окружающая действительность, а ощущения героя, мрачная, гнетущая атмосфера необъяснимого, суеверного ужаса. На картине Мунка невозможно определить пол фигуры, изображенной на переднем плане. Так и рассказчик Вулф, хотя и понял, что кричала женщина, заметил при этом:

«It was a woman's voice, made by some extremity of feeling almost sexless, almost expressionless. It was as if human nature had cried out against some iniquity, some inexpressible horror²⁵ [15. p, 36].

И, как и на картине Мунка, крик женщины выражает глубину ее отчаяния, ее бессилие перед силами зла, своей безразличной жестокостью порождающими беспредельный страх. В этой прямой цитате из рассказа прослеживается сходство со словами самого Мунка, который описывал услышанный им крик как «нескончаемый крик самой природы».

Причина страданий женщины повествователю неизвестна, и от этого ужас становится еще более гнетущим. Зловещая атмосфера в рассказе создается соответствующим лексическим наполнением, синестезийно воссоздающим обстановку посредством звуковых и зрительных образов. В рассказе используется лексика, передающая цвета и степень освещенности описываемого пространства, прямо называющая их или ассоциативно вызывающая представления об этих качествах: слова и словосочетания «night» (ночь), «no moon» (не было луны), «no light came» (ниоткуда не поступал свет), «dark arose» (тьма опустилась), «obscure» (неясный) – создают картину непроницаемого мрака, при этом преобладающий цвет – черный. Анализируя звуковые образы, следует отметить, что сам крик в рассказе длится лишь мгновение, и затем наступает мертвая тишина. Словосочетание «dead silence» повторяется в этом коротком рассказе трижды, создавая образ во-

²⁵ «В ее голосе звучало такое исступленное отчаяние, что уже невозможно было определить, кто кричит – мужчина ли, женщина – и что выражает этот крик. Будто сама человеческая природа пытается криком защититься от какой-то высшей несправедливости, безымянного ужаса». (Перевод мой – Я. К.)

царившегося на земле царства тьмы и смерти: крик возвестил победу зла, ничто живое не уцелело. Наступил непроглядный мрак и абсолютное безмолвие. Другим признаком гибели всего живого является отсутствие движения: «the branch of lilac tree hanging motionless» (ветка сирени, застывшая в воздухе), «still night» (безмолвная ночь), «the trees were motionless» (деревья стояли неподвижно), «no feet were heard» (не слышно было ничьих шагов). Другие лексические единицы, непосредственно характеризующие окружающую обстановку в восприятии рассказчика: «the cry made everything seem ominous» (крик еще больше нагнетал и без того зловещую атмосферу), «iniquity» (зло), «inexpressible horror» (невыразимый ужас), «all seemed guilty, convicted, ominous» (в воздухе носилось что-то зловещее, преступное, виновное во всех страданиях человека).

Картину Мунка и рассказ Вулф сближает тема экзистенциального одиночества, страданий и отчаяния человека: рассказчик тщетно ждал ответной реакции на крик женщины, никто не откликнулся, не поспешил на помощь. Несчастливая осталась один на один со своим горем, незащищенная перед равнодушием мира, который поглотил («swallowed up») ее точно так же, как ночь поглотила ее крик. Повествователь словно оказался в загробном царстве или в самом сердце черной дыры, где перестают работать все органы чувств: взгляд натывается на стену мрака, слух не различает ни единого звука – слепота, глухота и бездвижность – это и реакция на испытанный ужас, и, возможно, аллегория эмоционального паралича людей, живущих в век отчуждения и равнодушия. Завершается рассказ появлением фигуры человека с неясными очертаниями («obscure human form almost without shape») и искаженными пропорциями («raising a gigantic arm»), воздевшего руки в попытке защитить себя от непостижимого, неумолимо надвигающегося зла.

Таким образом, связь рассказа Вулф с картиной художника-экспрессиониста прослеживается в использовании схожего сюжета, воссоздании идентичной атмосферы посредством синестезийных образов, разработке экзистенциальной темы одиночества и отчаяния.

Интерес к работе подсознания вновь становится связующим звеном между творчеством Вирджинии Вулф и еще одним направлением в изобразительном ис-

кусстве – **сюрреализмом**, экспериментально разрабатывавшим варианты реализации идеи невыразимого через воспроизведение фантастических сновидений, галлюцинаций, абсурдных видений, возникающих на грани сна и реальности и нередко высвечивающих самые глубины подсознания.

Примером может послужить отрывок из рассказа «Понедельник ли, вторник»:

«Now to recollect by the fireside on the white square of marble. From ivory depths words rising shed their blackness, blossom and penetrate. Fallen the book; in the flame, in the smoke, in the momentary sparks-or now voyaging, the marble square pendant, minarets beneath and the Indian seas, while space rushes blue and stars glint – truth?»²⁶ [11, p. 87].

В данном отрывке описывается видение рассказчика, грезящего наяву за чтением книги. По-видимому, прочитанное произвело на него столь сильное впечатление, что он утратил чувство реальности, слова будто материализовались, обрели форму и волю – они надвигаются, уводят читателя в иные миры, и вот уже он парит в небе, вокруг мерцают звезды, а под ним проплывают дальние земли. Устремляясь в воображении в другие концы земли, читатель пытается объять мыслью весь мир, постичь смысл жизни, приблизиться к истине. В состоянии полусна сознание человека работает наиболее интенсивно, раздвигаются его границы, и нередко, переживая моменты озарения, человек находит ответы на сложнейшие, давно тревожившие вопросы. Эта особенность работы человеческого сознания объясняется тем, что сновидение есть «такое состояние, когда человек словно разрушает всякие связи, соединяющие его с логически понятным и упорядоченным миром, когда нарушаются все эмпирически обусловленные физические законы, а сам остов причинности и времени раздроблен на фрагменты» [133, с. 65]. Сон «предоставляет нам возможность бросить взгляд за пределы логическо-

²⁶ «Грезишь у камина, глядя на белую мраморную плиту. Из ее матовой глубины проступают слова, наливаются чернотой, обретают форму, надвигаются. Упала книга; что же, пламя, дым, всполохи искр — или парение, кренится мраморная плита, проплывают внизу минареты, далекие моря, тонешь в небесной лазури, видишь мерцание звезд — истина?» [4, с. 708]

го» [133, с. 66], постичь суть явлений не разумом, а интуицией, в превосходство которой верил основоположник сюрреализма Анри Бергсон. Согласно «Второму манифесту сюрреализма», сон открывает нам дверь в бессознательное, в область, которая описывается как «некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия» [232, с. 301].

Из всех направлений изобразительного искусства наиболее глубокие и многосторонние связи творчество Вирджинии Вулф имеет с **импрессионизмом**, влияние которого прослеживается на уровне микро- и макросмысла, а также в заимствовании средств художественной выразительности.

Братья Гонкур, представители импрессионизма в литературе, следующим образом сформулировали концепцию импрессионистской эстетики в своем «Дневнике»: «Видеть, чувствовать, выражать – в этом все искусство» [218, с. 489].

Важнейший принцип импрессионизма, лежащий в основе импрессионистского метода, заключается в подвижном двуединстве субъективного, доминирующего, и объективного начал. Пристально изучая жизнь, художники-импрессионисты стремились запечатлеть на своих полотнах не просто случайные, беглые впечатления и наблюдения, но ухватить и передать саму суть движения, изменчивости окружающего их мира, бесконечное богатство его состояний и неповторимость каждого мгновения. Целью импрессионистов была передача субъективного впечатления (*impression*) при изображении внешнего источника впечатлений – объекта окружающей действительности, которую художник-импрессионист пропускает через собственное восприятие, воспроизводя на своих полотнах не сам мир, каков он есть, а свои впечатления от него. Художники-импрессионисты развивали традиционную живопись, обогащая ее новой концепцией мировосприятия и оригинальными приемами изображения действительности.

Важнейшую роль в эстетике импрессионистов играют цвета. Как писали братья Гонкур, «...живопись – это не рисунок; живопись – это краски...» [218, с. 561]. Обратив внимание на научные теории того времени в области природы цве-

та и механизма его восприятия человеческим глазом, согласно которым вся цветовая гамма восходит к нескольким чистым цветам, воспринимаемым сетчаткой глаза, художники-импрессионисты, разложив сложные тона на отдельные цвета, не смешивая краски, накладывали их на холст отдельными энергичными мазками, которые в силу свойственного человеческому глазу оптического смешения, в конечном итоге, при рассмотрении полотна с определенного расстояния воспринимаются не по отдельности, а создают целостный, объемный образ нужных оттенков.

В пуантилизме, или дивизионизме, стилистическом направлении постимпрессионизма, создателем которого стал французский художник Жорж-Пьер Сёра, интерес направлен на особенности устройства человеческого зрения. Так, Сёра пытался найти мельчайшие атомы, кирпичики, которые улавливает глаз и складывает в цельное изображение. Пуантилисты в отличие от импрессионистов накладывают краски не мазками, а точками разных цветов, которые смешиваются в глазах зрителя и составляют единое изображение. Из смешения простых цветов создаются сложные оттенки. Искания пуантилистов основывались на научных исследованиях природы света и восприятия, которые показали, что свет меняет характер очертания предметов, создавая вокруг них ореол (*halo*), цвет которого зависит от интенсивности света и цвета самого предмета.

Интересно проследить сходство в использовании концепта «ореола» пуантилистами и Вирджинией Вулф, которая определяла сознание человека как окружающий его ореол: «сияющий ореол», «полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения нашего сознания и до его исчезновения» («a luminous halo», «semi-transparent envelope»)²⁷ [215, vol. 4, p. 157].

В литературе импрессионизм не сложился как отдельное направление, однако его принципы и технические приемы взяли на вооружение многие писатели. Наиболее ярко импрессионизм проявил себя в поэзии, тесно сомкнувшись с сим-

²⁷ «сияющий ореол», «полупрозрачная оболочка, окружающая нас с момента зарождения нашего сознания и до его исчезновения» [4, с. 846]

волизмом. Необычайная лиричность прозы Вулф, с особенной выразительностью проявившаяся в ее коротких рассказах, сближает их с поэзией, с одной стороны, так что они напоминают скорее лирические зарисовки, стихотворения в прозе; и с живописью – с другой: беглые наброски в импрессионистическом духе фиксируют неуловимую смену состояний, настроений, движение мысли.

Вулф особенно интересуют неуловимые подсознательные импульсы; подмечая, воспроизводя их легкими мазками, она оставляет подобные состояния без пояснений. Писательница придерживается мнения А. Бергсона, который считал случайные ассоциации необъяснимыми, и вслед за ним Вулф не пытается найти их причину и прояснить механизм их влияния на настроение человека. Ее так же, как и импрессионистов, интересует не полнота описания каждого состояния, а процесс перехода из одного состояния в другое.

Моменты бытия Вулф напоминают то самое мгновение, которое стремятся остановить и воссоздать художники-импрессионисты. Это мгновение вскрывает диалектику жизненных явлений, их объективную сущность. Н. Ю. Жлуктенко отмечает, что «диалектика сходства и несходства характера с самим собой в каждый момент его существования – вот та поистине тончайшая задача психологического исследования образа, за которую берется Вулф» [71, с. 111].

Проводя параллели между импрессионизмом, живописным и литературным, можно выделить следующие общие черты:

- тяготение к малым жанровым формам, свойственная импрессионистическому роману, как и импрессионистическим полотнам, фрагментарность;
- отсутствие строго выстроенного сюжета, насыщенного событиями и действиями;
- отсутствие четко обозначенных связей между отдельными эпизодами;
- субъективное представление о времени: мгновения могут вмещать больше описываемых событий духовной жизни, чем кажущиеся секундами годы.

Все вышеперечисленные особенности в полной мере относятся к творчеству Вирджинии Вулф. Кроме того, влияние живописного импрессионизма на литературный язык проявилось в появлении новой функции слова: оно соединяет в себе

не только обозначение предмета, но и вызванные им ощущения, впечатления от него. Так, В. Вулф стремилась воспроизвести, вербализовав, визуальные эффекты, мимолетные впечатления, тончайшие нюансы игры света и тени, едва уловимые оттенки человеческих эмоций. Слово должно не открыто выражать задуманное автором, а лишь намекать – только так можно передать нечто изменчивое, едва уловимое, незастывшее.

Таким образом, связь творчества Вирджинии Вулф с эстетикой импрессионизма прослеживается, прежде всего, на уровне микро- и макросмысла. Под взаимодействием на уровне макросмысла мы понимаем общность мировоззренческих установок, близость философских концепций, подходов к постижению бытия и интерпретации явлений окружающей действительности, определяющих приоритетность предметов познания, «угол зрения» и инструментарий. В данном конкретном случае речь идет о постижении законов объективного мира сквозь призму мира субъективного.

Анализ микросмысловых связей заключается в постижении смысла создаваемых Вулф «картин» в контексте всего произведения в целом в соответствии со смысловыми доминантами импрессионистской эстетики. Обратимся к примерам из произведений Вулф, иллюстрирующим взаимодействие на уровне формы.

В рассказе «Королевский сад» описывается пышное июльское цветение сада. Фигуры людей с размытыми, неясными очертаниями, движущиеся между клумбами, движение мыслей каждого из них, потоки воспоминаний словно ложатся мазками на полотно художника-импрессиониста. Писательница не дает детального портрета своих персонажей, зато предельно точно передает ход их мыслей, отдавая предпочтение не внешней оболочке, а внутреннему содержанию. Словно эскизно набросанные несколькими мазками очертания людей контрастируют с яркими красками тщательно выписанной цветочной клумбы:

«From the *oval-shaped* flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into *heart-shaped* or *tongue-shaped* leaves half way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface; and from the red, blue or yellow

gloom of the throat emerged a straight bar, *rough* with gold dust and slightly clubbed at the end. <...> The figures of these men and women straggled past the flower-bed with a curiously *irregular movement* not unlike that of the white and blue butterflies who crossed the turf *in zig-zag flights* from bed to bed»²⁸ [11, p. 92].

Не менее показателен отрывок, в котором фигуры людей растворяются в окружающей их природе:

«They walked on the past the flower-bed, now walking four abreast, and soon diminished in size among the trees and looked half transparent as the sunlight and shade swam over their backs in large trembling irregular patches»²⁹ [11, с. 93].

Вербальными средствами языка Вулф создает объемную полноцветную картину, дающую читателю представление о форме (продолговатая клумба, листья в форме сердца и загнутых язычков), цвете (красные, белые, желтые цветы, серебристо-серая капля, зеленые просторы, бело-синие бабочки), фактуре (шершавый росток, гладкая галька), световых эффектах (огни, отсветы, сумрак, солнечные пятна) и направлении движения (странный хаотический круговорот, причудливые зигзаги) изображаемых объектов. Голоса людей на полотнах – главное свидетельство их присутствия – сливаются с голосами природы, которая говорит цветом, солнечными бликами, движением листьев на ветру, так что «бормочет большой город; а над этим гулом громко кричат голоса и лепестки несчетных

²⁸ «Не менее ста стебельков тянулись с *продолговатой* цветочной клумбы, раскрываясь — почти над самой землей — веером листьев *в форме сердца* или *загнутых язычков*, и разворачивали на вершине чаши *красных, синих, желтых лепестков*, усыпанные густыми *цветными пятнышками*; а из *красного, синего, желтого сумрака* на дне чаши поднимался *твердый прямой* росток, *шершавый от золотистой пыли* и чуть закругленный на конце... <...> Фигуры этих мужчин и женщин двигались мимо клумбы в каком-то странном хаотическом круговороте, почти как *бело-синие бабочки*, которые причудливыми *зигзагами* перелетали с лужайки на лужайку»[4, с. 724].

²⁹ «Они миновали клумбу и пошли дальше, теперь все четверо рядом, и скоро стали маленькими и *полупрозрачными* среди деревьев, среди больших и дрожащих *солнечных пятен*, которые, чередуясь с *тенью*, не спеша проплывали по их спинам» [4, с. 725].

цветов бросают в воздух цветные огни» [4, с. 729]. Буйство красок в летнем саду созвучно буйству чувств, мыслей и впечатлений в сознании и сердцах героев³⁰.

Вулф подходит к созданию портретов своих персонажей подобно художникам-импрессионистам. Несколько штрихов, легких мазков передают настроение, создают образ персонажа, каким он видится автору, другим героям произведения, посредством цветowych ассоциаций, с помощью языка цветов. Примером подобного приема может служить описание внешности героини одноименного романа Клариссы Дэллоуэй одним из второстепенных персонажей:

«...a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious»³¹ [14, p. 26].

Именно такое впечатление производит Кларисса на своего знакомого Хью Уитбрета и на читателя. На протяжении романа неоднократно подчеркивается сходство героини с птичкой, проявляющееся в ее миниатюрности, опрятности, жизнерадостности. Готовясь к званому вечеру, она, словно чистя перышки, чинит свое вечернее зеленое платье. Зеленый и синий – излюбленные цвета импрессионистов и Вирджинии Вулф – более других ассоциируются с природным началом: зеленый – цвет растительности, синий – неба и моря. Естественность этих цветов, их особенная глубина сообщают определенные черты и персонажу, который с ними ассоциируется. Клариссе присуще пантеистическое мировоззрение и стремление сохранить свою самость, свою жизнь и душу неприкосновенными.

Интермедиальное взаимодействие на уровне формы происходит в двух направлениях: заимствование техник и приемов других видов искусства, в данном случае – живописи, и адаптация жанровых и композиционных особенностей к специфике произведения художественной литературы.

³⁰ Интересно отметить, что в приведенном выше отрывке из рассказа «Королевский сад» трижды повторяется одно и то же сочетание цветов: красного, синего и желтого; и дважды описание листьев – в форме сердечка и загнутых язычков. Такой прием, с одной стороны, акцентирует внимание читателя на визуальных доминантах изображаемого, а с другой – создает определенный ритм повествования.

³¹ «...<она> чем-то, пожалуй, похожа на птичку; на сойку; *сине-зеленая*, легонькая, живая...» [4, с. 29].

Одной из особенностей стиля Вирджинии Вулф, свидетельствующих о ярко выраженном живописном начале ее творчества, является синтаксис: обилие односоставных назывных предложений в составе сложносочиненных предложений, отделяемых друг от друга точкой с запятой, напоминают мазки художника-импрессиониста, с одной стороны, и фрагменты коллажа, столь популярного в эпоху формальных экспериментов XX века, – с другой.

В романе «Миссис Дэллоуэй» Вулф следующим образом воссоздает ход мыслей главной героини:

«She would have been, like Lady Bexborough, slow and stately; rather large; interested in politics like a man; with a country house; very dignified, very sincere. Instead of which she had a narrow pea-stick figure; a ridiculous little face, beaked like a bird's. That she held herself well was true; and had nice hands and feet; and dressed well, considering that she spent little»³² [14, p. 32].

В приведенном отрывке создаются два портрета: реальный портрет главной героини Клариссы Дэллоуэй, какой она видится самой себе, и портрет идеальной женщины, какой Кларисса хотела бы быть. Напоминающие отдельные штрихи словосочетания называют черты воображаемой женщины: статная, крупная, царственная. С одной стороны, подобная дробность описания рассеивает внимание читателя, но стоит отойти в сторону, осмыслить, и отдельные штрихи складываются в единое целое – образ женщины. При этом отрывистость перечисления характеристик акцентирует внимание на каждой из них, подчеркивая их равноценность, одинаковую важность, создавая определенный ритм, будто каждая новая мысль приходится на каждый шаг идущей по Лондону героини.

³² «Во-первых, хорошо бы быть смуглой, как леди Бексборо, с кожей, как тисненная юфть, и прекрасными глазами. Хорошо бы, как леди Бексборо, быть медленной, статной; крупной; по-мужски интересоваться политикой; иметь загородный дом; быть царственной; откровенной. У нее же, наоборот, тело узкое, как стручок; до смешного маленькое личико, носатое, птичье. Зато она держится прямо, что правда, то правда; и у нее красивые руки и ноги; и одевается она хорошо, особенно если вспомнить, как она мало на это тратит» [4, с. 34].

Важную роль в прозе Вулф играют цветообразы, о чем уже говорилось ранее. В литературе зрительный образ, цвет несут дополнительные смысловые оттенки, придают глубину произведению. Это объясняется тем, что цветообраз наделен в художественной литературе значительной выразительностью и смысловой емкостью; он выполняет несколько функций и является компонентом художественной структуры. В силу того, что литература ахроматична, т. е. цвет в литературном произведении должен получить вербальное выражение, цветообозначение, намеренно вводимое в текст автором, всегда значимо [148]. Помимо того, что цвет создает атмосферу, внутреннее настроение произведения, является средством характеристики героя, он может быть наделен символическим значением. Кроме того, преобладание определенной цветовой палитры может свидетельствовать о связи с определенным направлением живописного искусства.

Использование цветообразов было уже проанализировано в контексте других уровней взаимодействия. Необходимо отметить также роль светотеневых эффектов, особенно в тех случаях, когда очевидно влияние таких направлений, как импрессионизм и экспрессионизм, в которых вышеназванные эффекты несут существенную смысловую нагрузку и являются ключевыми доминантами эстетики. Живописное начало творчества Вулф проявляется также в пластичности создаваемых ею образов, в ее способности передать объем, форму, тактильные свойства, так что в воображении читателя возникает трехмерное изображение. В качестве примера уже был приведен отрывок из рассказа «Королевский сад».

Вирджиния Вулф нередко выстраивала композицию своих произведений по законам других видов искусства. Интереснейшим примером может послужить рассказ «Три картины», выстроенный в форме полиптиха, а точнее – триптиха, модульной картины, состоящей из нескольких частей, объединенных общим замыслом. Каждая из входящих в состав триптиха картин, т.е. эпизодов рассказа, имеет подзаголовок: «Первая картина» («The First Picture»), «Вторая картина» («The Second Picture»), «Третья картина» («The Third Picture»). Первая картина также имеет еще один подзаголовок: «Возвращение моряка» («The Sailor's Homecoming»). На первой картине изображена сцена возвращения моряка домой после

долгих странствий, его встреча с молодой женой, ожидающей ребенка. Счастливая идиллия семейной жизни вновь воссоединившихся супругов произвела глубокое впечатление на стороннего наблюдателя, который во второй части рассказа слышит среди ночи жуткий крик, оставивший в его душе гнетущее чувство неотвратимой беды. На второй картине триптиха воссоздается общая зловещая атмосфера мертвенно безмолвной и бездвижной ночи. Завершается серия натуралистическим полотном, объясняющим события оставшиеся «за кадром» на второй картине: семья могильщика, его жена и дети, устроили пикник на кладбище, в то время как сам глава семьи роет могилу скончавшемуся от неизвестной заморской болезни моряку.

Все три вышеописанные картины объединены общим замыслом – рассказать историю простого моряка, вынужденного оставлять молодую беременную жену и на долгие месяцы отправляться в дальние путешествия, чтобы прокормить свою семью. Первый эпизод, напоминающий викторианские жанровые картины (*Victorian genre painting*), убеждавшие зрителей в идиллическом благополучии, царящем в Британской Империи, более всех остальных напоминает живописное полотно: отделенные точкой с запятой безглагольные словосочетания описывают отдельные фрагменты полотна: моряк, обнимающий жену; дом; соседи. Имеется также подпись к картине, комментирующая изображенную на ней сцену: «Проходящий мимо заметит подпись внизу картины, поясняющую, что моряк только что вернулся из путешествия в Китай» [15, р. 35] (Перевод мой — Я. К.).

Второй эпизод, проанализированный нами ранее, контрастирует по настроению и атмосфере с первым: иллюзия благополучия внезапно рушится под натиском пока еще безымянного зла. И наконец, третья картина, общим настроением, неприятными подробностями напоминая полотна натуралистов, обнажает царящие в обществе противоречия и иллюзорность счастья и благополучия.

В малой прозе Вирджиния Вулф нередко использует кольцевую композицию, которая в сочетании с другими приемами, заимствованными из языка живописи, создает эффект картинной рамы (*framing effect*): рассказ (данный прием чаще используется в малой прозе) заканчивается той же фразой, или ее вариацией,

которой начинается; таким образом, рассказ оказывается заключенным в раму. Примером может послужить рассказ «Женщина в зеркале», который начинается и заканчивается одной и той же фразой:

«People should not leave looking-glasses hanging in their rooms...»³³ [11, p. 98].

В рассказе «Понедельник ли, вторник» последнее предложение эхом откликается на первое, замыкая круг движения, жизненный цикл:

«Lazy and indifferent, shaking space easily from his wings, knowing his way, the heron passes over the church beneath the sky. <...> Lazy and indifferent the heron returns; the sky veils her stars; then bares them»³⁴ [11, p. 78].

В начале рассказа цапля летит куда-то вдаль, в конце – возвращается назад.

Героиня рассказа «Не покупайте булавки у Слейтера» в конце рассказа повторяет фразу, сказанную ею в самом начале и вынесенную в название:

«"Slater's pins have no points-don't you always find that?" said Miss Craye, turning round as the rose fell out of Fanny Wilmot's dress... <...> "Slater's pins have no points," Miss Craye said, laughing queerly and relaxing her arms, as Fanny Wilmot pinned the flower to her breast with trembling fingers»³⁵ [16, p. 25-29].

Между первой и последней репликой мисс Крэй проходит несколько минут, возможно, секунд, однако читатель успевает узнать всю жизнь главной героини и стать свидетелем важнейшего события в ее судьбе. Рамочная композиция создает

³³ «Не следовало бы оставлять висящие на стенах зеркала...» [4, с. 765]

³⁴ «Лениво и отрешенно, плавно рассекая пространство крыльями, над самым куполом собора летит куда-то цапля. <...> Лениво и отрешенно возвращается цапля; небо то скроет звезды под своим пологом, то раскроет их» [4, с. 707].

³⁵ «"Эти булавки в лавке Слейтера вечно с тупыми концами – вы не замечали?" – спросила мисс Крэй у Фанни, увидев, что у той с платья слетела роза... <...> «"Эти булавки в лавке Слейтера вечно с тупыми концами," – неловко рассмеялась мисс Крэй, разжав объятия, и Фанни Уилмот дрожащими пальцами приколола цветок к груди» (Перевод мой – Я. К.).

эффект гармоничной завершенности произведения, его логичной выстроенности вдоль оси основной идеи, которая эксплицитно или имплицитно выражается в повторяемой фразе.

Интересно отметить, что используемые в произведениях Вулф рамы бывают двух видов: «внешние» и «внутренние». Собственно «внешние» рамы были рассмотрены выше и представляют собой кольцевую композицию. Внутренние рамы появляются, когда сходство с картиной имеет не все произведение, а отдельный эпизод. Автор описывает сцену по законам живописного искусства, обращая внимание на фон, детали переднего плана, точно передавая цветовую гамму, световые эффекты и вводя раму. В качестве таковой может выступать дверной или оконный проем, на фоне которого рисуется портрет героя («Не покупайте булавки у Слейтера», «Миссис Дэллоуэй», «На маяк»), или зеркало, рама которого становится границей создаваемой картины («Женщина в зеркале», «Миссис Дэллоуэй», «Волны»).

Приведем пример из рассказа «Женщина в зеркале»:

«At last there she was, in the hall. She stopped dead. She stood by the table. She stood perfectly still. At once the looking-glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. It was an enthralling spectacle. Everything dropped from her—clouds, dress, basket, diamond—all that one had called the creeper and convolvulus. Here was the hard wall beneath. Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light»³⁶ [11, p. 99].

³⁶ «Наконец вот она и здесь, в холле. Остановилась. Стоит у стола. Совершенно неподвижно. И зеркало сразу стало заливать ее светом, который словно пригвоздил ее к месту, который, подобно кислоте, съедал все несущественное и лишнее, оставляя неприкосновенной только правду. Это было захватывающее зрелище. Все спадало с нее — облачко, платье, корзинка, брильянт, все, что подходило под определение вьюнка и ломоноса. Вот и жесткая стена, которую они оплетали. Вот и сама женщина. Стоит обнаженная в этом безжалостном свете» [4, с. 769].

Отражение женщины, стоящей перед висящем на стене зеркалом, становится ее портретом, заключенным в раму, отделяющую объект изображения от всего остального мира и от рассказчика в том числе.

В творчестве Вирджинии Вулф также встречаются примеры заимствования жанровых особенностей живописи, часто в сочетании с композиционными особенностями данного жанра и определенной живописной техникой. В рассказе «Дом с привидениями» мы встречаем словесные картины, написанные в соответствии с композиционными особенностями, присущими пейзажу и жанровой картине, и с использованием импрессионистической техники письма. Перед взором читателя возникают темная аллея с гнущимися под порывами ветра деревьями, сад, дом, по которому блуждают призраки прежних владельцев, тьма рассеивается светом из окна и огнем свечи, легкие мазки коротких предложений имитируют брызги лунного света и капли дождя и передают движение: раскачивание веток, кружение и шепот призраков. Все запечатленное на картине пребывает в движении. Далее действие перемещается в дом, и читатель видит, как два призрака замерли перед кроватью и всматриваются в лица спящих:

«Stooping, holding their silver lamp above us, long they look and deeply. Long they pause. The wind drives straightly; the flame stoops slightly. Wild beams of moonlight cross both floor and wall, and, meeting, stain the faces bent; the faces pondering; the faces that search the sleepers and seek their hidden joy»³⁷ [11, p. 100].

На этой картине движение привносится порывом ветра, дрожанием свечи, скольжением лучей лунного света на фоне общей неподвижности ночной сцены. И снова – игра света и тени, движение линий.

В творчестве Вулф наибольшим разнообразием отличаются пейзажи, в том числе городские veduty и маринистические этюды. В данной работе уже упоми-

³⁷ «Приподняв серебряную лампу, они наклоняются, долго, пристально смотрят на нас. Долго стоят рядом. Налетает ветер; вздрагивает пламя свечи. Лучи лунного света пугливо скользят по полу, по стене и, скрестившись, падают на склоненные лица; они в глубокой задумчивости; вглядываясь в спящих, два призрака ищут притаившуюся радость» [4, с. 708].

налось о значимой роли концепта «море» в творчестве Вулф. Неудивительно, что описания морских пейзажей встречаются в большинстве ее произведений: в романах «На маяк», «Волны», «По морю прочь», рассказе «Реальные предметы» и др. В качестве примеров можно привести интерлюдии³⁸ романа «Волны», в которых описывается морской пейзаж в разное время суток:

«The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a *cloth* had wrinkles in it. Gradually as the sky *whitened a dark line* lay on the horizon dividing the sea from the sky and the *grey* cloth became barred with thick *strokes* moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually. As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept *a thin veil of white* water across the sand. The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously. Gradually the dark bar on the horizon became *clear* as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass *green*»³⁹ [17, p. 100] (Курсив автора).

Интермедиальное взаимодействие в данном отрывке имеет место на уровне именования, то есть в использовании соответствующей лексики из сферы живописи: холст, мазки, штрихи, названия цветов. Эпизод запечатлевает момент рассвета, смену состояний природы, уловить и передать которую так стремились художники-импрессионисты. В анализируемом отрывке зрительный образ создается прежде всего при участии цвето- и светообразов: смена цветов и общего освещения отмечает движение восходящего солнца: непроглядная темнота постепенно проясняется, черный цвет сменяется серым, затем появляются белые, желтые и

³⁸ Используемое нами понятие «интерлюдии» будет пояснено в разделе, посвященном интермедиальному взаимодействию прозы В. Вулф с языком музыки.

³⁹ «Солнце еще не встало. Море было не отличить от неба, только море лежало все в легких складках, как мятый холст. Но вот небо побледнело, темной чертой прорезался горизонт, отрезал небо от моря, серый холст покрылся густыми мазками, штрихами, и они побежали, вскачь, взапуски, внахлест, взахлеб. У самого берега штрихи дыбились, взбухали, разбивались и белым кружесвом укрывали песок. Волна подождет-подождет, и снова она отпрянет, вздохнув, как спящий, не замечающий ни вдохов своих, ни выдохов. Темная полоса на горизонте постепенно ясна, будто выпадал осадок в старой бутылке вина, оставляя зеленым стекло» [4, с. 471].

зеленые полосы-перья, и, наконец, разгорается костер, пламя, золотом вспыхивает море, синью разливается небо. Окружающий мир пробуждается, приобретает резкие очертания, появляется тень, неперменный спутник света. В приведенном отрывке встречаются две необычные и яркие метафоры, также рассчитанные на визуальное восприятие: светлеющая полоса на горизонте сравнивается с выпадающим в бутылке вина осадком; отмечается сходство встающего солнца с лампой, которую поднимает некая женщина («a woman couched beneath the horizon»), спрятавшаяся за горизонтом. Таким образом, первая интерлюдия романа, предвещающая рассказ о детстве главных героев, начале их жизненного пути, описывает ранее утро, пробуждение природы, начало нового дня. По одному и тому же сценарию происходит вечная смена природных циклов, без вмешательства человека, чей жизненный путь конечен. Дети еще в доме, можно предположить, что они спят. В последнем предложении угадывается контраст пробудившейся, освещенной солнцем природы и затаившейся в еще сонной тишине дома жизни, которая скоро раскроет свои тайны читателю. Кто-то спрятавшийся за горизонтом так же наведет лампу и осветит все уголки теперь уже внутреннего мира героев, со своим рассветом, зенитом и закатом, увы, не повторяющимися бесконечно.

Ранее уже были рассмотрены примеры портретов героев в произведениях Вулф («Миссис Дэллоуэй», «Не покупайте булавки у Слейтера», «Женщина в зеркале»), созданные по законам живописного жанра. Приведем еще один пример из романа «По морю прочь»:

«She looked at him against the *background* of flowering magnolia. There was something curious in the sight. Perhaps it was that the heavy wax-like flowers were so smooth and inarticulate, and his face—he had thrown his hat away, his hair was ruffled, he held his eye-glasses in his hand, so that a red mark appeared on either side of his nose—was so worried and garrulous. It was a beautiful bush, spreading very widely, and all the time she had sat there talking she had been noticing the patches of shade and the shape of the leaves, and the way the

great white flowers sat in the midst of the green. She had noticed it half-consciously, nevertheless the pattern had become part of their talk»⁴⁰ [16, p. 102].

На картине четко определены передний и задний планы. На переднем плане на фоне цветущей магнолии изображен один из главных героев Сент-Джон Хёрст. Во всей картине, как подчеркивает автор, чувствуется что-то странное, тревожное, предвещающее, возможно, грядущую беду: *тяжелые* цветы магнолии *слишком* молчаливы, а Хёрст, напротив, выглядит *слишком* тревожным.

Прекрасный большой куст магнолии, символ непорочности и ушедшей любви, чьи большие белые, словно восковые, цветы кажутся неживыми, ассоциируется с главной героиней Рэчел, незримо присутствующей при разговоре. Хёрст нередко относился к Рэчел с пренебрежением, не в состоянии поверить в то, что женщина может обладать незаурядными интеллектуальными способностями и бесценными духовными качествами. Несмотря на то что куст магнолии, т. е. Рэчел, оказывается за спиной мужчины, он занимает все пространство картины, и Хёрст словно оказывается в его тени. Тревога и словоохотливость Хёрста контрастируют с отрешенным спокойствием и молчаливостью магнолии, будто бы принимавшей безмолвное участие в разговоре. Рэчел в конце концов сохранит свою свободу и независимость, избежит необходимости мириться с подчиненным положением жены и матери. С ее смертью кто-то навсегда утратит возможность получить в дар ее любовь. Увиденная картина вызвала у тонко чувствующей, переживающей за дальнейшую судьбу своей племянницы Хелен странные мысли и ассоциации, обострила предчувствие трагической развязки.

⁴⁰ «Она взглянула на него и на цветущую магнолию за ним. Что-то странное было в этой картине. Возможно, из-за того, что тяжелые восковидные цветы были слишком спокойны и молчаливы, а сам Хёрст – он сбросил шляпу, волосы его растрепались, очки он держал в руке, и по сторонам переносицы виднелись красные вмятинки от них – выглядел слишком тревожным и словоохотливым. Куст был прекрасен, он раскинулся очень широко, и во время всего разговора Хелен посматривала на причудливые очертания его тени, формы листьев и на большие белые цветы среди зелени. Она делала это полуосознанно, и тем не менее, куст каким-то образом принимал участие в беседе» [6, с. 286].

Таким образом, в творчестве Вулф можно встретить образцы таких живописных жанров, как портрет, пейзаж, городская ведута, маринистический этюд, жанровые картины. Интермедиальное взаимодействие литературы и живописи в произведениях Вулф прослеживается на всех уровнях: писательница создает эффект присутствия другого вида искусства за счет использования лексики из области живописи, аллюзий на распространенные в живописи темы и картины отдельных мастеров. Вулф также экспериментирует с возможностью применения законов различных жанров живописи в прозе, нередко сочетая имитацию композиционных особенностей этих жанров с заимствованием живописной техники и приемов того или иного направления при неременной адаптации их к специфике и возможностям вербального языка.

2.3 Интермедиальное взаимодействие литературы и музыки

В эпоху романтизма укрепилась вера в музыку как магический первоязык. Язык музыки, свободный от синтаксических и других формальных ограничений, подключает человека к сфере мировой гармонии. Уолтер Патер утверждал, что музыка — это единственное искусство, обращающееся непосредственно к сущности, «чистому восприятию» [169, с. 110].

Возможность взаимодействия литературы и музыки обеспечивается их онтологическим и историческим родством, которое не вызывает сомнений. Однако, как замечает А. Е. Махов, влияние музыки на словесность глубоко опосредовано. Слово не может превратиться в музыку, изменить свою природу, оно может лишь обнаружить в себе самом некую музыкальность. Между музыкой и словом лежит огромная область «трансмусыкального» (термин заимствован А. Е. Маховым у немецкого музыковеда Вальтера Виоры), которое интенсивно взаимодействует со словесным искусством и представляет собой «комплекс идей и представлений о музыке, который распылен по огромному массиву текстов» [99, с. 6].

Главный вопрос, которым задаются исследователи интермедиальных отношений музыки и литературы, — в чем состоит музыкальность слова. Оскар Вальцель объясняет возможность адаптации литературой музыкальных форм тем, что законы художественной формы и ее эволюция едины для всех искусств. Приняв за истину эту идею, романтики ставят перед собой задачу создать идеальную словесную музыку будущего. Музыка становится моделью для словесного произведения, его формы и содержания. Происходит заимствование литературой приемов музыкальной композиции и общих принципов музыкальности.

На сегодняшний день до сих пор нет единства мнений в отношении возможности такого рода заимствований и имитаций. А. Е. Махов считает наивными попытки интерполяции музыкальных форм на словесное произведение. Литераторы, также осознающие невозможность подобных перенесений, нашли другой способ обоснования очевидных случаев музыкальной оформленности текста: «Литература не воспроизводит в точности ту или иную музыкальную форму в ее конкретности, но благодаря общим приемам формообразования может воспроизводить некую общую линию музыкального произведения...» [99, с. 162].

Таким образом, сопоставление литературы и музыки носит условный характер и всегда существует риск оказаться во власти субъективных впечатлений и ассоциаций, поэтому необходимо точно установить, ориентировался ли исследуемый автор в своем творчестве на музыку. Так, к примеру, эссе, дневники и эпистолярное наследие Вирджинии Вулф действительно свидетельствуют о ее намерении воплотить в некоторых своих произведениях определенные принципы музыкальной композиции.

Для того чтобы объективно доказать присутствие интермедиального взаимодействия, нужно применить принцип функционального подобия, то есть, по словам Б. Каца, «о взаимосвязи двух видов искусства есть смысл говорить в том и только в том случае, если <...> элемент литературного текста действительно может быть функционально уподоблен музыкальному явлению» [81, с. 187]. Важно также определить, какова эстетическая ценность воплощения в литературном произведении музыкальных принципов композиции [118].

Вирджиния Вулф однажды заметила: «Единственное, что ценно в этом мире, – музыка; музыка, книги да одна-две картины» [223, vol. 1, p. 41] (Перевод мой – Я. К.). Достоверно известно, что писательница занималась в детстве музыкой и умела играть на фортепиано. По воспоминаниям ее близких, в одиннадцать лет она играла сонаты Бетховена, а в семнадцать исполняла фуги в четыре руки со своей сестрой Ванессой. В своих дневниках, письмах и эссе Вулф свободно оперирует музыкальными терминами и смело критикует исполнение музыкальных произведений, услышанное на концертах, которые она регулярно посещала. В 1925 году Вулф приобрела граммофон, который позволял ей наслаждаться музыкой в спокойной домашней атмосфере, не отвлекаясь от своей творческой деятельности. Музыка, таким образом, была фоном ее размышлений и источником вдохновения для создания образов ее произведений.

Муж писательницы Леонард Вулф вспоминал: «Вирджиния очень любила музыку, и мы часто, почти каждый вечер, слушали классическую музыку по радио или включали граммофон» [219, p. 528] (Перевод мой – Я. К.). О непреувеличенно важной роли музыки в жизни и творчестве Вирджинии Вулф свидетельствует также ее интерес к взаимоотношению литературы и музыки, исследованию которого она планировала посвятить книгу, названную ею «Общая история» («Common History»). К сожалению, проект остался незавершенным: до своей смерти в 1941 году Вулф успела написать в черновом варианте лишь две главы «Анон» («Anon») и «Читатель» («The Reader»).

В эстетике писательницы литература и музыка неотделимы. Более того, Вулф ощущала себя музыкантом в большей степени, нежели писателем. Так, в письме к поэту Стивену Спендеру Вулф писала: «Как бы мне хотелось, чтобы в моих произведениях могло одновременно звучать несколько голосов, как в музыке, потому что мне всегда казалось, что все происходит одновременно на нескольких уровнях» [223, vol. 5, p. 315] (Перевод мой – Я. К.). А на письмо своей подруги Элизабет Тревельян, отметившей особую музыкальность биографии Роджера Фрая, Вулф ответила следующим образом: «Это странно, ведь я не так

уж серьезно увлекаюсь музыкой, но я всегда представляю свои книги как мелодии, прежде чем начать писать их» [223, vol. 6, p. 426] (Перевод мой – Я. К.).

Процесс обогащения литературы музыкальными средствами выразительности получил название «музыкализация прозы» (*musicalisation of fiction* [212]). Рассмотрим отдельные случаи интермедиального взаимодействия музыки и литературы, результатом которого стала музыкализация прозы Вулф.

На уровне именованной иллюзия присутствия музыки в прозаическом тексте создается, как и в случае с другими видами искусства, за счет использования музыкальной терминологии, упоминания имен известных композиторов и названий их произведений, а также цитирования вербальной составляющей песни – формы вокальной музыки. Приведем в качестве примера отрывок из рассказа «Струнный квартет»:

«Was it the *sound* of the second *violin tuning* in the anteroom? Here they come; four black figures, carrying *instruments*, and seat themselves facing the white squares under the downpour of light; rest the tips of their *bows* on *the music stand*; with a simultaneous movement lift them; lightly poise them, and, looking across at *the player* opposite, the first violin counts one, two, three ... <...> “That’s an early *Mozart*, of course...” - “But *the tune*, like all his tunes, makes one despair—I mean hope...”»⁴¹ [11, p. 106].

В приведенном отрывке действие происходит на концерте классической музыки; эффект присутствия музыки в повествовании достигается на уровне именованной за счет использования лексики из соответствующей области, а также упоминанием имени известного композитора В. А. Моцарта.

В романе «Между актов» весь сюжет строится вокруг представления сельского театра, в котором действие сочетается с разнообразным музыкальным сопровождением, в том числе с многочисленными песнями: старинными детскими пе-

⁴¹ «За стеной настраивают вторую скрипку — не правда ли? Выходят; четыре черные фигуры, с инструментами, усаживаются подле белых квадратов под световой ливень; покоят смычки на пюпитрах; дружный взмах, трепетанье, и, глядя на музыканта напротив, первая скрипка отсчитывает — и раз, и два, и три... <...> — Ранний Моцарт, конечно...» [4, с. 721]

сенками, популярными песнями и романсами, песнями на стихи известных и малоизвестных поэтов (Томаса Мура, Томаса Бэйли и др.) и на стихи самой мисс Ла Троб, автора пьесы. Присутствие такого многообразия песен создает не только эффект звучащей вокальной музыки, но и полифонию голосов поэтов разных эпох; бывшие когда-то популярными песни пробуждают воспоминания о былом, так что в диалог вступают прошлое и настоящее, а заигравший в конце представления джаз – голос, донесшийся из будущего.

Кроме того, нередко музыка вводится в произведение одним из персонажей и неразрывно связана с его образом. Одним из таких персонажей является героиня романа «По морю прочь» Рэчел Винрэс, обладающая незаурядным музыкальным даром. Рэчел не занималась серьезно ничем, кроме музыки, тратя на занятия все силы и время. Она многому училась самостоятельно, превзойдя своих немногочисленных учителей, так что «в двадцать четыре года она понимала в музыке столько, сколько обычно люди начинают понимать к тридцати, и могла играть в полную силу своего дара, и с каждым днем становилось яснее, что природа была к ней поистине щедра» [6, с. 35]. Музыка была для Рэчел образом мышления, способом самовыражения и общения с миром, ибо, как она осознала, «получалось, что, произнося слова, люди не выражают ни своих мыслей, ни чувств, – но для этого как раз и существует музыка» [6, с. 38]. Искусство настолько поглощало все существо Рэчел, что другие занятия, вопросы и проблемы, которые занимали женщин и девушек ее возраста, не вызывали в ней ни малейшего интереса. Обсуждая со своим возлюбленным Теренсом вопросы женской эмансипации, на его вопрос: «Вы серьезно считаете, что избирательное право принесет вам благо?» Рэчел недоуменно отвечает: «Мне – нет. Но я играю на фортепьяно» [6, с. 222].

Подобно Рэчел, героиня романа «Годы» Сара Парджитер всю свою жизнь не расстается с фортепиано. Она переезжает из одной квартиры в другую, люди появляются в ее жизни и исчезают из нее, но ее инструмент и любовь к музыке неизменно сопровождают ее во всех жизненных странствиях. Сара очень своеобразный персонаж, чье поведение и манера изъясняться настолько необычны и причудливы, что создают о ней впечатление как о человеке с альтернативным

мышлением. Речь ее подчас напоминает стихи или мелодию, иногда ровную, текучую:

«“Stood and looked down,” she said, looking at her glass which she held in front of her, and thought: “Running water, flowing water, water that crinkles up the lights; moonlight; starlight,” — She drank and was silent»⁴² [18, p. 108].

Временами её речь становится отрывистой, напоминающей авангардную поэзию или речитатив – вокальную музыкальную форму, род певучего разговора, не подчиненного симметрическому ритму:

«“Eleanor’s nephew,” said Sara. “North. Eleanor’s nephew, North.” She held her glass towards Eleanor, as if she were addressing her. “North . . .” Then she smiled. “There I was, sitting alone. The bell rang. ‘That’s the wash,’ I said. Footsteps came up the stairs. There was North—North,” she raised her hand to her head as if in salute, “cutting a figure like this— ‘What the devil’s that for?’ I asked. ‘I leave for the Front tonight,’ he said, clicking his heels together. ‘I’m a lieutenant in—’ whatever it was—Royal Regiment of Rat-catchers or something. . . . *And* he hung his cap on the bust of our grandfather. *And* I poured out tea. ‘How many lumps of sugar does a lieutenant in the Royal Rat-catchers require?’ I asked. ‘One. Two. Three. Four...’”»⁴³ [18, p. 108].

Отрывистый, асимметричный, несколько напористый ритм создается короткими, иногда в одно слово, предложениями, лексическими повторами, неоднократно используемым соединительным союзом *и* (*and*), а также завершающим высказывание рядом числительных.

⁴² «—Стояла и смотрела вниз, — сказала Сара, глядя на свой бокал, который выставила перед собой, — и думала: “Вода бежит, вода течет, вода морщит огни, и лунный свет, и свет звезд...”» [2, с. 329]

⁴³ «”Племянник Элино́р, — сказала Сара. — Норт. Племянник Элино́р Норт. <...> Сижу я одна. Тут звонок. “Это белье,” — говорю я. Шаги по лестнице. Входит Норт. Норт! <...> Заявляется вот так... “Какого черта?” — спрашиваю я. “Вечером уезжаю на фронт, — говорит он, щелкнув каблуками. — Я лейтенант какого-то там Королевского полка крысоловов или чего-то в этом роде”. Фуражку он повесил на бюст нашего дедушки. Спрашиваю: “Сколько кусков сахара лейтенанту Королевских крысоловов?” — “Один. Два. Три. Четыре”» [2, с. 292].

Сара словно мыслит музыкальными образами, говорит на языке музыки. Смысл сказанного ею, ее настроение и чувства передаются интонацией, ритмом, тембром голоса в большей степени, чем содержанием ее речей, которое потому и трудно понять, что оно зашифровано в музыкальных образах или сокрыто в аллюзиях и искаженных цитатах. Интересно также отметить, что в процессе написания романа Вирджиния Вулф не раз меняла его рабочие названия, и одно из них – «Музыка».

Интермедиальное взаимодействие на уровне смысла реализуется в произведениях Вулф в форме экфрасиса – попытки вербализации музыки, то есть словесной передачи ее содержания и производимого ею впечатления. Так, в романе «По морю прочь» описывается впечатление, производимое игрой Рэчел на слушателей. Рэчел исполняла композицию Баха, которым была в то время особенно увлечена и чьи произведения очень любила сама Вирджиния Вулф, так что многие ее героини-музыканты часто исполняют именно его сонаты и фуги. Вот как описываются образы, порождаемые музыкой в сознании других героев:

«They sat very still as if they saw a building with spaces and columns succeeding each other rising in the empty space. Then they began to see themselves and their lives, and the whole of human life advancing very nobly under the direction of the music. They felt themselves ennobled, and when Rachel stopped playing they desired nothing but sleep»⁴⁴ [16, p. 72].

Музыка в воображении слушателей предстает огромным зданием с колоннами и несколькими этажами, выстраиваемыми на глазах героев. В сравнении музыки с архитектурой нет ничего нового; еще Ф. Шеллинг назвал архитектуру «застывшей музыкой», а И. В. Гёте – «онемевшей музыкой». И музыке, и архитектуре присущи ритм, гармоничная симметричность, органичная соразмерность про-

⁴⁴ «Они сидели очень тихо, и перед их глазами будто росло в пустом пространстве огромное здание с колоннами и этажами – все выше и выше. Потом они увидели себя и свою жизнь и вообще жизнь всех людей, величественно шествующей под водительством музыки. Их наполнило чувство собственной значимости, но, когда Рэчел перестала играть, у всех было лишь одно желание – спать» [6, с. 176].

порций, организованность или, наоборот, намеренная асимметричность, дисгармония, эклектика. Развитие мелодии во времени напоминает надстраивание этажей архитектурного сооружения. А нарастающий темп и динамика музыкального произведения ассоциируется с движением ввысь и вширь, так что воображаемое здание воздвигается, разрастается, а вместе с ним ширится душа, полнится жизнью, своей и других, с которыми музыка, пусть и на краткий миг, но накрепко связывает. Сложно передать словами, о чем говорит музыка, однако, как замечает одна из героинь, «она как будто передает то, что мы сами сказать не можем» [6, с. 176].

В романе «Между актов» также предпринята попытка перевести язык музыки на вербальный язык при описании производимого музыкой впечатления. При этом не уточняется, какое именно произведение предложено публике: один из героев, Джимми, долго выбирал нужную пластинку; упоминаются Бах, Гендель, Моцарт, Бетховен, однако, на какой из них Джимми остановил свой выбор, остается неизвестным. Таким образом, анализируемый нами отрывок представляет собой экфрасис не конкретного музыкального произведения, а музыки вообще, передавая особенности восприятия этого вида искусства. Обратимся к самому отрывку:

«Like quicksilver sliding, filings magnetized, the distracted united. The tune began; the first note meant a second; the second a third. Then down beneath a force was born in opposition; then another. On different levels they diverged. On different levels ourselves went forward; flower gathering some on the surface; others descending to wrestle with the meaning; but all comprehending; all enlisted. The whole population of the mind's immeasurable profundity came flocking; from the unprotected, the unskinned; and dawn rose; and azure; from chaos and cacophony measure; but not the melody of surface sound alone controlled it; but also the warring battle-plumed warriors straining asunder: To part? No. Compelled from the ends of the horizon; recalled from the edge of appalling crevasses; they crashed; solved; united. And some re-

laxed their fingers; and others uncrossed their legs. Was that voice ourselves? Scraps, orts and fragments, are we, also, that? The voice died away»⁴⁵ [12, p. 110].

В приведенном отрывке вновь отмечается объединяющая сила музыки, которая становится центром притяжения; слушатели сравниваются с ртутными каплями, стремящимися друг к другу, с железными опилками, которые тянутся к магниту. Музыка описывается как последовательность нот, создающих музыкальную тему, в противовес которой зарождается контртема, к ней присоединяются другие, и вскоре рождается полифония голосов, с которыми отождествляют себя слушатели. Кто-то из них лишь наслаждается звучанием музыки, другие пытаются докопаться до сути, однако во всех пробуждается какое-то сильное чувство, и оно заставляет их ощутить все богатство жизни, которая полнится красками, звуками, порывами, душевной силой, так что можно снять броню, сбросить маску, расслабиться и отдаться естественному чувству духовного родства со всем человечеством.

В рассказе «Струнный квартет» описываются впечатления повествовательницы от произведения раннего Моцарта. Композиционно его можно разделить на три части, отличающиеся тональностью и настроением. Приведем отрывок из первой части:

«Flourish, spring, burgeon, burst! The pear tree on the top of the mountain. Fountains jet; drops descend. But the waters of the Rhone flow swift and deep, race under the arches, and sweep the trailing water leaves, washing shadows over the silver fish, the spotted fish rushed

⁴⁵ «Как стекаются ртутные капли, как тянутся к магниту железные опилки, так собралось рассеянных. Началась музыка; первая нота влекла вторую; вторая третью. Но вот на глубине рождается противовес; еще, еще. На разной глубине проходит расслоенье. Из недр мелодии, из разных ее слоев, вперед выходим мы; кто поверху цветы собирает; кто вглубь спускается, чтобы сразиться со смыслом; все включены; все на учете. Все, закатившиеся давным-давно за край души, восходят скопом; и хляби разверзаются; встает восход; горит лазурь; и какофония рождает меру; не только ход звука ее блюдет; нет, воины в плюмажах, прочь рвущиеся из цепкой хватки. Чтоб разойтись? Нет. Призванные с горизонтов дальних; отозванные от страшных пропастей земли; они схватились; слились; они соединятся. Кто-то уже расслабил пальцы; кто-то расправил ноги. Так, значит, этот голос – мы? Последыши, обрывки, ошметки? Голос замер» [5, с. 487].

down by the swift waters, now swept into an eddy where—it's difficult this—conglomeration of fish all in a pool; leaping, splashing, scraping sharp fins; and such a boil of current that the yellow pebbles are churned round and round, round and round—free now, rushing downwards, or even somehow ascending in exquisite spirals into the air; curled like thin shavings from under a plane; up and up...»⁴⁶ [11, p. 13].

Мелодия Моцарта с такой силой, напором, неистовством обрушивается на слушателя, что вызывает в нем бурю эмоций, подчас совершенно противоположных: «Да, но мелодия, как все его мелодии вообще, приводит в отчаяние, я хочу сказать, вселяет надежду» [4, с. 721]. Первое предложение в отрывке, состоящее из однородных подлежащих, совершенно точно характеризует словно волной накрывающую, в бешеном ритме развивающуюся мелодию. При этом рождаемые музыкой образы передают движение как ввысь, так и в глубину: вершина горы, на которой растет грушевое дерево, устремившее ветви в небо, струи фонтана, бьющие вверх, аэроплан, оставляющий в небе след, подобный кипящему горному потоку, – все устремлено ввысь; затаившаяся на дне рыба, затягивающие вниз водовороты, галька на дне реки ли, озера – манят на глубину. Так и музыка то вздымается огромной волной, доставая до самого неба, то обрушивается на берег, унося все оказавшееся в ее власти на дно – движение от высшей точки к низшей в поисках истины, смысла отдельно взятой жизни и бытия в целом. Музыка заражает жизнью, срывает маски, рушит все столь тщательно выстроенные барьеры и дамбы, будоражит нервы, так что рассказчица признается: «Тянет, знаете, танцевать, смеяться, есть пирожные, есть мороженое, пить сухое, терпкое вино» [4, с. 721].

⁴⁶ «Вихрь, шквал, напор, взрыв! Грушевое дерево наверху горы. Бьют фонтаны; сыплются капли. А волны Роны мчат глубоко и полно, летят под мостами, разметывая пряди водорослей, полощут тени над рыбой, серебряной рябью бегущей ко дну, затянутой — это трудное место, — засасываемой водоворотом; плеск, брызги, ранят воду острые плавники: поток дымится, кипит, сбивает желтую гальку, крутит, крутит, вот отпустил, падает, падает, вниз, вниз, но нет, взвивается кверху нежной спиралькой; тонкой стружкой, как из-под аэроплана; выше, выше...» [4, с. 721]

Тональность второго отрывка в корне отличается от первого: преобладает настроение грусти, печали и радости одновременно, душевной боли, причины которой неизвестны, и оттого она еще мучительнее:

«The melancholy river bears us on. When the moon comes through the *trailing* willow boughs, *I see your face, I hear your voice* and the bird *singing* as we pass the osier bed. What are you *whispering? Sorrow, sorrow. Joy, joy. Woven together*, like reeds in moonlight. *Woven together*, inextricably commingled, bound in pain and strewn in sorrow—crash!..»⁴⁷ [11, p. 13].

Плавность мелодии передается размеренным ритмом, создающимся за счет использования настоящего продолженного времени, повторов, лексических и синтаксических, а также синтагм одинаковой длины. Кроме того, визуальные образы также передают плавные, размеренные движения (течение реки, плакучая ива полощет ветви в реке, шепот, сплетающиеся стеблями камыши) и навевают меланхоличное настроение.

Последний музыкальный отрывок рисует в воображении рассказчицы сцену с участием двух влюбленных, живую, игривую, исполненную торжеством молодости, страсти, любви:

«...the meaning is plain enough—love, laughter, flight, pursuit, celestial bliss—all floated out on the gayest ripple of tender endearment—until the sound of the silver horns, at first far distant, gradually sounds more and more distinctly, as if seneschals were saluting the dawn or proclaiming ominously the escape of the lovers...»⁴⁸ [11, p. 14]

⁴⁷ «Нас несет дальше грустная река. Луна заглянула под вислые ветви ивы, и я вижу лицо твое, я слышу твой голос, и птица поет, когда мы проходим под ветлами. Что ты шепчешь? Печаль, печаль. Радость, радость. Сплетенные, как блестящие под луной камыши. Сплетенные, неотторжимо сращенные, стянутые болью, обтянутые грустью — ттрах!» [4, с. 722]

⁴⁸ «...смысл остается достаточно ясен — любовь, смех, бег, ловитва, благословение небес — и все это окатывает веселой волною ликующей ласки — покуда серебряный разлив валторн, сперва очень дальний, близится, близится, и словно сенешалы возвещают рассвет или возвещают о побеге влюбленных...» [4, с. 723]

Мелодия оборачивается веселым многоголосием музыкальных инструментов (охотничий рогов, валторн, труб, кларнетов), смехом, остроумными словесными пикировками. Музыка оказывает сильнейшее воздействие на слушателей, но не спасает от страданий и не дает ответов на вопросы, так что город, тот, что не из камня и не из мрамора, остается стоять незыблемо и неколебимо, одной надежды мало, чтобы выстоять против тягот жизни, осадить город, который и есть сама жизнь, нелегкая и беспощадная, и одержать победу. Музыка, однако, заставляет по-новому взглянуть на давно привычное, так что и у рассказчицы просыпается желание вернуться на свою улицу, увидеть знакомые дома, поприветствовать зеленщика и поговорить с горничной. Жизнь обретает новизну, а возможно, это у человека, словно побывавшего в неведомых краях, пережившего опасности и приключения и испытывавшего чью-то чужую радость и чью-то чужую боль, с новой силой вспыхнула любовь к жизни, ко всему родному и дорогому, что составляет каждодневные будни, что постоянно в этом ненадежном, вечно меняющемся мире.

Вербальная имитация музыки удается писательнице благодаря использованию тщательно подобранной лексики, создающей зрительные образы, которые передают настроение, тональность, динамичность мелодии. Другими средствами служат повторы, лексические и синтаксические (одинаковые грамматические конструкции), инверсии, использование назывных односоставных предложений, иногда состоящих из однородного ряда подлежащих – все они создают нужный ритм, соответствующий ритму музыкального произведения.

Однако существует интересная точка зрения на отношение Вулф к взаимодействию музыки и вербального языка, которую разделяет автор статьи «За границами языка: музыка в рассказе В. Вулф “Струнный квартет”» Эмили Крапулей [183], считающая, что главным производимым музыкой эффектом является не порождение образов в сознании слушателей, которые бы отражали содержание услышанного, но содействие слушателю в его вечных поисках истины. Так, героиня рассказа, анализируемого Крапулей, пришла на концерт с осознанной целью: «испытать, возможно ли с помощью волшебной силы музыки приблизиться к пости-

жению глубинной природы явлений, того, что скрывается за маской условностей и остается в вечности, того, что не есть некое чуждое нам начало бытия, но частью чего являемся все мы» [183] (Перевод мой – Я. К.). Музыка оказывается источником вдохновения, стимулятором творческого потенциала сознания, которое, преодолевая все границы познания, устремляется к самой сути бытия. Согласно этой точке зрения, самым важным в музыке Вулф считает именно ее музыкальные характеристики и воспринимает музыку как совокупность акустических феноменов. Все остальное: чувства, образы и впечатления, порождаемые музыкой, – глубоко индивидуальны, не относятся к музыке как к таковой и имеют второстепенное значение. И именно потому, что язык музыки функционирует по иным законам, нежели вербальный язык, он позволяет проникнуть вглубь явлений, увидеть то, что сокрыто на дне. Герой романа «По морю прочь» Теренс Хьюит так объясняет это стремление:

«Я полагаю, то, чего я хотел бы добиться, сочиняя романы, весьма напоминает то, к чему стремишься ты, играя на фортепьяно. Мы хотим найти скрытую суть вещей, не так ли? Посмотри на огни, рассеянные повсюду. То, что я чувствую, приходит ко мне, как эти огни. Ты видел фейерверк, пишущий цифры на ночном небе? Я тоже хочу писать такие цифры» [6, с. 127].

Вирджиния Вулф использовала музыку также и как источник обогащения языка прозы на уровне формы, заимствуя музыкальные приемы и принципы, имитируя производимый музыкой эффект. Примером может послужить имитация музыкальной полифонии, то есть одновременного звучания нескольких голосов. В условиях письменной формы литературного языка подобная имитация относительна, так как голоса вводятся в текст последовательно и синхронное их восприятие в принципе невозможно. Тем не менее эффект многоголосия выполняет свою функцию передачи какофонии звуков как формы проявления жизни. Голос в полифонии — метафора сознания. М. М. Бахтин определяет героя как чистый голос. Мы не видим его, лишь слышим его голос, и все остальное не существенно [34, с. 62].

Так, в отрывке из рассказа «Струнный квартет» в уличной разноголосице слышатся обрывки разговоров, отдельные фразы, вопросы, восклицания, на мгновение возникают лица, мысли, воспоминания – из всего этого складывается музыка улицы, лишенная гармонии и стройности завершеного произведения, музыка жизни:

«If indeed it's true, as they're saying, that Regent Street is up, and the Treaty signed, and the weather not cold for the time of year, and even at that rent not a flat to be had, and the worst of influenza its after effects; if I bethink me of having forgotten to write about the leak in the larder, and left my glove in the train; if the ties of blood require me, leaning forward, to accept cordially the hand which is perhaps offered hesitatingly — “Seven years since we met!” — “The last time in Venice.” — “And where are you living now?” — “Well, the late afternoon suits me the best, though, if it weren't asking too much” — “But I knew you at once!” — “Still, the war made a break...”»⁴⁹ [11, p. 115]

Другим музыкальным приемом, апроприруемым Вулф, является музыкальный мотив, определяемый в толковом словаре Д. Н. Ушакова как простейшая ритмическая единица мелодии, короткая музыкальная идея. При этом во избежание терминологической путаницы, следует отметить, что некоторые музыковеды⁵⁰ отождествляют понятие «мотив» с понятием «фигура», другие (например, Р. Скрутон) подчеркивают их различие, заключающееся в том, что фигура – это фон произведения, а мотив – передний план [205, p. 61]. Мотив, тематически связанный с человеком, местом или идеей, называется лейтмотивом. Главная же тема,

⁴⁹ «Если и в самом деле правда, как тут говорят, что по Риджентс-стрит закрыт проезд, и подписан мир, и не так уж холодно для такого времени года, и за такую цену и то не снимешь квартиру, и в гриппе самое опасное — осложнения; если я спохватываюсь, что забыла написать насчет течи в леднике и посеяла перчатку в поезде; если кровные корни вынуждают меня истоиво трясти руку, протянутую, быть может, не без колебаний... — Семь лет не видеться! — С самой Венеции. — И где же вы теперь обретаетесь? — Что ж, вечером мне вполне удобно, хотя, может быть, это слишком нагло с моей стороны... — Но вы несколько не переменялись! — Что ни говори, война есть война...» [4, с. 721]

⁵⁰ Так, «Музыкальный словарь Гроува» определяет «фигуру» как точный аналог немецкого «*motiv*» и французского «*motif*» [230].

неоднократно повторяющаяся на протяжении произведения, называется рефреном.

Приведем примеры использования перечисленных выше музыкальных принципов организации материала, определяющих форму произведения. В рассказе «Не покупайте булавки у Слейтера» постоянно повторяются, дважды, иногда трижды, отдельные фразы, которые можно сравнить с повторяющимися музыкальными мотивами, задающими определенный ритм произведению и организующими текст таким образом, что он напоминает канву, на которой отдельными крупными стежками обозначены основные микросмысловые центры, вместе составляющие общий узор – главную идею произведения, его макросмысл. Повторяющиеся с незначительными вариациями фразы могут располагаться:

— в следующих одно за другим предложениях:

«What need had she of pins? For she was not so much dressed as cased, like a beetle compactly in its sheath, blue in winter, green in summer. What need had she of pins-Julia Craye-who lived, it seemed in the cool glassy world of Bach fugues...»⁵¹ [15, p. 215];

или

«Yes, the "famous archaeologist" had looked like that too. "The famous archaeologist"- as she said that, endorsing cheques, ascertaining the day of the month, speaking so brightly and frankly, there was in Miss Kingston's voice an indescribable tone which hinted at something odd...»⁵² [15, p. 216];

⁵¹ «И зачем ей нужны булавки? То, что она носит, и одеждой-то не назовешь. Она больше напоминает жука, компактно упакованного в свою броню, синюю – зимой, зеленую – летом. И зачем ей нужны булавки – Джулии Крэй, живущей в холодном хрустальном мире баховских фуг...» (Перевод мой – Я. К.)

⁵² «"Да, 'знаменитый археолог' выглядел точно так же. 'Знаменитый археолог'", – бойко щебетала мисс Кингст, выкладывая все без утайки, на чистоту, при этом ее не поддающийся описанию тон намекал на что-то весьма необычное...» (Перевод мой – Я. К.)

— в соседних абзацах, как, например, фразы: «...it's the use of men» («в этом и есть предназначение мужчин») и «...it was the only use of men» («в этом и есть единственное предназначение мужчин») или «"Much the nicest part of London," she had said once, "(but I'm speaking of fifteen or twenty years ago) is Kensington"» («"Самый прекрасный район города, – заметила она однажды, – (но так было лет пятнадцать-двадцать назад, конечно) это Кенсингтон"») и «"Much the nicest part of London-Kensington (I'm speaking of fifteen or twenty years ago)," she had said once» («"Самый прекрасный район Лондона – Кенсингтон (но так было лет пятнадцать-двадцать назад, конечно)", – заметила она однажды») [15] (Перевод мой – Я. К.).

Кроме того, в рассказе четыре раза повторяется фраза, вынесенная в заглавие, — «The Slater's pins have no points» («Не покупайте булавки у Слейтера»). Она открывает рассказ, затем дважды повторяется ближе к середине и завершает рассказ. С одной стороны, связанная с образом главной героини и всякий раз появляющаяся, когда повествование возвращается к ней, приведенная выше фраза по функции напоминает лейтмотив. С другой стороны, в этой фразе заключена основная идея произведения – преодоление барьера, разделяющего людей, зарождение духовных связей на основе взаимопонимания: героиня повторяет эту фразу как заклинание, разрушающее барьер между ней и окружающим миром и людьми: «...она хотела вырваться из оков заклęcia, тяготеющего над домом, разбить стеклянную стену, отделяющую их от остального мира» [15, p. 217] (Перевод мой – Я. К.).

Многократно повторяющаяся главная тема в музыке называется рефреном. Если допустить сходство приведенной выше фразы из рассказа с музыкальным рефреном, тогда нельзя не заметить, что весь рассказ по форме напоминает рондо – наиболее распространенную музыкальную форму с рефреном. Таким образом, рассказ, в основе сюжета которого – урок музыки, написан по законам музыкального произведения, т. е. форма и содержание приходят к абсолютной гармонии и оказываются подчиненными одной цели – средствами музыки и литературы передать труднопостижимую истину, приоткрываемую историей двух героинь.

Примером использования лейтмотивов может послужить роман «Между актов», на протяжении которого неоднократно повторяется фраза «Dispersed are we» («Нас разбросало»). Так, после первого акта спектакля сельского театра, вокруг которого выстраивается сюжет всего романа, зрительный зал словно просыпается ото сна, приходит в движение и люди, на некоторое время объединенные общей ролью зрителей, вновь расходятся в разные стороны, надевают привычные маски, воздвигают обычные барьеры:

«At that, the audience stirred. Some rose briskly; others stooped, retrieving walking-sticks, hats, bags. And then, as they raised themselves and turned about, the music modulated. The music chanted: *Dispersed are we*. It moaned: *Dispersed are we*. It lamented: *Dispersed are we*, as they streamed, spotting the grass with colour, across the lawns, and down the paths: *Dispersed are we*»⁵³ [12, p. 78].

Сравнивая с лейтмотивом, данная фраза повторяется не только в приведенном отрывке, но и на протяжении всего произведения. Она связана с одной из его главных идей – идеей разобщенности людей, их отчужденности друг от друга, с одной стороны, и опасности в эпоху тотальных диктатур призывов к единению и к грозящей нивелированием личности уравниловке – с другой.

Возвращаясь к вопросу о заимствовании музыкальных форм, следует отметить, что рассказ «Не покупайте булавки у Слейтера» не единственный пример подобного рода интермедиального взаимодействия. Композиция романа «Волны», к примеру, напоминает фугу, которая считается высшим достижением полифонической музыки. В фуге присутствует несколько голосов, каждый из которых повторяет, по-своему интерпретируя, основную тему, проходящую через всю фугу. Фуга состоит из трех частей: экспозиции, в которой излагается основная тема по-

⁵³ «Все пришло в движенье. Кто сразу вскочил; кто, согнувшись, нашаривал трость, сумочку, шляпу. Поднимались, оглядывались, а музыка изменилась. Музыка пела: *нас разбросало*. Она стонала: *нас разбросало*. Она жалобилась: *нас разбросало*, когда пошли, яркими пятнами на траве, через лужайки, по тропкам, *нас разбросало*» [6, с. 432].

следовательно во всех голосах, разработки, проводящей тему в новой тональности, и репризы, где тема вновь проводится в главной тональности. Во всех трех частях содержатся интерлюдии, представляющие собой промежуточные эпизоды, подготавливающие и связывающие различные проведения темы в фуге.

Обратимся к роману «Волны». Роман представляет собой историю шести персонажей, связанных детской дружбой и сохраняющих эту связь на протяжении всей жизни. Истории рассказываются самими персонажами, чьи голоса звучат полифонией на страницах книги. Эхом откликаясь на слова и мысли других, герои по-своему повторяют основную идею романа, проистекающую из пантеистического мировидения самой писательницы и выраженную в словах одного из героев – Бернарда: «Я не один человек; я – несколько; я даже не могу с уверенностью сказать, кто я – Джинни, Сьюзен, Невил, Рода, Луис; и как мне отделить от их жизней – свою» [4, с. 616].

Проводя параллель с композицией фуги, в романе также можно выделить три части. В первой части, соответствующей экспозиции в фуге, вводятся один за другим все шесть персонажей. Здесь показано их раннее детство, когда герои только начинают осознавать себя, но при этом продолжают чувствовать естественное родство с окружающим миром, природой и людьми. Каждый голос озвучивает сделанные им открытия в мире, с которым он только начинает свое знакомство. Сходство с музыкальным ритмом особенно очевидно в самом начале первой части: каждое предложение в составе прямой речи героев начинается со слов «Я вижу...» («I see...») или «Я слышу...» («I hear...»), при этом данные фразы чередуются друг с другом, образуя легко выявляемый ритм. Обозначим начало предложения «Я вижу» буквой А, начало «Я слышу» буквой Б и получим следующий ритмический рисунок: А-А-Б-А-А-Б, который можно сравнить с циклами спирали. Если принять во внимание основную идею романа, подкрепленную мотивами цикличности жизни, отраженными в образе волн, приливов и отливов, которые символизируют и природные циклы («Да, вечное обновление, непрестанное колыхание, вверх-вниз, вниз – и снова подъем...»), и смену поколений, и духовное развитие человека («Поднимается и во мне волна. Набухает; выгибает спину.

Опять, новое, подмывает меня желание, что-то вздымается подо мной, как гордый конь...» [4, с. 628]), такая аналогия кажется убедительной.

Вторая часть романа сопоставима с разработкой фуги. В этой, основной, части излагается история сознательной жизни героев, их отрочества, юности, молодости, зрелости. Звучащие полифонией голоса друзей, разлученных обстоятельствами и расстоянием, продолжают вести диалог. Приведем примеры того, как основная тема излагается во всех голосах:

Бернард: «To be myself (I note) I need the illumination of other people's eyes, and therefore cannot be entirely sure what is my self»⁵⁴ [17, p. 94];

Луис: «I become a figure in the procession, a spoke in the huge wheel that turning, at last erects me, here and now»⁵⁵ [17, p. 51];

Невил: «I do not know myself sometimes, or how to measure and name and count out the grains that make me what I am»⁵⁶ [17, p. 78];

Рода: «And I have no face. I am like the foam that races over the beach or the moonlight that falls arrowlike here on a tin can, here on a spike of the mailed sea holly, or a bone or a half-eaten boat. I am whirled down caverns, and flap like paper against endless corridors, and must press my hand against the wall to draw myself back»⁵⁷ [17, p. 102];

Джинни: «My peers may look at me now. I look straight back at you, men and women. I am one of you. This is my world»⁵⁸ [17, p. 88];

Сьюзен: «But who am I, who lean on this gate and watch my setter nose in a circle? I think sometimes (I am not twenty yet) I am not a woman, but the light that falls on this gate, on

⁵⁴ Бернард: «Чтобы стать собой (я заметил), я должен отразиться, прогреться в свете чужих глаз, а потому даже не могу с уверенностью определить, что я, в сущности, такое...» [4, с. 529].

⁵⁵ Луис: «Я – часть движения, спица в исполинском колесе, и колесо вращается, вращается, и вот, наконец, оно поднимает меня, здесь и сейчас...» [4, с. 486].

⁵⁶ Невил: «Я и сам себя иногда не знаю, или – как измерить, счесть, назвать те частицы, что делают меня собой...» [4, с. 512].

⁵⁷ Рода: «А у меня нет лица. Я – как пена, бросающаяся к подножию скал, как лунный луч: то в жестянку стрельнет, то в колючку осота, то в остов обглоданной лодки. Меня кружит в пустоте, швыряет, как лист бумаги по слепому коридору, и надо цепляться за стенку, чтобы не унесло...» [4, с. 537].

⁵⁸ Джинни: «Смотрите на меня на здоровье, вы, равные мне. Я смело отвечаю вам взглядом, мужчины и женщины. Мы одного поля ягоды. Я тут как дома...» [4, с. 523].

this ground. I am the seasons, I think sometimes, January, May, November; the mud, the mist, the dawn»⁵⁹ [17, p. 85].

И, наконец, функцию третьей части фуги – репризы – выполняет завершающий роман монолог Бернарда, в котором происходит заключительное повторение фуги: в памяти Бернарда оживают воспоминания, связанные с его жизнью и жизнью друзей, и он подводит итог их истории: «”Ну вот, – Бернард говорил, – подведем черту. Я объясню вам смысл моей жизни”» [4, с. 595]. Итогом становится утверждение бессмертия, веры в посмертное единение человека с природой, со всем, что его окружало при жизни, и в то, что покинувшие нас продолжают в нас свое существование и человек остается «непобежденным, непокоренным».

В каждой из трех частей роль связующего звена выполняют интерлюдии, предшествующие новому витку мелодии и выделяющиеся на фоне основного текста другим шрифтом – курсивом. Интерлюдии представляют собой зарисовки прибрежного пейзажа в разное время суток. Движение солнца по небу от одной интерлюдии к другой происходит параллельно взрослению, а затем – старению персонажей. Однако после заката и непродолжительной ночи солнце взойдет вновь, а человеческая жизнь оборвется на веки. Но одна волна сменит другую – на смену одним придут другие. Бернард задается вопросом, правда ли смерть непобедима. Он отказывается верить, что обречен, и все же сомнения не оставляют его.

Приведенные выше примеры продемонстрировали возможности интермедialного взаимодействия музыки и прозы, которыми в полной мере воспользовалась Вирджиния Вулф, стремившаяся с помощью музыки приблизиться к постижению истины и, очевидно, задававшаяся тем же вопросом, что и героиня ее романа «Годы» Элинон Парджитер:

⁵⁹

Сьюзен: «Кто же я? Вот, налегла на калитку, смотрю, как мой сеттер, носясь кругами, вынюхивает траву, – кто я? Иногда я думаю (мне нет еще двадцати), что я и не женщина вовсе, а свет, падающий на эту траву, на калитку. Я – время года, я иногда думаю, январь, май, ноябрь; туман, слякоть, рассвет...» [4, с. 520].

«Does everything then come over again a little differently? she thought. If so, is there a pattern; a theme, recurring, like music; half remembered, half foreseen? ...a gigantic pattern, momentarily perceptible? The thought gave her extreme pleasure: that there was a pattern. But who makes it? Who thinks it?»⁶⁰ [18, p. 414]

Глава 3. Театральный и кинематографический коды в прозе В. Вулф

3.1 Интермедиальное взаимодействие литературы и театра

Эссеистическое наследие Вирджинии Вулф свидетельствует о серьезном интересе писательницы к театру: несколько эссе, вошедших в сборники «Обыкновенный читатель. 1925» и «Обыкновенный читатель. Серия 2. 1932», посвящены вопросам истории театра, разбору особенностей театральных постановок различных эпох и творчества отдельных драматургов. Среди эссе на выше обозначенную тему: «О глухоте к греческому слову», «Вишневый сад», «Заметки на полях елизаветинских пьес». На протяжении всей своей творческой жизни В. Вулф увлекалась изучением греческого языка, искусства и культуры. По записям в ее дневниках можно проследить, как происходило ее знакомство с произведениями античных авторов, в том числе драматическими: трагедиями Еврипида, Софокла и Эсхила, комедиями Аристофана. Восхищаясь мастерством греческих драматургов, Вулф объясняла, в чем, несмотря на отсутствие глубокого психологизма, неоспоримого достижения современных писателей, их несравнимое величие: «Нет, нас потрясает в «Электре» и в «Антигоне» что-то другое, стихия, куда более мощная, – героизм человека, верность в ее чистом виде. Вот что заставляет нас снова и снова обращаться к грекам, преодолевая всякого рода трудности: это человек в истинном его смысле, твердый в своих поступках, постоянный в чувствах. <...>

⁶⁰ «Неужели все повторяется, лишь с небольшими изменениями? – думала она. Если так, то, значит, есть некий порядок, некий повторяющийся мотив, как в музыке, наполовину вспоминаемый, наполовину предчувствуемый?.. Огромный узор, который становится понятен в какое-то мгновение? Эта мысль доставила ей острое наслаждение: что существует порядок. Но кто его творец? Кто его замыслил?» [2, с. 379]

Вот почему нам их легче понять и принять, чем персонажей «Кентерберийских рассказов»: греки воплощают род человеческий, тогда как герои Чосера представляют богатство его видов» [56, с. 28].

Интерес Вулф к греческой литературе и драматургии находит отражение в ее произведениях: среди ее героев встречаются личности, страстно увлекающиеся античной культурой, посвятившие всю свою жизнь этому увлечению – это герой ее раннего романа «По морю прочь» Ридли Эмброуз и герой романа «Годы» Эдвард Парджитер, занимавшиеся переводами и комментированием древних авторов.

Вулф подходит критически к анализу елизаветинской (Р. Грин, Т. Деккер, Дж. Чэпмен, Дж. Флэтчер, Ф. Бомонт, Дж. Пил) и викторианской драмы (Т. Теннисон, Г. Тэйлор), лишенной, по ее мнению, «сверхзадачи» (К. С. Станиславский) – остова законченного и гармоничного произведения, все составляющие которого подчинены единому замыслу. Вулф высоко ценила творчество Уильяма Шекспира, одного из своих любимых писателей, а также Бена Джонсона, Ричарда Шеридана и Оскара Уайльда, которых она считала своими учителями.

Естественен интерес Вулф, при ее уважении к русской литературе, к русскому театру и, прежде всего, к творчеству Чехова, чьи пьесы она смотрела в лондонских театрах.

Об отношении же писательницы к творчеству драматургов-современников судить сложно. Бесспорно, она была знакома с произведениями многих из них, о чем свидетельствуют записи в ее дневниках, более того, следы их влияния можно обнаружить в ее произведениях: так, героиня романа «По морю прочь» читает «Кукольный дом» Г. Ибсена, а персонажи романа «Годы» напоминают действующих лиц в пьесе «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу. Кроме того, писательница, несомненно, взяла на вооружение некоторые приемы драматургии, как классические, так и новейшие, и в этом заимствовании проявляется еще один вид интермедиального взаимодействия, характерный для ее творчества, – взаимодействие литературы и театра.

Как отмечал Ю. Б. Борев, «театр – это информационная полифония и организованная динамика сценических знаков», спектакль же являет собой «сложно-составную, комплексную, многокодую систему знаков» [41, с. 190]. Источником сообщений для зрителя является не только речь героев, но и декорации, костюмы, освещение, размещение актеров в пространстве, их жесты и мимика. Все это необходимо учитывать при анализе произведений, созданных при участии элементов драматургического языка.

Помимо того, что Вирджиния Вулф сама писала пьесы (так, в 1976 году была опубликована написанная ею в 1923 году комедия «Фрешуотер», постановка которой была показана в студии сестры писательницы Ванессы), она использует язык театра как в малой прозе, так и в романах. Так, в рассказе «Прожектор» действие происходит на балконе графского замка, напоминающем сценические подмости, освещаемые прожекторами, которые «шарили в небе в поисках самолетов противника»: шли учения войск накануне войны. Сноп света от прожектора, вызывающий ассоциации с осветительными театральными установками, внезапно освещал «то безжизненный каменный фасад, то каштан во всем великолепии нежных соцветий, а то вдруг ударил прямо по балкону, где на мгновение вспыхнул ослепительный блеск – может быть, зеркальце в открытой сумочке одной из дам» [4, с. 474]. Игра света и тьмы ночи, главная героиня, словно на сцене играющая свою прабабушку, безмолвные зрители, замороженно следящие за историей, разворачивающейся в их воображении – все это создает иллюзию театрального действия. При этом главная героиня миссис Айвими предстает на протяжении «спектакля» в разных ролях: начинает повествование в роли рассказчицы, затем оказывается тем самым мальчиком, каким был некогда ее прадедушка:

«In the half light, they could see that Mrs. Ivimey was leaning over the balcony, with her chin propped on her hands, as if she were looking out over the moors from the top of a

tower.<...> Then she made a movement, as if she swung something into position»⁶¹ [11, p. 139].

И, наконец, она волшебным образом превращается в девушку, свою прабабушку:

«She had risen. She had something blue on her head. She had raised her hand, as if she stood in a doorway, amazed»⁶² [11, p. 140].

Интересна сама структура рассказа, воспроизводящая эффект подзорной трубы: миссис Айвими, а вместе с ней и ее слушатели, всматриваясь во мрак лондонской ночи, словно в подзорную трубу, видят бескрайние вересковые пустоши и старую башню, на вершине которой мальчик читал книги и смотрел на звезды. И, будто наведя резкость, они видят то, что мальчик увидел в свою подзорную трубу: дом среди деревьев и девушку в голубом платке, кормящую голубей. Таким образом, перед ними разворачиваются два параллельных действия: основное – история мальчика, живущего в башне, и другое – с участием молодой девушки, увиденное глазами мальчика, являющееся для него самого будто наблюдаемым на сцене спектаклем. В конце оба действия сливаются в одно, а зрители, досмотрев один спектакль, готовятся отправиться в театр к началу следующего. Присутствующие в тексте упоминания о намеченном на вечер походе в театр выводят интермедиальное взаимодействие также и на уровень именования, усиливающий ассоциативные связи других уровней взаимодействия.

Важно отметить одну особенность разыгранной миссис Айвими истории: очевидны дальнейшие судьбы ее прадеда и прабабки, однако так и осталось неизвестным, что стало с мужчиной, увиденным в подзорную трубу. «Свет падает

⁶¹ «В полумраке они видели, что миссис Айвими облокотилась на перила и, подперев подбородок руками, вглядывается в вересковые просторы с высоты старой башни.<...> Вдруг она вскинула руки, как будто установила что-то на уровне глаз» [4, с. 782].

⁶² «Она встала со стула. На голове у нее был голубой платок. Она подняла руку, будто от неожиданности, словно она — удивленная — стоит в дверях» [4, с. 783].

лишь на мгновение», – заметила миссис Айвими. Истина приоткрывается лишь на кратчайший миг, в моменты озарения, когда человек осознает саму суть своего существования, своих отношений с другими людьми и их роль в своей жизни. Лишь на мгновение возникает иллюзия полного постижения тайны человеческой души. Падающий на миссис Айвими свет сравнивается с подзорной трубой и символизирует то мгновение озарения, когда миссис Айвими чувствует духовное родство со своей прабабушкой, видит происходящее ее глазами. Но через мгновение вновь наступает мрак («Прожектор освещает теперь обширный фасад Букингемского дворца»), и загадка неизвестного мужчины осталась неразгаданной. Название рассказа в данном случае очень символично: *searchlight* буквально переводится с английского языка как «ищущий свет», высвечивающий истину. Подобный образ встречается в романе «На маяк», где моменты озарения сравниваются с лучами маяка.

Таким образом, в данном рассказе прослеживается взаимодействие литературы и театра на следующих уровнях:

- именованья: лексика, относящаяся к области драматургии;
- темы: перед зрителями разыгрывается история любви, напоминающая театральную постановку;
- смысла: жизнь уподобляется театральному действию, в котором некоторые события, судьбы и роль отдельных героев остаются «за кадром»;
- формы: герои словно сидят в зрительном зале, наблюдая за происходящим на «сцене», освещаемой лучами прожекторов.

Другим примером может послужить отрывок из раннего романа Вирджинии Вулф «По морю прочь», в котором главная героиня Рэчел и ее тетя Хелен Эмбруз подсматривают в окна за постояльцами гостиницы:

«They had come out upon the broad terrace which ran round the hotel and were only a few feet distant from the windows. A row of long windows opened almost to the ground. They were all of them *uncurtained*, and *all brilliantly lighted*, so that they could see everything inside. Each window revealed a different section of the life of the hotel. They drew into one of

the broad columns of shadow which separated the windows and gazed in. They found themselves just outside **the dining-room**. It was being swept; a waiter was eating a bunch of grapes with his leg across the corner of a table. Next door was **the kitchen**, where they were washing up; white cooks were dipping their arms into cauldrons, while the waiters made their meal voraciously off broken meats, sopping up the gravy with bits of crumb. Moving on, they became lost in a plantation of bushes, and then suddenly found themselves outside **the drawing-room**, where the ladies and gentlemen, having dined well, lay back in deep arm-chairs, occasionally speaking or turning over the pages of magazines. A thin woman was flourishing up and down the piano. <...> Creeping on, they found that the next window revealed two men in shirt-sleeves playing billiards with two young ladies. Turning the corner they came to the largest room in the hotel, which was supplied with four windows, and was called **the Lounge**, although it was really a hall. *Hung with armour and native embroideries, furnished with divans and screens, which shut off convenient corners*, the room was less formal than the others, and was evidently the haunt of youth. Signor Rodriguez, whom they knew to be the manager of the hotel, stood quite near them in the doorway surveying *the scene*—the gentlemen lounging in chairs, the couples leaning over coffee-cups, the game of cards in the centre under profuse clusters of electric light. <...> The people were scattered about in couples or parties of four, and either they were actually better acquainted, or the informal room made their manners easier. Through the open window came an uneven humming sound like that which rises from a flock of sheep pent within hurdles at dusk. The card-party occupied *the centre of the foreground...*»⁶³ [16, p. 198].

⁶³ «Они поднялись на широкую веранду, окружавшую гостиницу, и оказались всего в нескольких футах от ряда широких окон почти на уровне земли. Окна были *не занавешены и ярко освещены*, поэтому все происходящее внутри было ясно видно. Каждое окно открывало какую-то часть гостиничной жизни. Хелен и Рэчел спрятались в широкой полосе тени от простенка и заглянули внутрь. Они находились около **столовой**. Там подметали пол; официант ел виноград, положив ноги на угол стола. Дверь вела в **кухню**, где мыли посуду; повара в белом погружали руки в котлы, а официанты жадно поглощали остатки трапезы, макая куски хлеба в подливку. Пройдя дальше, женщины попали в заросли кустарника, а потом вдруг оказались у окон **гостиной**, где дамы и мужчины после плотного ужина отдыхали в глубоких креслах, изредка переговариваясь или листая журналы. Худая женщина импровизировала на рояле. <...> Они пробрались к следующему окну и увидели двух мужчин без пиджаков, игравших в бильярд с двумя девушками. <...> Обогнув угол, они оказались у самого большого помещения в гостинице, в котором было целых четыре окна. Оно называлось «**Салоном**», хотя на самом деле это был просто холл. *Украшенный оружием и местными вышивками, обставленный диванами и ширмами, которые отгораживали укромные уголки*, этот зал, очевидно, был пристанищем молодежи. Синьор Родригес, известный Хелен и Рэчел как управляющий гостиницей, стоял совсем не-

Рэчел и Хелен называют подобные прогулки «наблюдением жизни». Гостиница, с обитателями которой жизнь обеих женщин окажется впоследствии тесно связанной, представляет собой уменьшенную модель общества: здесь, в одном месте и в одно время, сошлись представители разных национальностей, разного пола, возраста, социального статуса и рода деятельности. Переходя от окна к окну, наблюдая за происходящим то в одном помещении гостиницы, то в другом, женщины словно наблюдают смену мизансцен в театральном представлении, каждая из которых отличается декорациями, действующими лицами, их действиями и содержанием их диалогов. Описываемая сцена также вызывает ассоциации с просмотром кинофильма: терраса дома напоминает зрительный зал, окна – телевизионный экран, а наблюдаемые сцены – сменяющие друг друга кадры. Напрашивается также еще одно сравнение – с живописным полиптихом, картины которого – сцены, происходящие в разных комнатах и увиденные в окнах, – отделены друг от друга широкими колоннами.

Остановимся на сходстве описываемой сцены с театральной постановкой, так как подобное сходство наблюдается на нескольких уровнях. Итак, сменяющие друг друга окна могут быть сопоставлены с мизансценами; уточняется, что они были незанавешены («*uncurtained*»); следует обратить внимание, что английское слово *curtain* имеет значение как «шторы», так и «занавес») и ярко освещены («*brilliantly lighted*»), при том что за окном уже сгустились сумерки: наблюдается, таким образом, сходство помещений гостиницы с освещенной сценой и террасы – с затемненным зрительным залом. Перед глазами зрительниц сменяют друг друга столовая, кухня, гостиная, бильярдная и Салон. Несколькими фразами описывается происходящее в каждом из помещений, особое внимание уделяется последней комнате, где находятся действующие лица, которые позже сыграют ключевую

далеко от них, в дверях, обозревая *сцену* – мужчин, отдыхающих в креслах, пары, пьющие кофе за столиками, и – в самом центре – группу играющих в карты под гроздьями ярких электрических светильников. <...> Люди сидели парами и группами по четыре человека... <...> *На переднем плане* шла карточная игра» [6, с. 106].

роль в произведении. Читателю дается подробное описание самой комнаты, т. е. «декораций». Кроме того, указываются особенности освещения сцены (слово *scene* употребляется в тексте при описании Салона): «гроздь ярких электрических светильников» («profuse clusters of electric light»); определяется точное местоположение каждого из действующих лиц, при этом выделяется передний план («the centre of the foreground»), на котором расположилась компания играющих в карты, а вокруг них парами и группами расположились остальные постояльцы, кто удобно устроившись в креслах, кто за столиками с чашками кофе.

Таким образом, подсмотренные в окнах сцены напоминают эпизоды театральной постановки, режиссером которой выступает сеньор Родригес, управляющий гостиницей. На уровне макросмысла можно проследить связь заложенного в данном отрывке романа смысла с известным афоризмом Шекспира: «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры», которым предначертано сыграть предназначенную им роль, написанную кем-то неизвестным, и уйти со сцены, исчезнуть, как исчезли в конце романа Рэчел и Теренс. И вся жизнь большинства людей, таких как обитатели гостиницы в романе, бессмысленная и беспросветная, – кем-то случайно подсмотренная трагикомедия.

Наиболее значительным примером интермедиального взаимодействия литературы и театра в творчестве Вирджинии Вулф является ее последний роман «Между актов», написанный в обстановке надвигающейся войны и усиления профашистских сил. Роман выразил тревогу писательницы, сомневавшейся в том, удастся ли в складывающихся условиях сохранить культуру, недаром важнейшая роль в романе отведена литературе – хранительнице духовных достижений гибнущего общества. Многочисленные аллюзии, точные и искаженные цитаты, пародии создают полифонию голосов писателей разных эпох и их произведений, диалог с культурой прошлых столетий.

В данном произведении интермедиальное взаимодействие с языком театра происходит на всех выделенных нами уровнях. Уже само название «Между актов» («Between the acts») включает в себя единицу языка *act* (одно из значений — акт в пьесе), относящуюся к театральной сфере.

Уровень именованности представлен разнообразной терминологией из театральной сферы, а также упоминанием названий драматургических произведений: to act (ставить на сцене), audience (зрители), part (роль), to play (играть на сцене), dressing-room (гримерка), stage properties (реквизит), stage (сцена), actors (актеры), prologue (пролог), programme (программа), «Gammer Gurton's Needle» (комедия «Игла матушки Гуртон»). Одна из ключевых фигур произведения – мисс Ла Троб – в прошлом актриса, ныне драматург-постановщик любительского деревенского театра. На уровне темы интермедияльное взаимодействие реализуется, прежде всего, в форме аллюзий как на драматические произведения различных эпох в развитии английского театра в целом, так и на произведения отдельных драматургов. На сцене перед зрителями, пришедшими на представление мисс Ла Троб, сменяются различные эпохи в развитии театра. Четыре акта пьесы представляют собой пародии на драматические произведения четырех эпох: елизаветинскую драму, комедию эпохи Реставрации, викторианскую семейную драму и постановку современного, модернистского театра. Неожиданные повороты сюжета, а также игры с переодеваниями и парадоксальность некоторых обстоятельств в первой пьесе выдают в ней пародию на «Цимбелин» Шекспира. В то время как вторая пьеса, озаглавленная «Была бы воля, путь найдется» («Where there's a will there's a way»), своей темой, которую можно сформулировать как «любовь и обман», напоминает комедии нравов Уильяма Конгрива, английского Мольера, остроумно высмеивавшего претенциозные манеры в обществе своей эпохи. Заключительная часть постановки напоминает своей неклассичностью, эффектами, рассчитанными на эпатаживание публики, на ее вовлечение в происходящее на сцене действие, смелые эксперименты модернистского театра, в частности «эпический театр» Бертольта Брехта, сформулировавшего новые принципы современной театральной эстетики примерно в то же время, когда Вирджиния Вулф писала свой роман.

Б. Брехт известен теоретически разработанным им «эффектом очуждения», методом построения пьес и спектаклей. «Эффект очуждения» позволяет представить разыгрываемое на сцене явление с неожиданной стороны, дистанцируясь от него, при этом актер имеет возможность выразить свое отношение к персонажу,

которого он играет, и к происходящему на сцене. Условность декораций, нередко созданных из подручных средств, игровой принцип взаимодействия актера и роли, актера и зрителей приводит к разрушению так называемой «четвёртой стены», отделяющей сцену от зрительного зала, создает возможность непосредственного общения актёра со зрителями, соучастия зрителей в создании спектакля.

Так, в последнем акте пьесы мисс Ла Троб декорациями служат лестница и грубо подмалеванный холст, играющий роль стены, которая, в свою очередь, символизирует цивилизацию. Актерами же становятся сами зрители, смотрящие на собственные отражения в зеркалах, вынесенных на сцену. Звучит голос мисс Ла Троб, которая напрямую обращается к зрителям, выражает свое отношение к ним и комментирует происходящее на сцене:

*«Look at ourselves, ladies and gentlemen! Then at the wall; and ask how's this wall, the great wall, which we call, perhaps miscall, civilization, to be built by (here the mirrors flicked and flashed) orts, scraps and fragments like ourselves?»*⁶⁴ [12, p. 199]

Подобного рода пьесы, появившиеся на рубеже XIX-XX веков, относятся к новому типу, получившему название «метадрама».

Метадрама явила собой результат качественного скачка модернистской драмы, итог поисков нового сценического языка и экспериментов с актуализацией игровых основ в искусстве. Метадрама, извлекающая драматическую энергию из взаимодействия актера, роли и зрителя, представляет собой саморефлексию театра, призывающего к саморефлексии зрителя [131].

Четырехактная пьеса мисс Ла Троб, на наш взгляд, может быть отнесена к подобному типу драм, поскольку, с одной стороны, ее тема может быть обозначена как история Англии, как историческое развитие общества, сопровождающееся

⁶⁴ *«Взгляните на себя, леди и джентльмены! А потом на эту стену; и задайтесь вопросом, как эта стена, великая стена, которую, пусть ошибочно, мы именуем цивилизацией, может быть воздвигнута (зеркала опять задергались, запрыгали, засверкали, замигали) такими ошметками, оскребышами, последышами, отрывками, обрывками, каковы мы с вами?»* [5, с. 486] (Курсив автора)

изменением взглядов, нравов, морали; с другой стороны, та или иная историческая эпоха воссоздается на сцене через пародирование драматических произведений этой эпохи. Таким образом, зритель прослеживает не только историю своей страны, но и историю развития драматического театра, замечает отличительные особенности его эстетики, самые популярные темы и типичные приемы в каждую из эпох и, наконец, получает возможность оценить новейшие его достижения, итог многовековой эволюции сценического языка. То есть, пьеса являет собой саморефлексию театра на предмет своего исторического развития.

Акты поставленной мисс Ла Троб пьесы пародируют театральные стили, но также и отражают жизнь в Поинз-Холле. В этой взаимосвязи происходящего на сцене и в реальной жизни реализуется интермедиальное взаимодействие на уровне смысла. Концепция взаимоотражаемости литературы (театра) и жизни отсылает нас к идеям Шекспира, выраженным в его известном афоризме «Весь мир театр, люди в нем – актеры» (из комедии «Как вам это понравится?») и совете, данном Гамлетом актерам: «...цель [театра] во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой...» [9, с. 100]. Неслучайно в четвертом акте пьесы зрители сами становятся актерами – это отражает модель их поведения в реальной жизни: каждый из них играет определенную, им самим добровольно выбранную или насильственно навязанную роль, при этом, в большинстве случаев, она пассивна. Неудовлетворенные своей жизнью, они не предпринимают никаких попыток что-либо изменить, и это прежде всего относится к Джайлзу и Айзе.

Для некоторых их роль настолько привычна, что стала второй натурой, чем-то совершенно естественным. К примеру, Бартоломью в обществе гостей напоминает себе: «Семья – не семья при чужих» [5, с. 403]. Бартоломью прочно сжился со своей маской и совершенно доволен своей пассивной, но от этого не менее важной ролью зрителя. Его сына Джайлза мнимое или реальное отсутствие возможности по-иному распорядиться собственной жизнью, напротив, невыносимо угнетает, так что он чувствует, будто «прикован к скале и должен бездейственно созерцать невыразимый кошмар» [5, с. 410]. Неудовлетворенность Джайлза нахо-

дит выход в его раздражительности, сказывается в его желании бежать из дома, от жены и детей, необдуманном поощрении симпатии флиртующей с ним Манрезы.

Происходящее на сцене находит отклик и в душе Айзы, так как во многом перекликается с обстоятельствами ее жизни, в которой, как и в жизни героев первой пьесы, главенствуют три чувства: любовь, ненависть и покой («Peace was the third emotion»). Эти простые, легко поддающиеся четкому определению чувства вместе образуют «тройной узел, которым связана наша жизнь» и который не так-то просто распутать. Айза также играет пассивную роль зрителя, играет ее с самого начала их с Джайлзом отношений. Уже из сцены знакомства становится очевидным отсутствие духовного фундамента их брака. Айзе, словно зрительнице, наблюдавшей за происходящим на сцене, понравилось увиденное, она полюбила глазами:

«They had met first in Scotland, fishing—she from one rock, he from another. Her line had got tangled; she had given over, and had watched him with the stream rushing between his legs, casting, casting—until, like a thick ingot of silver bent in the middle, the salmon had leapt, had been caught, and she had loved him»⁶⁵ [12, p. 57].

И с тех пор ей приходится играть придуманную роль, скрывать свою истинную натуру («... а сама она мужа не боится? Не записывает стихи в тетрадь, замаскированную под книгу расходов, чтоб Джайлз не догадался?» [5, с. 404]) и всякий раз убеждать себя в подлинности своих чувств, повторяя, словно заклинания, избитые фразы: «”Мой муж, – Изабелла думала, пока они друг другу кивали через пестрый букет, – отец моих детей”». И – сработало, испытанное клише; гордость прихлынула к сердцу; нежность; и снова гордость – за себя, которую он избрал» [5, с. 403]; или заговаривая себя строками стихотворений, выражающих чу-

⁶⁵ «Они познакомились в Шотландии; рыбу удил – она с одной скалы, он с другой. У нее запуталась леска; она плюнула на все это предприятие и стала смотреть, как он, во вспененной воде по колено, целился, целился, целился – пока, серебряным слитком, изогнутым посередине, подпрыгнула семга, попалась, и – Айза полюбила его» [5, с. 403].

жие живые чувства, укрываясь в прекрасном мире поэзии, свободном от пут лентаргического покоя.

Итак, помимо действительно разыгрываемого в романе представления, сам Поинз-Холл превращается в сцену, на которой разворачивается театральное действие с соблюдением классического триединства места (Поинз-Холл), времени (летний вечер) и действия (сельский праздник). Актерами становятся сами герои романа. Интересно отметить интертекстуальный аспект романа: герои повторяют слова из пьесы мисс Ла Троб, актеры которой эхом вторят зрителями. При этом невозможно подчас установить точное авторство слов: это и цитаты из стихотворений известных авторов, точные и искаженные, и строки неизвестных поэтов, перемежаемые мгновениями тишины. С одной стороны, кажется, что каждый говорит о своем, сугубо личном, однако цитаты вступают в диалог, создаваемый коллаж звучит полифонией голосов. Литература, разбиваясь на фразы, входит в живую речь и, избавляясь от довлеющего авторитета автора, становится достоянием каждого. Это ли не способ сохранить ее для будущих поколений? – этим вопросом задается Вирджиния Вулф в своем романе, предвосхищая будущие открытия постмодернизма.

В условиях войны серьезной проблемой становится вопрос о сохранении не только культурного наследия, но и о сохранении писателем творческой независимости. Для писателей, не поддерживающих господствующую идеологию, препятствием на пути свободного творчества становится давление со стороны правящих кругов и мнение масс, не всегда способных оценить истинный замысел автора. Недаром представление мисс Ла Троб не проходит гладко — постоянные помехи не позволяют авторскому замыслу реализоваться в полной мере: из-за ветра и посторонних шумов слова актеров не долетают до публики, плохо работает граммофон, реакция зрителей не оправдывает ожидания режиссера, так что мисс Ла Троб мечтает написать «пьесу без публики, настоящую пьесу». Так, чтобы не подстраиваться под вкусы и мнения зрителей, но реализовать свой замысел, свой творческий потенциал.

С одной стороны, желание мисс Ла Троб естественно и понятно, недаром роман заканчивается тем, что наступает ночь и занавес, скрывавший настоящую жизнь дома, поднимается. В отсутствие зрителей под прикрытием темноты ночи, когда дневной свет, подобный свету рампы на сцене, не пытается высветить в героях то, что хочется скрыть, утаить от постороннего взгляда, актеры сбросят маски и снова станут самими собой.

С другой стороны, в период установления тоталитарных диктатур призыв к единству и солидарности вызывает опасения. Тщетное стремление мисс Ла Троб удержать вместе, пробудить чувство сплоченности в публике отдает догматизмом тоталитарных диктаторов. Сходство мисс Ла Троб с диктатором подчеркивается такими деталями, как граммофон, напоминающий радио, по которому вожди обращались к своим народам, и ее собственный мегафонный бестелесный голос, доносящийся к зрителям из-за кустов. Вулф утверждает необходимость признать важность существования разных точек зрения, невозможность подчинить столь богатое многообразие голосов единому мотиву. Лишь на тот отрезок времени, что длится один акт пьесы, мисс Ла Троб удается удержать внимание зрителей, собрать их воедино, но они неизбежно расходятся каждый своим путем.

Символом множественности (*multiplicity*) точек зрения, человеческих индивидуальностей, сравнимых с хаотичным движением отдельных линий, вместе образующих живой причудливый рисунок, с какофонией отдельных несочетаемых звуков, образующих необычный ритм, становится *джаз*, в основе которого – полиритмия, сочетание отдельных ритмических рисунков в рамках одного размера, и *зеркала*. Важно отметить, что зрители увидели свои отражения не в одном большом зеркале, вмещающем отражение всей публики в театре, но каждый – в своем отдельном осколке. Как отмечала исследовательница творчества Вирджинии Вулф Джейн де Гей, «новаторство художественной системы В. Вулф заключается в подчеркиваемой ею необходимости примирить несогласующиеся сущности, не упрощая их для создания видимости всеобщей гармонии, сохранить множественность точек зрения, не сплавляя их в одно общее для всех зеркальное отражение» [188, р. 200] (Перевод мой – Я. К.).

На уровне формы интермедиальное взаимодействие с языком театра становится возможным в силу того, что вербальной основой театральных постановок является драма, один из трех родов литературы, принадлежащий одновременно двум искусствам. В романе прозаическое повествование о жизни обитателей Поинз-Холла перемежается вставками из драматической постановки мисс Ла Троб. Кроме того, действие романа разворачивается по законам классического драматургического триединства: времени, места и действия, о чем уже было сказано ранее. Сцены сменяют одна другую, чередуясь со сценами из пьесы. Повествование о событиях в Поинз-Холле напоминает викторианскую семейную драму, однако приемы интертекстуальности и раскрываемые с их помощью темы приближают его к драме модернистского театра, метатеатра.

3.2 Интермедиальное взаимодействие литературы и кинематографа

Рене Декарт некогда утверждал: для того чтобы мыслить видимое, человек должен удваивать зрение [168, с. 33].

Изобретение кинематографа в конце XIX века оказало огромное влияние на литературу, причем уже к 20-м гг. XX столетия это влияние стало носить взаимный характер: язык кино заимствовал из художественной литературы сюжеты и темы, а также многочисленные приемы, в свою очередь, поделившись с ней собственными достижениями. Многие писатели этой эпохи, и прежде всего писатели-модернисты, среди них Вирджиния Вулф, Джеймс Джойс, Марсель Пруст, испытали влияние нового вида искусства. Они взяли на вооружение многие открытия кинематографа и предприняли успешные попытки использовать их для обогащения языка художественной литературы, поэтому художественный стиль их произведений стали называть кинематографическим – от *cinematic* или *cinematographic*, что характеризует такую особенность их прозы, как «преодоление ограниченных возможностей литературы для передачи естественного течения времени, в том числе в индивидуальном восприятии [187].

По словам М. Ямпольского, «возникновение кинематографа реализовало старую мечту о глубоком художественном сдвиге, который бы позволил обновить отношение к миру, преодолеть «автоматизированность бесконечно повторяющихся слов» [169, с. 116], поскольку «кино гораздо легче, чем литература способно акцентировать внешнюю, зримую сторону предмета, как бы оторвав ее от семантического наполнения последнего» [169, с. 282]. Классическое искусство оптической иллюзии, кино, с одной стороны, приближает объект к зрителю, с другой — дистанцирует его. Зрительное восприятие, субъективное по своей природе, приобретает объективность [168, с. 33].

Вирджиния Вулф верила, что открытия кинематографа приблизят нас к разгадке тайны, которой является внутренний мир человека. Кроме того, изобразительные возможности, открывшиеся с появлением кинематографа, заставили Вулф пересмотреть свою точку зрения в «диалоге» с философами-спиритуалистами, который она вела на страницах своих произведений. Философы, утверждавшие, что существует лишь то, что нами непосредственно воспринимается, лишились бы своих аргументов, узнав, что кинофильм показывает нам жизнь, которую мы не можем наблюдать непосредственно, но которая, тем не менее, существует без нашего участия. Размышляя о потенциальных возможностях киноязыка в своем эссе «Кинематограф» («Cinema»), Вулф отмечала, что «образы кинематографа обладают куда более уникальными свойствами, чем только достоверное изображение жизни. Они не просто поражают своей красотой, как некоторые полотна живописцев, но <...> тем, что они реальнее самой жизни, или, возможно, запечатленная в них жизнь отличается от того, что окружает нас в повседневной действительности. Мы имеем возможность видеть то, что происходит где-то без нашего участия. Мы видим другую жизнь, в которой нам не отведено никакой роли» [215, vol. 4, p. 348] (Перевод мой — Я. К.).

Среди приемов кинематографа особое значение в формировании творческого метода модернистов приобрели техника монтажа (*montage*), флэшбэк (*flashback*), или обратный кадр, и панорамирование (*panning*) [183].

Монтаж как прием подачи материала не был открыт в XX веке. Истоки мон-

тажа прослеживаются не только в литературе классического реализма, например, у Ги де Мопассана, Г. Флобера, но и намного ранее – у А. С. Пушкина, даже у писателей Возрождения. Однако, по словам А. М. Зверева, «неотменимая в искусстве необходимость соединения частей согласно определенному замыслу сама по себе еще не создает явления, которое справедливо было бы назвать эстетикой монтажа. Тем или иным способом соединение осуществляется всегда, но отнюдь не всегда это соединение является монтажом. По сути дела, монтажным оно становится как раз в XX столетии» [74, с. 507]. Особенно впечатляющие достижения в использовании монтажа принадлежат, несомненно, кинематографу, который обогатил этот прием и заново открыл его для писателей-модернистов. Такое интенсивное использование монтажа модернистами объясняется, по мнению крупнейшего из критиков русского зарубежья В. В. Вейдле, отнюдь не стремлением произвести эффект «разрубленным повествованием» как революционно новым приемом, а в силу неверия в вымысел, т. е. в возможность сотворения «второй действительности», столь же органичной, как и «живая жизнь» [52, с. 12]. Их скептицизм объясняется объективными причинами: «человеческие судьбы раздроблены войной, человеческие души потеряны в опустошенном мире, и такой же надтреснутой, разъятой, как они, стала художественная форма» [52, с. 16].

С. М. Эйзенштейн отмечал, что «в периоды активного вмешательства в ломку, стройку и перестройку действительности... монтажность в методе искусства растет со все возрастающей интенсивностью» [163, т. 3, с. 332]. С помощью монтажа соединяются кадры, т. е. фрагменты действительности, чередуются планы изображаемого, выбираются значимые детали, пространственные ракурсы, передается параллельное и перекрещивающееся движение нескольких рядов мыслей персонажей [140, с. 424].

Ю. Б. Борев характеризовал киноязык как «систему планов, движение камеры, ракурс съемки, пассивность или активность кинокамеры по отношению к объекту съемки»; монтаж как «первую форму синтаксиса в фильме», «способ связи кадров», создающий в киноречи акценты, выделением которых и планируются кинофразы [41, с. 199].

В качестве примера использования приема монтажа в литературе можно привести отрывок из рассказа «Ненаписанный роман»:

«The draper's window looped with violet—that'll do; a little cheap perhaps, a little commonplace—since one has a choice of crimes, but then so many (let me peep across again—still sleeping, or pretending sleep! white, worn, the mouth closed—a touch of obstinacy, more than one would think—no hint of sex)—so many crimes aren't your crime; your crime was cheap; only the retribution solemn; for now the church door opens, the hard wooden pew receives her; on the brown tiles she kneels; every day, winter, summer, dusk, dawn (here she's at it) prays»⁶⁶ [11, p. 13].

В данном отрывке передается переkreщивающееся движение мыслей рассказчицы: размышления о предполагаемом прошлом попутчицы прерываются наблюдением за ней, попыткой по деталям внешности обрисовать характер Минни Марш, затем мысль вновь возвращается на прежний путь; при этом границы двух потоков мыслей отмечают знаки препинания: мысли рассказчицы, когда она отвлекается от своих фантазий и обращает внимание на сидящую напротив попутчицу, заключены в скобки, в то время как полноводный, неудержимый поток образов в ее воображении составляет основное содержание рассказа: вымышленные события из жизни Минни Марш калейдоскопом проносятся перед внутренним взором рассказчицы – лавка галантерейщика – преступление – церковь. Интересно отметить, что в данном отрывке в скобках, в которые обычно заключается второстепенная информация, уточнения и оговорки, оказались наблюдения, относящиеся к объективной реальности, основное же содержание составляют вымышленные образы, игра воображения. Этим подчеркивается незначительность, не-

⁶⁶ «Лиловые ленты в лавке галантерейщика — этого достаточно; пусть пустяковое, пусть избитое, хоть преступлений так много — только выбирай, но большинство (дай-ка я еще раз брошу взгляд на скамейку напротив — все еще дремлет, а может быть, и прикидывается! В лице ни кровинки, исчахшая, губы сжаты — видно, упрямая, вот чего никак не ожидала! — какие уж тут тайны пола!), большинство из них не твои преступления; твое преступление пустяковое, только воздаяние серьезное; и вот открываются церковные врата, жесткая деревянная скамья принимает ее; она преклоняет колена на темных плитах — ежедневно, зимой, летом, в сумерках, на заре (она и сейчас здесь) она молится» [4, с. 713].

уловимость истины, чье место занимают домыслы.

Интересен также другой пример использования техники монтажа из романа «Комната Джейкоба»:

«Mrs. Durrant turned and walked away by herself.
 “Clara!” she called. Clara went to her.
 “How unlike they are!” said Miss Eliot.
 Mr. Wortley passed them, smoking a cigar.
 “Every day I live I find myself agreeing ...” he said as he passed them.
 “It's so interesting to guess ...” murmured Julia Eliot.
 “When first we came out we could see the flowers in that bed,” said Elsbeth.
 “We see very little now,” said Miss Eliot.
 “She must have been so beautiful, and everybody loved her, of course,”
 said Charlotte. “I suppose Mr. Wortley ...” she paused.
 “Edward's death was a tragedy,” said Miss Eliot decidedly.
 <...>
 “Thank you, Timothy, but I'm coming in,” said Miss Eliot. “Elsbeth,
 here's a shawl.”
 “I'm coming in,” Elsbeth murmured with her eye to the telescope.
 “Cassiopeia,” she murmured. “Where are you all?” she asked, taking her
 eye away from the telescope. “How dark it is!”⁶⁷ [13, p. 62]

⁶⁷ «Миссис Даррант повернулась и отошла в сторону.
 – Клара! – подозвала она. Клара направилась к ней.
 – Как они непохожи, – заметила мисс Элиот.
 Мимо прошел мистер Уэртли с сигарой.
 – Я буквально каждый день обнаруживаю, что соглашаюсь... – говорил он, проходя мимо них.
 – Так интересно угадывать, – пробормотала Джулия Элиот.
 – Когда мы только вышли, видны были цветы на той клумбе, – сказала Элсбет.
 – Сейчас почти ничего не видно, – отозвалась мисс Элиот.
 – Она, наверное, была очень красива, и в нее все, конечно, были влюблены, – сказала Шарлотта. – Наверное, мистер Уэртли... – Она не кончила фразу.
 – Смерть Эдварда была трагедией, – сказала мисс Элиот твердо.
 <...>
 – Спасибо, Тимоти, но я иду в дом, – сказала мисс Элиот. – Элсбет, хочешь шаль?
 – Я тоже иду, – пробормотала Элсбет, прильнув к телескопу. – Кассиопея, – прошептала она. – Где вы все? – воскликнула она, отрываясь от телескопа. – Как темно стало!» [3, с. 31]

Гости собрались в доме Клары Даррант, разбились, как это обычно бывает на подобных приемах, на небольшие группки из нескольких человек, некоторые прогуливаются в одиночестве, примыкая то к одной группе, то к другой. Камера выхватывает из общей картины отдельные эпизоды-сценки, мгновенно перемещаясь от одного персонажа к другому, так что обрывки его «недоуслышанных» фраз остаются повисшими в воздухе, застывают, словно ледышки, теряя смысл, уже не принадлежа говорившему, но так и не достигнув адресата.

Функцию камеры принимает на себя мисс Элиот, все происходящее предстает увиденным ее глазами: вот она подзывает Клару Даррант, затем ее внимание отвлекается на проходящего мимо мистера Уэртли, после ее внимание переключается на Элсбет, в их короткий диалог вклинивается реплика Шарлоты, и таким же образом на сцену выводятся другие персонажи. Мисс Элиот становится своего рода центром, от которого лучами расходятся нити, соединяющие ее с другими персонажами. При этом лишь некоторые их реплики являются ответами на сказанное собеседниками, смысл же, как и адресатов, многих других установить невозможно, они словно являются продолжением разговора, оставшегося за кадром, и мы слышим лишь те слова, которые персонаж произносит, уже появившись в поле зрения камеры. Таким образом достигается подлинно кинематографический эффект, воспроизводимая ситуация поражает своей естественностью и достоверностью, читатель будто оказывается одним из гостей в самой гуще происходящего, слышит обрывки разговоров, наблюдает за проходящими мимо и беседующими отдельными группами героями.

Кроме того, подобного рода фрагментация изображаемого призвана, на наш взгляд, выполнить еще одну функцию, а именно: отсутствием цельности, единой логики происходящего, невозможностью восстановить целиком весь ход беседы, хотя бы той или тех (с разными персонажами), в которые была вовлечена мисс Элиот, передать ощущение разобщенности людей, нарастающей отчужденности, отсутствия взаимопонимания. «Где вы все?», «Как темно стало!» – восклицает одна из героинь, и в этих словах звучит страх одиночества, отчаяние от невозможности понять другого и достучаться, дотянуться до чего-то настоящего, что затаи-

лось глубоко в душе. И все эти бессмысленные разговоры, ничего не значащие реплики лишь скребут по поверхности, не пытаясь коснуться истины, их разговоры кажутся абсурдно бессмысленными, ибо, утратившие все духовные ориентиры и уверенность в чем бы то ни было, люди боятся друг друга, самих себя, откровенности, которая сделает их уязвимыми. Позже этой темой займется вплотную театр абсурда, где на смену нелепо бессодержательным разговорам придет молчание.

Другой прием кинематографа представляет собой совмещение точки зрения камеры с точкой зрения героя; на языке кинематографа он называется панорамированием. Прием панорамирования позволяет создать эффект движущегося объекта, который принимает на себя функцию камеры и позволяет читателю своими глазами увидеть происходящее вокруг. Так, в том же рассказе «Ненаписанный роман» мы видим окружающее глазами Минни Марш:

«...out you go along the front, where the waves are grey, and the papers blow, and the glass shelters green and draughty, and the chairs cost tuppence—too much—for there must be preachers along the sands. Ah, that's a nigger—that's a funny man—that's a man with parakeets—poor little creatures! Is there no one here who thinks of God?—just up there, over the pier, with his rod—but no—there's nothing but grey in the sky or if it's blue the white clouds hide him, and the music—it's military music—and what they are fishing for? Do they catch them? How the children stare!»⁶⁸[11, p. 14]

Минни Марш, бредущая по набережной, принимает на себя функцию камеры, запечатлевающей все, что попадает в поле зрения; и читатель по отдельным образам-кадрам собирает целое: унылую картину грязноватых тонов, отражающую внутреннее состояние героини, ощущающей неприютность городка и свою

⁶⁸ «...и ты уходишь, бредешь по набережной — море катит серые волны, ветер гоняет бумажки, под зелеными стеклянными навесами гуляют сквозняки, за стулья берут по два пенса — экая дороговизна! — а то можно бы послушать проповедников. А вон негр... а вон тот какой — просто умора!.. а вон человек с попугаями — жалостные какие!.. Неужто здесь нет никого, кто бы думал о Боге? — ведь вот он прямехонько над пирсом, и жезл в руке, — но нет — небо сплошь серое, а если и проглянет синева, белые облака тут же скроют его лик, и музыка — военный оркестр, — что это они тут удят? И улов бывает? А дети-то, дети глядят во все глаза!» [4, с. 713]

неприкаянность. Характерное настроение создают лексические единицы и визуальные образы: «the waves are grey» («море катит серые волны»), «the glass shelters green and draughty» («зеленые стеклянные навесы»), «a nigger» («ниггер» – оскорбительное обращение, выражающие презрительное отношение человека, разделяющего расовые предрассудки), «poor little creatures» («жалостные какие»), «grey in the sky» («небо сплошь серое»), «the papers blow» («ветер гоняет бумажки»). Серость, сквозняки, хрупкость стеклянных навесов, мусор, которым играет ветер, «жалостные» попугаи и негр – объект насмешек – созвучны серой и беспросветной жизни Минни Марш, страдающей от собственной никчемности. В пустоте ее одинокой жизни гуляют сквозняки, и в поисках тепла, надежды она обращается мыслями к Богу, однако в военное время (играет военный оркестр) люди теряют веру и неоткуда им ждать сочувствия – общее настроение окружающих сказывается и на способности Минни Марш сохранить свою веру.

Что касается раскадровки проанализированной «кинокартины», то в первый кадр попадает простирающееся до самого горизонта море (дальний план), затем взгляд героини перемещается под ноги – крупным планом дается дорога, по которой ветер гонит бумажки; затем, осматриваясь по сторонам, она замечает зеленые навесы, под которыми выступают проповедники, проходит мимо негра, человека с попугаями (крупным планом). Далее, задумываясь о Боге, она поднимает глаза к небу, и снова ближний план сменяется дальним, но ненадолго: внимание героини вновь обращается к тому, что находится в непосредственной от нее близости: на этот раз в кадре оказались отдыхающие, занявшиеся рыбалкой, и дети. Таким образом, в данном отрывке прием панорамирования представляет собой смену кадров, которые запечатлевает движущаяся камера и которые соединяются с помощью монтажа. Контраст планов, ближнего и дальнего, воссоздает движение взгляда и ход мысли Минни Марш: от высоких материй (вечность, Бог, вера) к прозе жизни (цена за прокат стульев, забавный вид негра и т. п.).

Кинематографический стиль Вирджинии Вулф ярко проявился в романе «Годы», а особенно в последней его главе «Наши дни», в которой описывается прием в доме Делии Парджитер. Глава разбита на фрагменты, отделенные друг от

друга сверху и снизу отступом. Камера словно перемещается по залу от одной группы гостей к другой, иногда задерживаясь на скучающем в одиночестве госте или на танцующих парах. Границы между эпизодами сигнализируют переход от одной группы героев к другой, смену угла зрения, т. е. субъекта сознания, или изменения в сюжете произведения. Приведем несколько наиболее интересных примеров.

Так, в данном ниже отрывке «принимая» сознанием становится сознание одного из героев романа – Норта, беседующего со своей теткой Элинор:

«'What an odd-looking couple!' North exclaimed. He screwed his face up into a grin as *he watched them*. "They don't know how to dance!" he added. He sat down by Eleanor in the chair that Nicholas had left empty.

"Why don't they marry?" he asked.

"Why should they?" she said.

"Oh, everybody ought to marry," he said. "And I like him, though he's a bit of a – shall we say 'bounder'?" he suggested, as *he watched them* circling rather awkwardly in and out.

"'Bounder'?" Eleanor echoed him.

"Oh it's his fob, you mean," she added, looking at the gold seal which swung up and down as Nicholas danced.

"No, not a bounder," she said aloud. "He's – "

But North was not attending. *He was looking at a couple at the further end of the room*. They were standing by the fireplace. Both were young; both were silent; they seemed held still in that position by some powerful emotion. *As he looked at them*, some emotion about himself, about his own life, came over him, and *he arranged another background for them* or for himself--not the mantelpiece and the bookcase, but cataracts roaring, clouds racing, and they stood on a cliff above a torrent...

"Marriage isn't for everyone," Eleanor interrupted.

He started. "No. Of course not," he agreed. *He looked at her*. She had never married. Why not? he wondered. Sacrificed to the family, he supposed--old Grandpapa without any fingers. Then *some memory came back to him of a terrace*, a cigar and William Whatney. Was not

that her tragedy, that she had loved him? *He looked at her* with affection. He felt fond of everyone at the moment»⁶⁹ [18, p. 378].

Глазами Норта читатель замечает отдельные, привлекшие внимание героя эпизоды того, что происходит в зале, его взгляд перемещается от одного объекта наблюдения к другому, при этом происходит смена планов: дальнего, среднего и переднего. Так, сначала он наблюдает за танцующей парой, судя по всему недалеко от самого Норта и Элинора, поскольку, когда его взгляд перемещается на другую пару, стоящую у камина, уточняется, что они находились в дальнем конце гостиной. Таким образом, происходит смена среднего плана дальним. В данном случае предпринимается попытка полной имитации кинематографической техники: чередование планов, соединенных с помощью монтажа, позволяет показать, что происходит одновременно в разных концах зала, т. е. дает возможность, соединяя отдельные кадры, составить общую картину реально происходящих в определенном месте и в определенное время событий.

Далее также используется прием монтажа, однако объектом изображения становится не реально происходящее в зале приема, а образы, возникающие в во-

⁶⁹ «← Какая странная пара! – заметил Норт. *Он наблюдал за ними с кривой усмешкой.* – Они не умею танцевать! – Он сел рядом с Элинора, на кресло, освободившееся после Николая. – Почему они не женятся? – спросил Норт.

– А зачем это им?

– Ну, все женятся. И он мне по душе, хотя он немного – как бы это сказать? – мещанин, что ли, – предположил Норт, *глядя на неуклюжее вальсирование Николая и Сары.*

– Мещанин? – переспросила Элинора.

– А, это ты о его брелке? – догадалась она, посмотрев на золотую перчатку, которая взлетала и падала, пока Николай танцевал. – Нет, он не мещанин. Он...

Однако Норт не слушал. *Он смотрел на пару в дальнем конце гостиной.* Двое стояли у камина. Оба – молодые, оба молчали. Казалось, их заставило замереть какое-то сильное чувство. Норта тоже охватило волнение – он стал думать о своей жизни, а *потом мысленно поместил молодую пару и себя в совсем другой антураж:* камин и шкаф сменили ревущий водопад, бегущие облака, скала над стремниной...

– Брак – это не для всех, – перебила его мысли Элинора.

Норт вздрогнул.

– Да, конечно, – согласился он и *посмотрел на нее.* Она никогда не была замужем. Почему, интересно? Вероятно, жертва на алтарь семейства – ради беспального дедушки Эйбела. *Тут его посетило некое воспоминание* о террасе, сигаре и Уильяме Уотни. Не в любви ли к нему состояла драма Элинора? *Норт посмотрел на нее с симпатией.* Сейчас он любил всех» [2, с. 381].

ображении Норта. Т. е. в ряд кадров, на которых запечатлены реальные события, вклиниваются соединяемые с ними монтажно кадры с воображаемыми сценами. Объектив камеры оказывается направленным во внутренний мир героя. Выведенный из задумчивости замечанием Элиноор, Норт обращает на нее взгляд, и Элиноор предстает перед читателем крупным планом. Затем камера вновь проникает в его сознание, и содержанием кадра становится воспоминание – яркая картинка, обрисованная несколькими штрихами. И вновь Элиноор крупным планом.

В следующем отрывке читатель снова наблюдает за происходящим глазами Норта, который на этот раз оказывается в компании другой своей родственницы – Мэгги, в то время как сидящая рядом с ним Элиноор задремала:

«”Well, Maggie?” said North, *turning to her*--but here *Eleanor* made a little click at the back of her throat. Her head pitched forward. Sleep, now that she slept soundly, had given her dignity. She looked peaceful, far from them, rapt in the calm which sometimes gives the sleeper the look of the dead. They sat silent, for a moment, alone together, in private.

“Why — why — why” he said at last, making a gesture as if he were plucking tufts of grass from the carpet.

“Why?” Maggie asked. “Why what?”

“The Gibbsses,” he murmured. *He jerked his head at them*, where they stood talking by the fireplace. Gross, obese, shapeless, they looked to him like a parody, a travesty, an excrescence that had overgrown the form within, the fire within.

“What's wrong?” he asked. She looked too. But she said nothing. *Couples came dancing slowly past them. A girl stopped, and her gesture as she raised her hand, unconsciously, had the seriousness of the very young anticipating life in its goodness which touched him*»⁷⁰ [18, p. 384].

⁷⁰ «— Ну что, Мэгги? — спросил Норт, *повернувшись к ней*, но в этот момент у Элиноор в горле слегка что-то щелкнуло, и ее голова наклонилась вперед. Теперь ее сон был глубок, и он добавлял ей достоинства. Она как-будто была где-то очень далеко, погруженная в тот покой, который иногда придает спящим сходство с мертвыми. Минуту-другую Норт и Мэгги сидели молча. Они были наедине, им никто не мешал.

— Зачем, зачем, зачем... — наконец проговорил он, делая такое движение, будто срывает с ковра пучки травы.

— Зачем? — переспросила Мэгги. — Что зачем?

В самом начале эпизода Норт поворачивается к Мэгги, и камера выводит ее крупным планом; далее он переводит взгляд на Элинор, камера движется, однако смены планов не происходит. Затем Норт замечает стоящую в отдалении супружескую чету, и передний план сменяется дальним. Он остается в фокусе камеры, когда в кадре появляются танцующие пары, на которых ни камера, функцию которой выполняет Норт, ни читатель не фокусируют внимание, привлеченное, однако, внезапно остановившейся и данной крупным планом девушкой, чья юная прелесть тронула Норта.

Другой пример из романа интересен тем, что точка обзора располагается ниже уровня зрения как стоящих, так и сидящих персонажей:

«She pointed to the floor at her side. Peggy let herself down onto the floor at her side. <...> She leant back against the wall. *From her seat on the floor she had a queer view of people's feet; feet pointing this way, feet pointing that way; patent leather pumps; satin slippers; silk stockings and socks. They were dancing rhythmically, insistently, to the tune of the fox-trot. And what about the cocktail and the tea, said he to me, said he to me – the tune seemed to repeat over and over again. And voices went on over her head. Odd little gusts of inconsecutive conversations reached her... down in Norfolk where my brother-in-law has a boat... Oh, a complete washout, yes I agree. People talked nonsense at parties. And beside her Maggie was talking; North was talking; Eleanor was talking. Suddenly Eleanor swept her hand out.*

“There's Renny!” she was saying. “Renny, whom I never see. Renny whom I love. Come and talk to us, Renny.” *And a pair of pumps crossed Peggy's field of vision and stopped in front of her. He sat down beside Eleanor. She could just see the line of his profile; the big nose; the thin cheek. <...> Then a voice from a skirt with a pink bow on the hem interrupted. “I don't know how it is but the heat doesn't affect me as much as it used to do.” She looked up.*

– Да Гиббсы... – Сказал он, *кинув в их сторону*: они стояли у камина и разговаривали. Грузные, жирные, бесформенные, они казались Норту карикатурой, шаржем, уродливым разрастанием плоти, которая разрушила форму изнутри и подавила собой, потушила внутренний огонь. – Что такое? – спросил Норт.

Мэгги посмотрела на них, но ничего не сказала. *Мимо медленно двигались танцующие пары.* Одна из девушек остановилась. Она подняла руку, и ее жест бессознательно выразил всю серьезность, с которой очень юное существо ждет от будущей жизни только добра. Это тронуло Норта» [2, с. 388].

There were fifteen pink bows on the dress, accurately stitched, and wasn't that Miriam Parrish's little saint-like, sheep-like head on top?»⁷¹ [18, p. 389]

Единственное, что видит перед собой Пегги, – ноги танцующих и проходящих мимо людей, их лица она может рассмотреть, лишь подняв голову, снизу вверх. Пропорции картины, наблюдаемой из такого положения, несколько искажаются. Пегги, с одной стороны, оказывается в стороне от остальной компании и становится сторонним наблюдателем; с другой стороны, то, что она сидит на полу у ног окружающих ее родственников, добавляет ей сходства с ребенком, и это неслучайно, так как она принадлежит к молодому поколению Парджитеров, молодому, однако, годами, но не душой. Поколение Пегги слишком рано повзрослело, с преждевременной зрелостью и искушенностью пришли усталость, разочарование и уверенность в никчемной суетности человеческой природы, которые вылились в нежелание утруждать себя попытками ближе узнать другого человека. У Пегги словно нет больше сил держаться на ногах, на плаву, так что ее тетя Элинор оказывается жизнелюбивее и моложе духом, несмотря на возраст и пережитые невзгоды; никто так, как она, не умеет жить настоящим мгновением. Неверие Пегги в людей часто не позволяет ей увидеть нечто ценное и в них и в жизни в целом, непреходящее, не зависящее от эпохи, от господствующих ценностей и

⁷¹ «Пегги оперлась спиной о стену. С пола ей было видно множество ног,двигающихся в разные стороны, в мужских кожаных туфлях, в дамских атласных, в носках и в шелковых чулках. Они плясали – ритмично, напористо, подчиняясь звукам фокстрота. «А как насчет попить чайку? – сказал он мне, сказал он мне...» Мелодия все повторялась и повторялась. А над головой Пегги звучали голоса. Бессвязные обрывки долетали до нее: «...в Норфолке, где у моего брата есть яхта...», «...да, полный крах, я согласен...». На приемах люди обсуждают всякую ерунду. А рядом говорила Мэгги, говорил Норт, говорила Элинор. Вдруг Элинор взмахнула рукой.

– Это же Ренни! – воскликнула она. – Ренни, которого я никогда не вижу. Ренни, которого я люблю... Иди сюда, поговори с нами, Ренни...

Пара мужских туфель пересекла поле зрения Пегги и остановилась перед ней. Ренни сел рядом с Элинор. Пегги было видно лишь его профиль: большой нос, костистую скулу. <...> Затем вмешался голос, шедший от юбки с розовым бантом на кайме:

– ...Не знаю почему, но жара на меня больше не действует, как раньше...

Пегги подняла голову. Она увидела пятнадцать розовых бантов, аккуратно пришитых к платью. И не Мириам ли Пэрриш принадлежит увенчающая платье благообразная овечья головка?» [2, с. 394]

морали, от недостатков отдельных личностей и даже тех, которые свойственны целому поколению. В ее время сместились все акценты, утрачены все ориентиры, мир кажется ей изломанным, и если истина и приоткрывается на мгновение, ее так сложно осмыслить, удержать, сохранить, и она уже не становится светом, который смог бы рассеять мрак отчаяния и неверия.

Отметим еще одну особенность стиля Вирджинии Вулф, в которой проявляется его кинематографичность. Свой художественный метод Вулф характеризовала как «туннельный процесс» («tunnelling process»). По своей сути эта техника представляет собой то, что в кинематографе именуют обратным кадром, или флэшбэком. Естественно, нельзя утверждать, что, если в произведении присутствует описание воспоминаний героя, это свидетельствует о кинематографичности авторского стиля. Здесь, на наш взгляд, важно учитывать роль таких включений в композиции произведения и в создании образа героя, а также способ введения подобных включений и особенности визуальной составляющей этих образов прошлого. Обратимся к конкретному примеру. В рассказе «Предки» главная героиня миссис Вэлланс, много страдавшая в жизни, живет прошлым, и все вокруг: любая реплика, увядший цветок, красивое платье – вызывает в ней воспоминания о ее идеализированно счастливом и безмятежном детстве. Действие рассказа, разворачивающееся всего лишь на нескольких страницах, происходит на званом вечере, но мы успеваем узнать всю жизнь этой женщины, ее саму, увидев вместе с ней те моменты в ее прошлом, которые оказали решающее влияние на формирование ее характера, ее отношение к жизни и людям. Воспоминания о событиях прошлого вклиниваются в действие, разворачивающееся в реальности, и заставляют по-новому взглянуть на ситуацию и ее участников. Прошлое играет огромную роль в жизни героев Вулф, для многих из них в нем заключено больше ценного, чем в их настоящем. Поэтому «кадры» прошлого не менее насыщены красками, продолжительны и важны, чем кадры, повествующие о настоящем героев.

Таким образом, кинематографические приемы, используемые Вулф, позволяют читателю увидеть происходящее глазами ее героев. Смена планов изображаемого, прием панорамирования дают возможность проследить движение взгля-

да героя, течение его мыслей; камера писательницы, перемещающаяся из объективной реальности во внутренний мир героя, позволяет читателю увидеть сознание героя «изнутри»: что именно привлекает его внимание, каким образом увиденное ассоциативно вызывает определенные воспоминания, т. е. читатель постигает особенности мышления того или иного героя, а в его лице и людей в целом, приоткрывая завесу тайны человеческого сознания. Как верно отметила Эбби Гаррингтон в статье, посвященной роли киноискусства в становлении творческого метода писательницы: «Вулф не просто предприняла попытку симитировать средствами языка быструю смену кадров в кинофильме и использовать возможности кинематографа для передачи нелинейного течения времени, она обратилась к языку кино с целью найти средства для того, чтобы вскрыть самую суть вещей, добраться до правды жизни, которую она стремилась постичь и показать» [187] (Перевод мой – Я. К.).

Глава 4. Роман В. Вулф «На маяк» в интермедиальном аспекте

Проанализировав отдельные случаи интермедиального взаимодействия в произведениях Вирджинии Вулф, перейдем к рассмотрению того, каким образом подобное взаимодействие литературы с различными видами искусства, подчиненное единому авторскому замыслу, функционирует в масштабах всего произведения, т. е. перейдем от анализа к синтезу, обратившись к одному из лучших творений писательницы — роману «На маяк».

Роман «На маяк» во многом автобиографичен. Действие происходит в доме на острове Скай, одном из Гебридских островов в Шотландии, где мистер и миссис Рэмзи, их дети и многочисленные гости проводят лето. Прототипом дома семьи Рэмзи стал дом Стивенс Талланд-Хаус на острове Сент-Ивз (St. Ives), куда в детстве Вирджиния Вулф вместе со своими родителями, братьями и сестрами, а также гостями семьи приезжала каждое лето до смерти матери в 1895 году. Как и дом персонажей романа, Талланд-Хаус был большим, старым, несколько обветшавшим домом с видом на залив Карбис и маяк Годреви. В семье Стивенс, как и в семье Рэмзи, было восемь детей: четыре брата и четыре сестры. Таким образом, автобиографичность романа проявляется в наличии прототипов у описываемых мест (остров, дом, маяк) и героев, а также в том, что в основе событий романа лежат воспоминания писательницы о ее детстве, родителях и друзьях семьи. Воскрешая в памяти прошлое, Вирджиния Вулф пытается переосмыслить свое отношение к родителям, смерть которых стала для нее невозможной утратой, лучше узнать и понять их с позиции уже взрослого человека, писательницы. Многие исследователи ее творчества утверждают, что создание этого произведения есть отчасти стремление преодолеть влияние родителей и обрести свободу мысли и творчества. Свою цель писательница определяет следующим образом: «...создать подробный портрет отца; и матери; и Сент-Ивза; и моего детства; и всего того, без чего нет моих романов – жизни, смерти и т. д.» [217, с. 110].

В неоконченных мемуарах «Moments of being» Вулф писала о том, как создание романа гармонизировало ее воспоминания о матери, образ которой перестал неотступно преследовать ее после написания романа:

«До сорока лет меня преследовал образ матери. Временами я слышала ее голос, ощущала ее присутствие, иногда мне казалось, я почти вижу ее, и, занимаясь повседневными делами, я представляла, что бы она могла сказать или сделать... Затем однажды, прогуливаясь по Тависток-Сквер, я придумала ... «На маяк»; меня словно накрыло волной, и в кратчайшие сроки книга была написана. После этого я ощутила, что обрела внутреннюю свободу... Мне кажется, создание этой книги стало для меня той терапией, которую обычно применяют психоаналитики для лечения своих пациентов. Я выразила то, что засело где-то глубоко в душе и мучило меня на протяжении многих лет, а выразив, смогла это объяснить и, наконец, успокоиться» [221, р. 80] (Перевод мой – Я. К.).

Что касается отца, оказавшего значительное влияние на ее образование, формирование мировоззрения, взглядов на многие проблемы, связанные с историей, философией, литературой и искусством, Вирджиния Вулф в процессе создания романа стремилась лучше узнать и понять его, приблизиться к нему через его произведения и, став на позиции читателя, установить помимо родственной связи духовную, которая возникает у читателя с произведением, а через него – с писателем. Три труда Лесли Стивена оказали особенное влияние на Вирджинию Вулф и впоследствии на созданный ею роман «На маяк»: «Книга памяти» («The Mausoleum Book»), «История английской мысли в XVIII веке» («History of English Thought in the Eighteenth Century»), «Апология агностицизма» («An Agnostic's Apology»). В своем произведении Вулф адаптирует взгляды отца, изложенные в его трудах, к своему времени и своим целям, так что видный историк, философ и писатель XIX века предстает ее современником, а интересовавшие его проблемы в интерпретации Вулф оказываются в ее время не менее актуальными.

«Книга памяти» Лесли Стивена представляет собой мемуары, в которых он вспоминает жену, детей, рассказывает о ежегодных поездках на Сент-Ивз, многие из описываемых им подробностей и событий тех лет нашли отражение в романе Вирджинии Вулф: описание раскинувшегося напротив дома сада, игра детей и гостей дома в крикет, посещение Джулией (в романе – миссис Рэмзи) больных. Читая книгу отца, писательница обращает внимание на то, как он воссоздает прошлое, интересуется его мнением, насколько точными могут быть воспоминания о давно ушедших людях и событиях прошлого. Другими словами, Вулф, как и ее отца, интересовала проблема памяти, времени и индивидуальных особенностей его восприятия, тесно связанная с проблемой, которая занимала философов-эмпириков: Т. Гоббса, Дж. Беркли, Д. Хьюма и др. К теме «присутствия и отсутствия» («presence and absence») обращался и Лесли Стивен, изучавший творчество Дэвида Хьюма, чью точку зрения во многом разделял, хотя и не без некоторых оговорок. Литературный двойник Лесли Стивена, персонаж романа «На маяк» мистер Рэмзи исследует проблему «субъекта, объекта и природы реального» [4, с. 180], которую можно свести к вопросу: существует ли что-либо вне нашего восприятия? В романе аллюзия на философские изыскания эмпириков реализуется в примере, с помощью которого сын мистера Рэмзи Эндрю пытается объяснить художнице Лили, чем занимается ее отец: представим обыкновенный обеденный стол, продолжит ли он свое существование, если никто не будет его видеть? Пример со столом – известный пример эмпириков, именно поэтому он оказывается легко декодируемой аллюзией⁷².

Присущий Вирджинии Вулф пантеизм, однако, не позволял ей безоговорочно принять за истину взгляды философов-эмпириков, отрицавших возможность посмертного существования, и их веру в то, что бытие человека прерывается с его смертью, как только перестают работать органы чувств. В своем романе она пытается примирить две противоположные точки зрения: скептическое неве-

⁷² Подробнее о философском подтексте романов В. Вулф см.: Gay de J. Virginia Woolf's Novels and the Literary Past. Edinburgh University Press, 2006.

рие эмпириков в господство духовного начала в природе человека, с одной стороны, и веру романтиков, также оказавших свое влияние на мировоззрение писательницы, в бессмертие души и вечное бытие личности – с другой.

Столкновение двух философий происходит во второй части романа «Проходит время» («Time Passes»), где описывается пустующий дом, покинутый хозяевами и пришедший в запустение. Писательница пытается ответить на вопрос, продолжает ли дом существовать в отсутствие хозяев, продолжают ли существовать люди, однажды его населявшие, если мы уже не наблюдаем непосредственно их жизни или если они давно прервались. Ответ на этот вопрос не может быть однозначным, и Вулф демонстрирует несостоятельность каждой из позиций. С одной стороны, описываемые ею блуждающие по опустевшему дому духи, ветерки, призраки, словно души людей, при жизни любившие дом и вернувшиеся в него после смерти, – дань вере романтиков в бессмертие человеческой души, которое отрицали эмпирики. Дом продолжает существовать, как и жизни людей не проходят бесследно – они продолжают жить в памяти других. Способом сохранения и передачи воспоминаний могут стать произведения искусства. Так, в романе художница Лили запечатлевает на картине образ миссис Рэмзи, какой она запомнилась ей на долгие годы. Таким образом, ответ на вопрос, существует ли что-либо вне нашего восприятия, оказывается положительным.

С другой стороны, дом во второй части описывается в восприятии третьего лица – миссис МакКнаб, которая пытается привести его в порядок перед возвращением семьи Рэмзи. Природа в романе предстает как враждебная человеку сила, безразличная и беспощадная. Природа наступает на оставленный людьми дом, стремясь захватить его. Такой трактовкой отношений человека и природы Вулф отступает от философии романтизма, она не разделяет мечты романтиков о возвращении на лоно природы, страшится забвения, которым грозит утрата духовной культуры.

Основными темами романа, таким образом, являются необратимое движение времени, безразличие природы к судьбе человека, его отчаянная борьба за

выживание, физическое и духовное, память и искусство как способы достижения бессмертия.

Важную роль в романе «На маяк», как и в других произведениях Вирджинии Вулф, играет концепт времени, а именно контраст особенностей индивидуального восприятия времени и его привычного течения в объективной действительности. Действие в реальности может занимать не более тридцати секунд (например, миссис Рэмзи примеряет Джеймсу носок), основным же содержанием эпизода являются воспоминания и размышления.

Интересно отметить, как этот контраст реализуется в масштабах всего произведения, в его композиционной структуре. Между первой и третьей частями романа проходит десять лет, однако в памяти человека прошлое и настоящее сосуществуют и взаимодействуют, связывая события, относящиеся к разным временным планам. Вторая часть романа «Проходит время» образует мост между первой и последней частями, и память выполняет связующую функцию.

В дневнике (запись сделана в марте 1925 года) Вулф описала роман как «два отсека, соединенные коридором» [222, vol. 3, p. 47] (Перевод мой – Я. К.), т. е. структура романа графически может быть представлена буквой Н: два продолжительных эпизода соединены горизонтальной линией второй части «Проходит время». Первая и последняя часть описывают два дня, отделенные друг от друга ночью: в части «Проходит время» описываются не только события, произошедшие за 10 лет, но также состояние сознания во время сна. Первая часть заканчивается тем, что семья укладывается спать, в третьей части они пробуждаются ранним утром и готовятся к поездке на маяк. Таким образом создается эффект непрерывного течения времени, размываются границы между прошлым и будущим, временные промежутки становятся весьма относительными: кажется, что события, имевшие место десять лет назад, произошли лишь вчера, настолько живо они запечатлелись в памяти, как и люди, чье, пусть и незримое, присутствие по-прежнему ощущается остальными.

Вулф, как и ее протагонист – художница Лили Бриско, пишет о людях, которых уже нет. Интерес писательницы к философским проблемам, психологиче-

ским состояниям людей, возможностям памяти и особенностям восприятия времени склонили многих исследователей ее творчества к анализу жанровой природы ее романа, который был определен Дж. Бир как элегия [172]. Леонард Вулф, считавший книгу лучшим из всего написанного Вирджинией Вулф, назвал ее психологической поэмой. Исследователь творчества Вулф Ральф Фридман предложил термин «лирический роман» («lyrical novel») и дал ему следующее определение: «гибридный жанр, сочетающий романную форму и прагматический эффект поэзии» [186, p. 243] (Перевод мой – Я. К.).

Как уже было отмечено выше, у героев романа есть реальные прототипы: мистер и миссис Рэмзи имеют явные черты сходства с родителями писательницы Лесли Стивенсом и его женой Джулией Дакуорт. Среди гостей семьи наиболее интересным персонажем является молодая художница Лили Бриско, с образом которой в роман вводится мир живописи. В характере и взглядах Лили угадываются многие черты самой писательницы; этот персонаж – своего рода двойник Вирджинии Вулф: такой могла бы стать ее судьба, будь жив ее отец, о котором ей пришлось бы заботиться так же, как Лили заботилась о своем. В день рождения своего отца уже много лет спустя после его смерти Вирджиния Вулф сделала следующую запись в дневнике: «День рождения папы. Сегодня ему было бы девяносто шесть лет; да, девяносто шесть лет; ему могло бы быть девяносто шесть лет, как другим людям, но, Бог милостив, этого не случилось. Его жизнь полностью бы поглотила мою. И что тогда было бы? Я не писала бы, у меня не было бы книг – невероятно» [217, с. 173].

И в романе, и на страницах своего дневника Вулф поднимает проблему судьбы художника, а именно женщин, занимающихся творческой деятельностью: живописью, музыкой, литературой. В мире мужчин не признается право женщины на творческую реализацию, ей даже отказывают в способностях, интеллектуальных и творческих. В романе «На маяк», к примеру, один из типичных представителей мужской интеллектуальной элиты, а точнее еще только стремящийся им стать, мистер Тэнсли заявляет Лили: «Женщины не владеют кистью, женщины не

владеют пером» [4, с. 224]. Лили, твердо решившая идти своей дорогой, следовать за своим призванием, тем не менее чувствует унижительность, угнетенность своего положения: ее картины никогда не будут восприняты всерьез, высоко оценены. Картину, над которой она трудится столько лет, вероятнее всего, выбросят или уберут на чердак. Но является ли это главным? – задается вопросом Лили, или те моменты озарения, которые наступают, когда творческим усилием улавливаешь общий ритм бытия, приоткрываешь завесу, скрывающую тайны, угадываешь узор, закономерность, которые стоят за всем и все определяют, – это и есть то, что наполняет существование смыслом. Лили, чтобы пойти своей дорогой, пришлось, отвергая единственную признаваемую за женщинами роль – жены и матери, отказаться от женской составляющей своего естества. С одной стороны, в этом видится некая неполноценность, деформация личности, причина которой – социальное неравенство и предрассудки. Лили не ощущает себя женщиной, лишь старой девой, у которой атрофирована способность к сочувствию и эмоциональному переживанию, свойственные тонко чувствующим, деликатным женским натурам, подобным миссис Рэмзи. С другой стороны, не следует забывать о столь важном для философии Вулф концепте андрогинного сознания, свободного от предрассудков и условностей, порождаемых мнимыми или действительными, но в разной степени преувеличенными гендерными различиями, и потому наделенного художественным видением особого рода и склонного к творческой деятельности. На протяжении всего романа Лили Бриско работает над созданием одной картины – портрета миссис Рэмзи. В работе – смысл ее жизни, ее счастье: «И она вспомнила вдруг (как клад открывают), что у нее тоже – работа» [4, с. 223].

Живописное начало романа прослеживается на всех его уровнях: уровне именованности, темы и смысла, а также в заимствовании формальных, технических приемов. Что касается уровня именованности, то к нему в первую очередь относится лексика из области изобразительных искусств: кисть, холст, цвет, картина, форма, полотно, видение, мольберт, краски, масса, линия и т. п. Писательница пользуется богатой палитрой красок, описывая создаваемую Лили картину и картины вымышленных художников или рисуя окружающий пейзаж:

«Since Mr Paunceforte had been there, three years before, all the pictures were like that, she said, green and grey, with lemon-coloured sailing-boats, and pink women on the beach»⁷³ [19, p. 27].

Кроме того, в романе упоминается имя вымышленного художника – мистера Понсфурта, оказавшего влияние на местных живописцев. Все это усиливает эффект «подключения» мира живописи к повседневной реальности героев произведения.

Что касается тематической составляющей, она напрямую связана с предметом изображения на картине Лили, которая представляет собой портрет миссис Рэмзи, читающей книгу своему маленькому сынишке Джеймсу. Здесь стоит отойти от анализа непосредственно интермедиального взаимодействия, углубиться во взаимоотношения двух героинь и выявить их роль в идейном содержании романа. Миссис Рэмзи и Лили – полные противоположности друг друга. Лили – эмансипированная женщина нового поколения, готовая бороться за свои права и отстаивать за собой возможность независимого творческого пути. Смысл существования она видит в том, чтобы оставаться собой, верной своим взглядам и предназначению.

Миссис Рэмзи единственным призванием женщины считает замужество и материнство. Счастье, благополучие и комфорт других – ее главная забота. Стремясь помочь окружающим, устроить их судьбу и счастье, она забывает о себе, утрачивает себя, растворяясь в других, обволакивая всех своей заботой, словно шалью, которой она закрывала страшный череп вепря, пугающий маленького Джеймса, и картину Микеланджело (многократно возвращавшегося в своем творчестве к образу Мадонны с младенцем), оберегая ее от солнечных лучей, будто пытаясь уберечь сам идеал жертвенной женской любви и материнства. Жизненная

⁷³ «С тех пор как тут три года назад побывал мистер Понсфурт, все картины – такие, сказала она, – зеленые, серые, с лимонными парусниками и розовыми женщинами на берегу» [4, с. 174].

роль миссис Рэмзи нашла отражение в ее имени: к ней обращаются по фамилии мужа, заботе о котором она посвятила свою жизнь. Она в первую очередь жена и мать, и лишь на кратчайшие мгновения, оставаясь в одиночестве, свободная от повседневных забот, она может стать собой, сбросить маску, расслабиться, но даже тогда она не позволяет себе слишком вольных мыслей, даже тогда она заставляет себя верить в исключительность своей роли. Здесь нельзя не вспомнить о теории Лакана, согласно которой сознательное представление человека о самом себе — это мнимая, воображаемая сущность, «сумма всех психологических защит и сопротивлений, свойственных индивиду» [77, с. 212]. Лили — это своего рода двойник миссис Рэмзи, ее альтер-эго. Выбрав совершенно иной жизненный путь, она не стала женой и матерью, но пытается реализоваться как личность, стремится к самовыражению.

Отношение Лили к миссис Рэмзи весьма неоднозначно. С одной стороны, она не видит смысла в ее жизни, во всем том, ради чего она с такой готовностью жертвует своим «я», не понимает ее настойчивого стремления устроить личную жизнь каждого и убедить Лили, что замужество есть самое главное в жизни, при том, что ее собственный брак далек от идеала. Лили казалось, что миссис Рэмзи непозволительно многое прощает мужу, который становится тираном и эгоистом, мало заботящимся о жене и детях. И тем не менее, она не могла не признать в ней сильную личность, которая выбрала свой путь и твердо идет по нему, не позволяя невздам и неудачам заставить ее усомниться в его правильности. Лили, как и все окружающие, не может противиться очарованию миссис Рэмзи, пребывая в состоянии влюбленности, переходящей временами в свою противоположность — неприязнь и отчуждение. В присутствии миссис Рэмзи она не может писать, не может продолжать отстаивать свое «я», сдает позиции.

Подобно тому, как Лили пыталась переосмыслить свое отношение к миссис Рэмзи, Вирджиния Вулф предприняла попытку разобраться в своих воспоминаниях о матери и вызываемых ими чувствах. Писательница обращается к мемуарам отца и, сопоставляя его воспоминания о матери со своими, анализирует в романе образ Джулии в двух направлениях: женщина как объект почитания и женщина

как предмет изображения в искусстве. Размышления об отношении к женщине в обществе и искусстве сопровождают работу Лили над картиной.

В общественном сознании существовал стереотипный образ женщины как ангела домашнего очага («Angel in the House» – выражение из стихотворения Ковентри Патмора) [176]. Вирджиния Вулф следующим образом описывает идеал женщины в эссе «Женские профессии»:

«Она удивительно душевна. Немыслимо обаятельна. И невероятно самоотверженна. В совершенстве владеет трудным искусством семейной жизни. Каждый божий день приносит себя в жертву. <...> Словом, устроена она так, что вообще не имеет собственных мнений и желаний, а только сочувствует желаниям и мнениям других» [4, с. 867].

Несмотря на отрицательное отношение к подобному стереотипу, нельзя утверждать, что Вирджиния Вулф и ее героиня были яростными феминистками, выступавшими против брака и материнства. Об этом свидетельствуют замужество самой писательницы и переживания Лили по поводу собственного отказа от женского счастья, ее надежды в начале романа на возможность близких отношений с мистером Бэнксом. Вулф не приемлет подавления личности, утраты индивидуальности, которые считает бессмысленными жертвами. С другой стороны, в создаваемом Вулф образе миссис Рэмзи чувствуется некая загадочная духовная сила. Не без восхищения наблюдает Лили за ней и Джеймсом, и увиденные ею картины напоминают полотна, изображающие Мадонну с младенцем Христом. Миссис Рэмзи, подобно Богородице, – воплощение женской красоты, жертвенной любви и тайны материнства. Однако эти качества не индивидуальны, они составляют стереотипный образ, которому женщина должна соответствовать, как того требуют условности общества. За стереотипом, за маской ангела, Мадонны не видно человека. И в этом состоит проблема создания женских образов в искусстве, лишенных индивидуальных черт, образов-символов. Лили пытается проникнуть за маску, увидеть суть миссис Рэмзи, проанализировать свои чувства к ней и воскресить

воспоминания. С одной стороны, Лили удастся увидеть в ней обыкновенную женщину со своими слабостями и недостатками, заблуждениями и неудачами, с другой – она признает ее загадочную, непостижимую силу, умение создавать что-то постоянное, ценное, что остается в памяти и возвращается по прошествии времени, умение объединять людей, пробуждать в них лучшее, направлять и заставлять двигаться вперед. Следовательно, центральный вопрос романа состоит в том, возможно ли узнать другого человека, можно ли доверять нашим знаниям о мире и людях, что в жизни непреходяще и действительно ценно.

Таким образом, интермедиальное взаимодействие живописи и литературы на уровне темы и смысла реализуется в попытке осветить проблему изображения человека в искусстве, создания образа, раскрывающего сущность его характера, непосредственно связанную с проблемой точности человеческих воспоминаний. Работая над картиной, Лили пытается решить, что важнее – правдоподобие, точность в изображении и предельная индивидуализация или выявление общих закономерностей, инварианта, того, что остается неизменным, что в основе всего, что составляет саму суть жизненных явлений; она стремится понять, важнее ли точность воспоминаний возможности передать ощущения в моменты озарения, которые эти воспоминания рождают. Так, интересно проследить попытки Лили объяснить мистери Бэнксу суть ее картины:

«...she had made no attempt at likeness... . <...> But the picture was not of them, she said. Or, not in his sense. There were other senses too in which one might reverence them. By a shadow here and a light there, for instance. Her tribute took that form if, as she vaguely supposed, a picture must be a tribute. A mother and child might be reduced to a shadow without irreverence. <...> She could not show him what she wished to make of it, could not see it even herself, without a brush in her hand. <...> But the danger was that by doing that the unity of the whole might be broke»⁷⁴ [19, p. 54].

⁷⁴ «...она и не стремится к сходству, – сказала она. <...> Но картина не о них, сказала она. То есть не в том смысле. Есть разные способы выражать свое преклонение. Например, тут вот тенью, тут светом. <...> Можно, не унижая, свести к фиолетовой тени мать и дитя. <...> Она

Единство целого («the unity of the whole») – в этом суть картины Лили и пантеизма Вирджинии Вулф. К этому стремится и миссис Рэмзи в ее попытках остановить и запечатлеть в памяти моменты духовной близости окружающих ее людей.

Важно отметить, что картина Лили Бриско, изобразившей миссис Рэмзи и Джеймса в виде фиолетового треугольника, напоминает полотна кубистов, представителей модернистского направления в изобразительном искусстве, использовавших геометризованные условные формы. Поднимаемые в романе проблемы во многом созвучны вопросам, которые являются краеугольными камнями в философии кубизма. Художники-кубисты стремились осмыслить природу художественного творчества, ставили под сомнение возможность изображения подлинной сущности бытия, утверждали необходимость поисков абстрактной сущности мироздания. По словам исследователя кубизма М. Лифшица, эстетика кубизма представляет собой своеобразное моделирование когнитивного процесса при отказе художника от опоры на визуальное восприятие предметного мира [93]. Кубисты считали, что мир настолько искажён, что его сущность невозможно увидеть, поэтому целью художника становится, по определению Н. А. Бердяева, «выход из физической, материальной плоти в иной, высший план» [37, с. 262]. О Пабло Пикассо Бердяев писал, что «он, как ясновидящий, смотрит через все покровы. Ещё дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, там уже внутренний строй природы, иерархия духов» [37, с. 264]. То же само можно сказать о Лили Бриско, которая определяла свои творческие установки следующим образом:

«What was the problem then? She must try to get hold of something that evaded her. It evaded her when she thought of Mrs Ramsay; it evaded her now when she thought of her picture. Phrases came. Visions came. Beautiful pictures. Beautiful phrases. But what she

wished to get hold of was that very jar on the nerves, the thing itself before it has been made anything»⁷⁵ [19, p. 160].

Что касается уровня формы, Вирджиния Вулф, создавая визуальные картины, имитирует композиционные особенности определенного жанра, в данном произведении нередко – портрета, и использует в качестве аналогов элементов формы живописного полотна окружающую обстановку: миссис Рэмзи, к примеру, как правило, изображается Вулф сидящей с Джеймсом у окна, и оконный проем выполняет функцию рамы картины: «...миссис Рэмзи сидит с Джеймсом в окне, и плывут облака, и клонится ветка...» [4, с. 197].

В романе также встречается пример «вербального натюрморта» – описание вазы с фруктами, которую отрешенно разглядывала миссис Рэмзи, погружившись в свои мысли:

«No, she said, she did not want a pear. Indeed she had been keeping guard over the dish of fruit (without realising it) jealously, hoping that nobody would touch it. Her eyes had been going in and out among the curves and shadows of the fruit, among the rich purples of the lowland grapes, then over the horny ridge of the shell, putting a yellow against a purple, a curved shape against a round shape...»⁷⁶ [19, p. 90].

Писательница, словно художник, стремится, создавая визуальный образ, передать особенности формы и цвета вербальными средствами (выделенными нами курсивом), так что возникающая перед глазами картина становится рельефной, живой.

⁷⁵ «Надо именно то ухватить, что от тебя ускользает. Ускользает, пока думаешь о миссис Рэмзи; ускользает, когда думаешь о картине. Вертятся фразы. Виденья. Красивые фразы. А ухватить надо – вот: само это трепетанье нервов; и то, что еще не застыло в форме и непредставимо пока, – передать» [4, с. 295].

⁷⁶ «Нет, сказала она, груши не надо. Она стерегла блюдо с фруктами (не отдавая себе отчета), надеялась, что никто его не тронет. Блуждала взглядом по *теням*, по *изгибам*, по *налитой лиловости* гроздьев, всползала на *гребень раковины*, сопрягала с *желтым лиловое*, с *выпуклым полое*...» [4, с. 239]

Вулф, близкая к миру живописи, с поразительной достоверностью воссоздает процесс работы Лили над картиной, передавая ход ее мыслей, особенности ее художественного видения, впечатления, получаемые от предмета изображения, и их реализацию в линиях, форме и цвете на холсте:

«There was something (she stood screwing up her little Chinese eyes in her small puckered face), something she remembered in the relations of those lines cutting across, slicing down, and in the mass of the hedge with its green cave of blues and browns, which had stayed in her mind»⁷⁷ [19, p. 58].

Не только художница Лили обладает видением живописца, сама писательница пишет свои произведения так, будто накладывает легкие импрессионистские мазки на холст, передавая пред-чувства, мимолетные впечатления и мгновенно ускользающие ощущения:

«—And that's the end, □ she said, and she saw in his eyes, as the interest of the story died away in them, something else take its place; something wondering, pale, like the reflection of a light, which at once made him gaze and marvel. Turning, she looked across the bay, and there, sure enough, coming regularly across the waves first two quick strokes and then one long steady stroke, was the light of the Lighthouse. It had been lit»⁷⁸ [19, p. 58].

Игра света и тени, блуждающие во тьме лучи маяка, сине-зеленые краски — излюбленная палитра писательницы, стремление передать едва определимые состояния души — все указывает на влияние другого художественного направления

⁷⁷ «Да, было что-то такое (она стояла — личико с кулачок — и шурила свои китайские глазки) в соотношении этих смутно текучих, одна другую подсекающих линий и этой массы изгороди, топящей в зеленых провалах темень и синь, — что-то такое, что засело в сердце» [4, с. 206].

⁷⁸ «Вот и все, — сказала она и по глазам его увидела, что в них погас интерес к сказке, и что-то новое заступило; что-то удивленное, смутное, как отблеск света, вдруг заставило его встрепенуться. Она обернулась, глянула на бухту и — так и есть — сперва зыбко прошлись по волнам два коротеньких, робких мазочка, потом длинный и прочный улегся луч маяка. Зажгли» [4, с. 206]

– импрессионизма, о роли которого уже было сказано в одной из предыдущих глав.

Образ маяка – центральный образ этого романа-квеста – это символ устремления человека к труднодостижимой мечте, символ одиночества и жажды познания истины, которая приоткрывается в моменты озарения, высвечивающие, словно лучами маяка, самую глубину бытия. Кроме того, образ маяка в романе связан с образом миссис Рэмзи, которая отождествляла себя с длинным лучом:

«...pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke. Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at—that light, for example»⁷⁹ [19, p. 59].

Миссис Рэмзи отождествляет себя со светом, с длинным «прочным» лучом маяка, ибо, подобно ему, она рассеивается, растворяется во всем и всех, кто ее окружает, освещая и согревая, помогая постичь истину, и, как этот «прочный» луч, она надежная опора для мужа и детей, для всех, кто нуждается в ее поддержке и помощи:

«There it was—her picture. <...> It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? <...> I have had my vision»⁸⁰ [19, p. 89].

Интересны размышления миссис Рэмзи о человеческой природе:

⁷⁹ «...тут она замерла и подняла глаза, чтоб поймать луч маяка, длинный, прочный луч, последний из трех – ее луч, потому что, всегда в этот час и в таком настроении на все это глядя, волей-неволей себя с чем-то свяжешь особенно; я длинный, прочный луч, он – ее луч. Часто, сидя и глядя, сидя и глядя, работая спицами, сама наконец становишься тем, на что смотришь, – например, этим светом» [4, с. 207]

⁸⁰ «Это пройдет, не останется, она знала, но сейчас у нее был такой ясный взгляд, что, обводя всех сидящих вокруг стола, он высвечивал без труда их мысли и чувства» [4, с. 238].

«the things you know us by, are simply childish. Beneath it is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep; but now and again we rise to the surface and that is what you see us by»;

и далее:

«Losing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity...»⁸¹ [19, p. 59]

В размышлениях миссис Рэмзи угадывается концепция множественности сознания, центральная в философии Вулф. Лили подозревала, что миссис Рэмзи известна какая-то тайна, в чем и заключается ее непостижимая власть над людьми. Возможно, эта тайна заключена в знании того, что тщетно стремление отвоевать у мира свое «я», истина – в слиянии, в единении с миром и людьми, что самое страшное есть отчуждение и равнодушие. В каждом из нас – сотни «я». «Ничто не остается только собою», – приходит к выводу Джеймс, добравшись, наконец, до маяка, который оказался совсем не таким, каким виделся ему в детстве [4, с. 290].

В повседневной жизни мы пытаемся собрать все грани нашей личности в единый образ, увязать, стянуть накрепко, чтобы выдать его за свою подлинную сущность, а оставшись наедине с собой, распускаем все путы, позволяем ручейкам вновь разбежаться во все стороны, проникнуть во все уголки мира. Так что же есть наша личность: накрепко связанный пучок разномастных «я», из которого выбивается то одно, то другое; или истинной нашей сутью является лишь одно из них; и какова их цена, если стоит лишь расслабиться, как все они растворяются в бытии и ничего личного, индивидуального не остается? Этими вопросами, на ко-

⁸¹ «... наша видимость, признаки, по которым нас различают, – пустяки. А под этим – тьма; расплывающаяся; бездонная: лишь время от времени мы всплываем на поверхность, и тут-то нас видят»; «Отделяваясь от личного, отделяешься от мук, суматохи, забот; и всегда она еле удерживала крик торжества над жизнью, когда все так вот врывалось в мир, покой, вечность...»[4, с. 207].

торые невозможно дать ответ, задаются миссис Рэмзи и Лили Бриско. Спустя десять лет после смерти миссис Рэмзи Лили вновь оказывается перед вопросом: «В чем смысл жизни? Вот и все. Вопрос простой; вопрос, который все больше тебя одолевает с годами». И приходит к выводу:

«The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come. Instead there were little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark; here was one. This, that, and the other; herself and Charles Tansley and the breaking wave; Mrs Ramsay bringing them together; Mrs Ramsay saying, “Life stand still here”; Mrs Ramsay making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent)—this was of the nature of a revelation. In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing (she looked at the clouds going and the leaves shaking) was struck into stability. Life stand still here, Mrs Ramsay said. “Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!” she repeated. She owed it all to her»⁸² [19, p. 125].

Миссис Рэмзи, с ее непостижимо таинственной силой направлять заплутавших, из небытия протянула Лили руку помощи, помогла ей осознать, что, несмотря на тщетность поисков ответов на все вопросы, главное – продолжать поиски, идти вперед в стремлении отыскать нечто подлинное, непреходяще ценное, вечное. И две совершенно непохожие женщины, выбравшие совершенно разные пути, обнаруживают нечто общее в самой своей сути, в попытке «нечто вечное сделать из мгновения», в вере в существование некоего скрытого смысла, который обязательно явит себя, пусть и на мгновение, а потому важно ли, что картину Лили забудут, не оценят, в сравнении с тем мгновением, когда она наконец-то смогла *увидеть*, заглянуть за плотный занавес, скрывающий тайну жизни – и в по-

⁸² «А великое откровение не приходит. Великое откровение, наверное, и не может прийти. Оно вместо себя высылает маленькие вседневные чудеса, озаренья, вспышки спичек во тьме; как тогда, например. То, се, другое; они с Чарльзом и набегающая волна; миссис Рэмзи, их примирившая; миссис Рэмзи, сказавшая: «Жизнь, остановись, стой!»; миссис Рэмзи, нечто вечное сделавшая из мгновенья (как, в иной сфере, Лили сама пытается сделать нечто вечное из мгновенья). И вдруг, посреди хаоса – явленный образ; плывучесть, текучесть (она глянула на ток облаков, на трепет листвы) вдруг застывает. «Жизнь, остановись, стой!» – говорила миссис Рэмзи. Миссис Рэмзи! Миссис Рэмзи! – повторила она. И этим откровением она обязана ей» [4, с. 273].

следних строках романа звучит торжество человека, уверенного в правильности сделанного выбора:

«There it was—her picture. <...> It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? <...> I have had my vision»⁸³ [19, p. 159].

Исследователи творчества Вирджинии Вулф отмечали, что композиция ее романа «На маяк» аналогична трехчастной структуре сонаты [86]. Музыковеды, в свою очередь, сравнивая сонату с литературным жанром, указывают на ее сходство с романом или повестью [229]. При этом главы романа соотносятся с частями сонаты, которых обычно три или четыре, а герои литературного произведения сопоставляются с музыкальными темами сонаты, взаимодействующими друг с другом⁸⁴.

Первая часть сонаты, отличающаяся наибольшей напряженностью и остротой, пишется в сонатной форме, которая основана на контрасте двух тем: главной и побочной. Она состоит из экспозиции, или завязки, в которой экспонируются основные темы, т. е. происходит знакомство с основными «действующими лицами»; разработки, или конфликта контрастирующих тем и мотивов; и репризы, в которой формируется вывод, повторяются основные темы в несколько измененном виде, при этом побочная тема подчиняется главной. Первая часть сонаты пишется, как правило, в быстром темпе аллегро при соотношении темпов всех частей сонаты: быстрый – медленный – быстрый.

Для второй части сонаты, в отличие от первой, характерен медленный темп, передающий неторопливое течение мысли, воспевающий красоту чувств или очарование природы.

⁸³ «Вот она – моя картина. <...> На чердаке повесят; замажут. Ну и что из того? <...> ...так мне все это явилось» [4, с. 305].

⁸⁴ Необходимо отметить, что, как указывает А. Е. Махов, сонатная форма возникла под влиянием риторики, и «музыкальное, к которому здесь стремится литература, оказывается хорошо забытым словесным», однако «литература продолжает видеть в музыке некий вечный идеал формы» [99, с. 125].

Заключительная часть сонаты обычно выдержана в быстром, зачастую даже стремительном темпе и представляет собой итог, оптимистический и жизнеутверждающий или драматический и даже трагедийный.

Проследим очевидные параллели структурного своеобразия романа «На маяк» с композиционными особенностями музыкальной сонаты. Роман состоит из трех частей: «У окна», «Проходит время» и «Маяк», каждая из которых разбита на небольшие главы. В первой и третьей частях романа наблюдается противопоставление двух тем – двух героев: Лили Бриско и миссис Рэмзи. В начале первой части, а именно в первых четырех главах, один за другим вводятся все действующие лица романа, обозначается основной конфликт двух жизненных позиций, который получает развитие в следующих главах: читатель ближе узнает художницу Лили, прослеживая ход ее мыслей, начинает понимать особенности ее художественного видения и замысел картины, яснее становятся ее сомнения и колебания, вызванные в немалой степени отношением окружающих к ее творческой деятельности. Читатель также открывает для себя внутренний мир миссис Рэмзи, проникается ее жизненной философией и отношением к роли женщины, в корне отличающимся от убеждений Лили. В конце первой части романа, в сцене ужина в доме Рэмзи подводится своего рода итог: обе героини продолжают играть назначенные им роли, однако Лили, как и все остальные, неизбежно попавшая под влияние миссис Рэмзи, пытается осмыслить, в чем заключается сила этой женщины, чьи убеждения кажутся Лили очевидными заблуждениями, свойственными, однако, большинству людей испокон веков. Свою неспособность понять, почему для большинства любовь – самый желанный дар, Лили относит не на счет своей прогрессивности и проницательности, а объясняет собственной «нищетой духа», признавая загадочную силу миссис Рэмзи:

«There was something frightening about her. She was irresistible. Always she got her own way in the end, Lily thought. <...> She put a spell on them all, by wishing, so simply, so

directly, and Lily contrasted that abundance with her own poverty of spirit, and supposed that it was partly that belief...»⁸⁵ [19, p. 66].

Первая часть романа заканчивается словами: «Потому что снова она победила» [4, с. 259]. Таким образом, утверждается торжество одной из двух основных тем, побочная тема при этом подчиняется главной: миссис Рэмзи, хозяйка дома, властительница человеческих сердец и судеб, главная героиня первой части, торжествует свою победу, победу над мужем и куда более масштабную – над смертью и забвением.

Итак, в части «У окна» повествуется о событиях одного летнего дня из жизни семьи Рэмзи и гостей их дома. Рассказ ведется в быстром темпе: читатель «путешествует» из сознания одного героя в сознание другого, и таких «принимающих» сознаний в этой части романа несколько. Кроме того, описываемый день насыщен всевозможными событиями: беседы, ужин в доме Рэмзи, прогулка миссис Рэмзи и Чарльза Тэнсли, объяснение Пола и Минты и некоторые другие. Энергичный темп первой части сменяется неторопливым второй, ночь сменяет день. Наступившая ночь сравнивается с забвением:

«The house was left; the house was deserted. It was left like a shell on a sandhill to fill with dry salt grains now that life had left it. The long night seemed to have set in...»⁸⁶ [19, p. 112]

Несмотря на то, что вторая часть выступает в роли связующего звена между первой и третьей и охватывает десятилетний период времени, события этих лет изложены будто мимоходом в скобках. Основное же содержание составляют описания опустевшего дома, воспоминания о его обитателях, размышления о быстро-

⁸⁵ «Что-то в ней просто пугающее. Неотразима. Вечно своего добивается, думала Лили. <...> Всех она опутала чарами, ее желания просты и прямы – кто устоит? И Лили сопоставляла эту полноту души с собственной нищетою духа и предполагала, что тут отчасти причиною вера...» [4, с. 234]

⁸⁶ «Дом был брошен; дом был оставлен. Был – как пустая мертвая раковина на песке, покрываемая соляной сыпью. Будто долгая ночь воцарилась...» [4, с. 259]

течности человеческой жизни, о равнодушии природы, которая «с равным безразличием смотрит на его [человека] нужды, снисходит к его низости, допускает его мученья» [4, с. 256].

В заключительной части романа, повествующей о двух одновременно происходящих действиях: поездке мистера Рэмзи и его детей на маяк и работе Лили над своей картиной, которую ей, наконец, удастся закончить, вновь возобновляется противостояние двух главных тем, двух героинь – Лили и миссис Рэмзи. Лили приходит к пониманию, что главное в ее работе, в ее жизни – тот «извечный восторг», та правда, та реальность, «которая прячется за видимостями и вдруг лезет из глубины на поверхность и делается наваждением» [4, с. 272]. И этим открытием Лили обязана миссис Рэмзи с ее удивительным талантом превращать мгновение в вечность.

Помимо имитирования композиции музыкального произведения Вирджиния Вулф также использует другие музыкальные приемы, в частности музыкальный мотив, определяемый в толковом словаре Д. Н. Ушакова как простейшая ритмическая единица мелодии, короткая музыкальная идея. Как уже отмечалось ранее, мотив, тематически связанный с героем, местом или идеей, называется лейтмотивом. Так, лейтмотивом первой части романа выступает повторяющаяся неоднократно в разных вариациях фраза касательно прогноза погоды на следующий день, при этом оптимистично утвердительный ее вариант «завтра погода будет хорошая» («it will be fine tomorrow») принадлежит миссис Рэмзи, а пессимистично отрицательный «погода будет плохая» («it won't be fine») исходит от мистера Рэмзи и пытающегося ему подражать Чарльза Тэнсли. Таким образом, происходит диалог между двумя началами: женским, созидающим, предупредительным и чутким, и мужским, разрушающим, стремящимся доминировать и подавлять. И несмотря на то, что мистер Рэмзи оказывается прав, победителем из этого спора выходит женщина, которая при жизни становится центром дома, исподволь направляющей силой и после смерти, возвращаясь в воспоминаниях, незримо присутствует среди своих родных. Мистер Рэмзи, и много лет спустя после смерти жены продолжавший тяготиться чувством вины за несдержанность и резкость

по отношению к ней, решает исполнить ее так и не осуществившуюся мечту – посетить маяк.

Другая фраза лейтмотивом сопровождает в первой части романа миссис Рэмзи, когда та предаётся размышлениям о семье, доме, хозяйстве. Ее тревожит необходимость рассказать мужу, что ремонт теплицы потребует больших незапланированных затрат: «...починка теплицы встанет в пятьдесят фунтов» («the bill for the greenhouse would be fifty pounds»). В этой настойчиво повторяющейся фразе, нерешенной проблеме, к которой неизменно возвращается мыслями миссис Рэмзи, сконцентрирована вся суть непростой роли, исполняемой хозяйкой дома, на хрупких плечах которой лежит забота о благополучии всей семьи и которая вынуждена всю свою женскую мудрость и предусмотрительность направить на разумное ведение хозяйства и сглаживание острых углов в ее отношениях с эгоистичным и инфантильным мужем.

Музыкализация прозы Вулф проявляется в применимости к ней такой музыкальной категории, как ритм, определяемый как «устойчивое сочетание, повторяемость звуков различной высоты и длительности звучания» [227]. Ритм является универсальной категорией, он присущ любому живому организму и природе в целом и проявляется в таких процессах, как биение сердца и дыхание, смена дня и ночи, чередование времен года. По словам А. Г. Рубинштейна, «ритм в музыке – это пульсация, свидетельствующая о жизни...». Именно пульсацию жизни, всеобщий ритм бытия и стремится уловить и передать Вирджиния Вулф. Рассмотрим несколько примеров.

«But here, as she turned the page, suddenly her search for the picture of a rake or a mowing-machine was interrupted. *The gruff murmur*, irregularly broken by *the taking out of pipes and the putting in of pipes* which had kept on assuring her, though she could not hear what was said (as she sat in the window which opened on the terrace), that the men were *happily talking*; this sound, which had lasted now half an hour and had taken its place soothingly in the scale of sounds pressing on top of her, such as *the tap of balls upon bats, the sharp, sudden bark now and then, —How's that? How's that?* of the children playing cricket, had ceased; so that *the monotonous fall of the waves* on the beach, which for the most part *beat a measured*

*and soothing tattoo to her thoughts and seemed consolingly to repeat over and over again as she sat with the children the words of some old cradle song, murmured by nature, —I am guarding you— I am your support, but at other times suddenly and unexpectedly, especially when her mind raised itself slightly from the task actually in hand, had no such kindly meaning, but like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life...»*⁸⁷ [19, p. 29]

В приведенном отрывке писательница сделала попытку воспроизвести ритмический рисунок отдельного временного отрезка жизни. Он являет себя повторяющимися звуками, составляющими фон мыслям, повседневным заботам: гул разговора за стеной, звук засасываемой и вынимаемой изо рта курительной трубки, удары бит по мячу, крики на площадке, повторяемые одни и те же слова, рокот волн – размеренное движение жизни, мыслей, ритм жизни.

«Her husband spoke. He was repeating something, and she knew it was poetry from the rhythm and the ring of exultation, and melancholy in his voice <...>. She did not know what they meant, but, like music, the words seemed to be spoken by her own voice, outside herself, saying quite easily and naturally what had been in her mind the whole evening while she said different things. She knew, without looking round, that everyone at the table was listening to the voice saying:

I wonder if it seems to you,

Luriana, Lurilee

with the same sort of relief and pleasure that she had, as if this were, at last, the natural thing to say, this were their own voice speaking»⁸⁸ [19, p. 92].

⁸⁷ «Но вот она перевернула страницу и вдруг прервала поиски косилки и грабель. *Низкое воркотанье*, прерываемое только пискom *засасываемой и вынимаемой* изо рта трубки и убеждавшее в том (хоть слов она не разбирала, сидя в гостиной у окна), что мужчины благополучно *беседуют*, – этот звук, который длился уже полчаса и мирно оттенял другие падавшие на нее звуки – *шлепки бит по мячам, выкрики: «Сколько? Сколько?»* с крикетной площадки, – звук этот вдруг оборвался; и *рокот волн, который обычно стройно струился в лад мыслям* или, когда она сидела с детьми, утешно *твердил* старые-старые слова колыбельной в исполнении природы: «Я опора твоя, я защита твоя», но стоило отвлечься от повседневных дел, сразу совсем не так нежно звучал, но *роковым барабаном отбивал такт жизни...*» [4, с. 175]

⁸⁸ «Муж заговорил. Он говорил что-то, и она догадалась, что это стихи – по *ритму* и еще по высокой печали в голосе... <...> Слова (она смотрела в окно) *плыли*, как лилии по водам за окном, ото всех отделенные, будто их и не произносит никто, будто сами собою рождаются... <...> Она не понимала значения слов, но, как *музыка*, они будто говорили ее собственным го-

В процитированном эпизоде мистер Рэмзи читает стихи во время семейного ужина. Миссис Рэмзи, погруженная в собственные мысли, не улавливает смысла слов, они звучат для нее словно музыка, чье волшебство заключено в способности находить отклик в сердце любого человека, наделяющего ее тем содержанием, которое созвучно его собственным переживаниям и чувствам. Музыка словно приводит в движение струны человеческой души, начинает звучать внутри него и мощным потоком сносит все заслоны, давая выход чувствам и эмоциям. Завороженные музыкой, слушатели переживают моменты коллективного озарения, когда им кажется, что удалось, наконец, облечь в слова все, что давно терзает мысли и душу.

«That man, she thought, her anger rising in her, never gave; that man took. She, on the other hand, would be forced to give. Mrs Ramsay had given. Giving, giving, giving, she had died—and had left all this. Really, she was angry with Mrs Ramsay. With the brush slightly trembling in her fingers she looked at the hedge, the step, the wall. It was all Mrs Ramsay's doing. She was dead. Here was Lily, at forty-four, wasting her time, unable to do a thing, standing there, playing at painting, playing at the one thing one did not play at, and it was all Mrs Ramsay's fault. She was dead. The step where she used to sit was empty. She was dead»⁸⁹ [19, p. 109].

лосом, помимо нее, легко и просто говорили то, что весь вечер было у нее на душе, покуда она всякое произносила. Не глядя вокруг, она знала, что все за столом слушают голос:

Не знаю, думаешь ли ты,
Луриана, Лурили

с той же радостью, легкостью, что и она, будто наконец-то подыскали самое нужное и простое; будто это их собственный голос» [4, с. 240].

⁸⁹ «Этот человек, думала она с накапливающей злостью, никогда *не дает*; он берет. А ее вот заставляет *давать*. Миссис Рэмзи – та вечно *давала*. *Давала, давала* – и умерла; и все это оставила. Хороша же и миссис Рэмзи. Кисть дрожала в руке у Лили, и она смотрела на изгородь, на окно, на стену. А все миссис Рэмзи. *Умерла*. А Лили, в свои сорок четыре, теряет тут время, совершенно не может работать, стоит и *играет* в живопись, в то единственное *играет*, во что *не играют*, и все виновата миссис Рэмзи. *Умерла*. Ступеньки, на которых она сживала, пусты. *Умерла*» [4, с. 266].

В приведенном отрывке воспроизводится ход мыслей Лили Бриско в процессе работы над картиной. Злость и отчаяние одолевают художницу: злость на мистера Рэмзи, чье присутствие угнетает, подавляет, не позволяет целиком отдаться картине, пробуждает сомнения в своей состоятельности, которые, в свою очередь, порождают отчаяние. Повторяющиеся в отрывке слова создают определенный ритм движений Лили, ее действий, очень резких, быстрых, в которых сквозит раздражение, злость, обида: она устанавливает мольберт, открывает этюдник, достает краски и кисти – и каждым движением словно пытается поразить врага. В нарастающем темпе четырежды повторяется слово «умерла» (*died/dead*), будто отчаяние героини достигает своего предела и она осознает непоправимость произошедшего, неисправимость собственных изъянов. Лили обвиняет миссис Рэмзи в ее же смерти, в том, что ушла, не дав ответы на все тревожащие Лили вопросы, унеся с собой свою тайну. Осуждая миссис Рэмзи за то, что слишком много позволяла мужу, она тем не менее ощущает свое неумение давать скорее как душевную черствость.

«With a curious physical sensation, as if she were urged forward and at the same time must hold herself back, she made her first quick decisive stroke. The brush descended. It flickered brown over the white canvas; it left a running mark. A second time she did it—a third time. And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and the strokes another, and all were related; and so, lightly and swiftly pausing, striking, she scored her canvas with brown running nervous lines which had no sooner settled there than they enclosed»⁹⁰ [19, p. 124].

Восстановив душевное равновесие, нарушенное вторжением мистера Рэмзи, Лили вновь погружается в работу, находит нужный ритм и в унисон биению соб-

⁹⁰ «Со странным физическим ощущением, будто ее сзади толкают, а надо удерживаться, она нанесла первый быстрый, решительный штрих. Кисть опустилась; темно мелькнула на белом холсте; оставила беглый след. Потом еще раз и третий. И вот *мельканья и паузы образовали танцующий ритм*, где пауза – первый такт, мельканье – второй и все нераздельно слилось; и так, легко, быстро, замирая, мелькая, кисть пошла штриховать холст текучими, темными линиями, и, едва на него ложась, они замыкали зияющее пространство...» [4, с. 271]

ственного сердца наносит ритмичными движениями штрихи на холст, словно перенося на него пульсирующую в том же ритме жизнь. В приведенном отрывке происходит сближение музыки и живописи, а литература находит средства воспроизвести традиционно находящийся в сфере компетенции музыки ритм как закономерность всеобщего движения, а также передать особенности художественного видения живописца.

В романе «На маяк» особенно важную роль играет интермедиальное взаимодействие таких пар искусств, как литература и живопись, литература и музыка. Менее значительно, но тем не менее очевидно также влияние театра и кинематографа на художественную систему романа. Так, в первой части романа сцена ужина в доме семьи Рэмзи напоминает театральное действо. Члены семьи Рэмзи и их гости – актеры в пьесе, поставленной миссис Рэмзи, талантливейшим драматургом, способным нечто вечное сотворить из мгновения. Миссис Рэмзи не только организует все действие, помогает актерам лучше понять свои роли и верно сыграть их, но и сама играет ведущую роль. Перед выходом на сцену она уединяется в спальне, продумывая свой туалет и собираясь с мыслями, вживаясь в самую ответственную и непростую роль. И, наконец, миссис Рэмзи входит в зал, садится во главе стола, рассаживает гостей, и занавес поднимается. Хозяйка дома зорко следит за ходом ужина, своевременностью смены блюд, изменением освещения, настроением гостей и их беседами. Перед читателем – длинный обеденный стол, за которым расположились люди разных возрастов и разного пола, с несхожими характерами и интересами. Перемещаясь из сознания одного персонажа в сознание другого, читатель узнает их истории, получает возможность увидеть происходящее их глазами. Время от времени его путешествие прерывается событиями извне: вот внесли главное блюдо или зажгли свечи; персонаж, в чьем сознании оказался читатель, обратил внимание на сидящих рядом гостей, блюда на столе, отражение свечей в окне, так что сцена освещается снаружи и высвечивается изнутри.

Сходство с театральной пьесой заметно, например, в следующем отрывке:

«... many candles in the sparely furnished room, and the uncurtained windows, and the bright mask-like look of faces seen by candlelight»⁹¹ [19, p. 85].

Вид за занавешенным окном напоминает сценические декорации, пламя многочисленных свечей – свет прожекторов, а напоминающие маски лица подчеркивают сходство героев с актерами на театральной сцене.

В чем же состоит роль миссис Рэмзи, главная роль во всем действе? Она полностью соответствует ее жизненной роли центра, сердца дома и семьи, опекающей и объединяющей всех близких ей людей:

«Nothing seemed to have merged. They all sat separate. And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her»⁹² [19, p. 74].

Миссис Рэмзи с ее созидательной силой создает свое «произведение искусства», которое на веки останется в памяти всех присутствующих:

«There it was, all round them. It partook, she felt, carefully helping Mr Bankes to a specially tender piece, of eternity; as she had already felt about something different once before that afternoon; there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change, and shines out (she glanced at the window with its ripple of reflected lights) in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby; so that again tonight she had the feeling she had had once today, already, of peace, of rest. Of such moments, she thought, the thing is made that endures»⁹³ [19, p. 88].

⁹¹ «...горело много свечей, и комната полупуста, не занавешены окна, и лица глядят при свечах, как яркие маски» [4, с. 232]

⁹² «Никакого слияния. Все сидели разрозненно. И от нее, от нее одной зависело всех их взбить, расплавить и сплавить» [4, с. 222].

⁹³ «Здесь она – всех обволакивает. И это как-то связано, думала она, тщательно выбирая для Уильяма Бэнкса особенно нежный кусочек, – с *вечностью*; нечто похожее она уже чувствовала сегодня по другому поводу; все связано; непрерываемо; прочно; что-то не поддается переменам и сияет (она глянула на окно, струящее отраженья свечей) как рубин, наперекор текучему, скоротечному, зыбкому, – и опять нашло на нее давешнее – чувство покоя, покоя и отдыха. Из таких мгновений и составляется то, что навеки останется. *Это останется*» [4, с. 236].

Непреходящая ценность таких мгновений подчеркивается деталью, данной мимоходом в скобках: миссис Рэмзи посмотрела в окно, но мир заоконья не виден, не важен — стекло, словно зеркало, отражает происходящее в комнате, будто именно там, а не в бескрайнем мире за окном происходит что-то действительно важное, что останется в жизни каждого, в душе каждого. По окончании ужина миссис Рэмзи покидает гостей, уединяется, чтобы прийти в себя, осмыслить произошедшее и оценить свою работу.

Сходство званого ужина миссис Рэмзи с театральной постановкой может, на первый взгляд, свидетельствовать о некой искусственности и неестественности в поведении героев, их неискренности. Однако, согласно концепции множественности сознания Вулф, в человеке уживается несколько «я», при этом некоторые из них могут остаться тайной для него самого. Будучи взрослым человеком, несущим ответственность за свои слова и поступки, каждый вынужден каким-то образом примирить все свои «я», создать из них контролируемое единство, которое за счет уникальности соотношения отдельных составляющих становится в глазах окружающих неповторимой индивидуальностью. Однако в такие мгновения, которые стремится создать миссис Рэмзи, люди приоткрывают себя друг другу, позволяют заглянуть за маску, и эта бездна, которая есть человек, страшит и отталкивает, но она же таит в себе многие загадки жизни. Вот только «божественное милосердие занавес тотчас задергивает; ему претит это все; оно кроет свои сокровища грохотом града, кружит, перемешивает, и никогда им не знать покоя, а нам не составить по жалким осколкам прекрасного целого, не разобрать по обрывкам ясных слов правды» [4, с. 252].

В заключительной части романа перед писательницей встает задача воссоздать два одновременно происходящих действия: мистер Рэмзи с детьми плывут на лодке к маяку, в это же время Лили Бриско, стоя на берегу напротив дома, работает над картиной и, наконец, заканчивает ее. Лодка мистера Рэмзи движется прочь от острова, на котором остается Лили, так что создается впечатление движения в разных направлениях, но в итоге герои достигают одной цели: находят опору, и вновь в лице миссис Рэмзи, которую обретают благодаря воспоминаниям, пере-

осмысливают свое прошлое, примираются с ним, с окружающими людьми, с самими собой. Лили, нашедшая в своем сердце миссис Рэмзи, заканчивает картину, осознает смысл своего призвания. Мистер Рэмзи, посетив маяк, прощает себе свою вину перед женой, оставляет в прошлом все терзания и преодолевает отчуждение в отношениях с детьми.

По мере удаления лодки от берега меняется угол зрения путешественников. Раньше маяк был точкой на горизонте, теперь этой точкой становится остров и дом на нем. Мистер Рэмзи приближается к маяку, движение лодки вперед сопровождается движением мыслей в обратном направлении, назад в прошлое, глубже в лабиринты памяти. Отделенные от дома, каким он был при миссис Рэмзи, временем и к тому же теперь расстоянием, мистер Рэмзи и его дети получают возможность взглянуть на все со стороны, переоценить и определиться в своем отношении.

Лили, избавившись от парализующего присутствия мистера Рэмзи, погружается в работу и также путешествует назад во времени, так что прошлое врывается в настоящее и помогает примириться с ним.

Кинематографичность прозы проявляется в данном эпизоде именно в одновременной подаче двух рядов действий, которые связываются между собой монтажно. Камера словно перемещается от острова, где ее функцию выполняет сознание Лили, к лодке, когда происходящее видится глазами мистера Рэмзи, Джеймса или Кэм, и обратно.

Кроме того, Вулф использует прием панорамирования, представляющий собой совмещение точки зрения камеры с точкой зрения героя и позволяющий читателю своими глазами увидеть происходящее вокруг. В качестве примера приведем следующий отрывок:

«All was silence. Nobody seemed yet to be stirring in the house. She looked at it there sleeping in the early sunlight with its windows green and blue with the reflected leaves. The faint thought she was thinking of Mrs Ramsay seemed in consonance with this quiet house; this smoke; this fine early morning air. Faint and unreal, it was amazingly pure and exciting. <...>

She turned to her canvas. But impelled by some curiosity, driven by the discomfort of the sympathy which she held undischarged, she walked a pace or so to the end of the lawn to see whether, down there on the beach, she could see that little company setting sail. Down there among the little boats which floated, some with their sails furled, some slowly, for it was very calm moving away, there was one rather apart from the others. The sail was even now being hoisted. She decided that there in that very distant and entirely silent little boat Mr Ramsay was sitting with Cam and James. Now they had got the sail up; now after a little flagging and silence, she watched the boat take its way with deliberation past the other boats out to sea»⁹⁴ [19, p. 127].

«Камера» Лили перемещается от дома к картине, затем фокусируется на бухте и пытается отыскать лодочку мистера Рэмзи, затерявшуюся среди множества других. Это движение отражает ход мыслей Лили: вид дома естественным образом пробуждает в ней воспоминания о миссис Рэмзи, мысли о которой, в свою очередь, возвращают ее к картине, но угрызения совести, вызванные ее неспособностью выразить сочувствие мистеру Рэмзи, не дают ей целиком отдаться работе, и она, подойдя к берегу, отыскивает глазами их лодку, следит за тем, как на ней подняли парус и вышли в море. Движение камеры сопровождается также сменой планов: дом – средний план, холст – крупный план на уровне глаз Лили, море – дальний план, взгляд направлен вниз и вдаль, так как Лили находится на острове, возвышающемся над гладью моря.

Таким образом, эффект панорамирования позволяет не только достоверно воссоздать окружающую обстановку, но и проследить ход мыслей героя, выполняющего функцию камеры. Рассчитанные на визуальное восприятие, кинемато-

⁹⁴ «Все было тихо. В *доме* – ни звука, ни шороха. Дом дремал на утреннем солнышке, и окна прикрыты зеленым и синим отраженьем листвы. Смутные мысли о миссис Рэмзи были в согласии с тихим домом; с дымом; с тихим ясным деньком. Смутный и зыбкий, он был поразительно свеж и странно бодрил. <...> Она *повернулась к холсту*. Но любопытство ее подтолкнуло и неизрасходованное сочувствие, и она прошла несколько шагов до другого края лужка – взглянуть, если получится, как там они поднимают парус. *Внизу, среди лодок, с убранными парусами качавшихся на волнах или тихо – ведь было безветрие – скользивших прочь*, одна держалась несколько в стороне от других. И как раз поднимала парус. И Лили поняла, что в той дальней, совершенно беззвучной лодке сидит мистер Рэмзи с Джеймсом и Кэм. Парус подняли; он было дрогнул, поник, но вот вздулся, и, окутанная плотной немотой, лодка решительно, мимо других, устремила свой путь в *море*» [4, с. 274].

графические эффекты позволяют избежать избыточности вербальных описаний и пояснений, заменяя рассказ показом.

Заключение

В переходные эпохи, ознаменованные сменой историко-культурных парадигм, новый импульс развития получает идея синтеза искусств, очередным этапом которого в XX веке стала интермедиальная эстетика.

В рамках теории интермедиальности разрабатываются новые подходы к анализу явлений интермедиального характера. Однако до сих пор существует ряд нерешенных проблем, связанных с отсутствием общепринятого определения понятия интермедиальности и единой классификации ее видов. Кроме того, зачастую не разграничиваются схожие, но тем не менее нетождественные понятия интермедиальности и синтеза искусств.

В настоящей работе мы предприняли попытку сформулировать определение понятия «интермедиальность» и, систематизировав существующие типологии, выработать единую классификацию, применимую при анализе подобного рода явлений в контексте произведений художественной литературы, которая в нашем исследовании является вербальной основой интермедиального взаимодействия.

Под интермедиальностью мы понимаем корреляцию текстов и заимствование художественно-выразительного инструментария языков других видов искусства, а также взаимодействие художественных миров различных искусств. Мы придерживаемся той точки зрения, что данное понятие синонимично понятиям «синкретическая интертекстуальность» (И. В. Арнольд) и «интерсемиотичность» (Э. В. Седых), но нетождественно понятию «синтез искусств», обозначающему такой тип взаимодействия, который предполагает не взаимопроникновение, а соположение и взаимодополнение различных видов искусства.

Явления интермедиального характера могут иметь место на уровне **именования** (использование лексики, относящейся к сфере определенного искусства, упоминание названий произведений данного вида искусства и их авторов для создания эффекта присутствия художественного мира другого вида искусства); **темы** (аллюзии и реминисценции на произведения другого вида искусства, аллюзивное

использование образов, мотивов и сюжетов другого искусства); **смысла** (художественный перевод с языка одного вида искусства на язык другого; включает в себя различные виды экфрасиса); **формы** (заимствование материальной базы другого искусства, т. е. имитация средств художественной выразительности, техник и приемов другого вида искусства – с одной стороны, и воспроизведение техники композиции, типовых форм иного вида искусства – с другой). При этом следует отметить, что выделение уровней взаимодействия носит весьма условный характер и служит исключительно исследовательским целям, так как в большинстве случаев интермедиальное взаимодействие происходит на нескольких уровнях одновременно.

Возвращаясь к данному нами определению понятия «интермедиальность», необходимо отметить, что вслед за И. В. Арнольд мы рассматриваем текст как сообщение на любом художественном языке – коде. Понятие кода является центральным в стилистике декодирования, которая рассматривает текст с точки зрения читателя. Несмотря на то что в стилистике декодирования под кодом понимается уровень вербального языка, а не весь язык как система, сами принципы анализа художественного текста, выработанные в рамках этой дисциплины, применимы и к интермедиальному анализу текста. И. В. Арнольд рассматривает интермедиальность как вид интертекстуальности. Интекст, под которым, следовательно, можно понимать включение не только других текстов того же кода, но и текстов, закодированных другими кодами, т. е. текстов на других художественных языках, рассматривается как вид выдвижения. Приняв за основу алгоритм и принципы анализа типов выдвижения в стилистике декодирования, мы выработали алгоритм, отвечающий требованиям нашего дальнейшего исследования. Данный алгоритм включает в себя такие этапы, как обнаружение иномедиального включения и идентификация источника; сопоставление формы и смысла транспонированного фрагмента в прецедентном и принимающем текстах (языках); определение композиционной и семантической функции включения.

Предметом нашего исследования являются интермедиальные явления в творчестве Вирджинии Вулф, британской писательницы эпохи модернизма — времени глобальных перемен и смелых экспериментов.

Прежде чем перейти к анализу интермедиального аспекта творчества Вирджинии Вулф, мы выделили основные доминанты ее эстетической системы, к которым относятся ведущие темы ее творчества, среди них: тема одиночества, жизни и смерти, памяти и времени, творческого пути и судьбы женщины-художника; а также ключевые мотивы, концепты, архетипы и образы-символы, являющиеся сквозными в ее произведениях: мотив *зеркала* и явление двойников, образы *моря, волн, маяка*, архетипы *города и дома*, тема «*своей комнаты*», образ *андрогина* и архетип *дерева*. В философско-эстетической системе Вулф центральным является понятие *pattern*, означающее некий узор, рисунок — суть, закономерность всех жизненных явлений, к постижению которой стремится писательница и ее герои. И лишь на мгновение, в моменты озарения, истина являет себя человеку.

Своеобразие художественного метода Вулф заключается в использовании новаторских приемов и совершенствовании уже существующих. К ним относятся прием «края памяти», принцип свободных ассоциаций, метод «туннеля в прошлое», непрямой внутренний монолог, многоузловая композиция произведений, где смысловые узлы — индивидуальные и коллективные моменты бытия и моменты видения (*moments of being, moments of vision*).

Проанализировав отдельные случаи интермедиального взаимодействия в романах и рассказах В. Вулф, мы пришли к выводу, что явления интермедиального характера в ее произведениях имеют место на всех выделенных нами ранее уровнях:

— на уровне именованности: в ее рассказах упоминаются названия и имена создателей живописных, музыкальных и драматургических произведений, используется лексика, относящаяся к сфере живописи, музыки, театра и кино (романы «Волны», «Комната Джейкоба», «По морю прочь», рассказы «Не покупайте булавки у Слейтера», «Реальные предметы» и др.);

— на уровне темы: в прозе Вулф встречаются аллюзии на произведения живописи, музыки и театра, а также на сюжеты и мотивы этих видов искусства («роман «Между актов», рассказы «Не покупайте булавки у Слейтера», «Понедельник, ли вторник», «Три картины» и др.);

— на уровне смысла: в качестве примера можно привести экфрасисы живописных полотен (рассказ «Три картины»), музыкальных произведений (роман «Между актов», рассказ «Струнный квартет»); взаимодействие на уровне макро-смысла может иметь форму «заимствования» у другого вида искусства, уже — конкретного направления этого искусства, подходов к постижению бытия и интерпретации явлений окружающей действительности;

— на уровне формы:

а) использование техник и приемов: создание цветообразов (использование цветовой гаммы, присущей определенному направлению — импрессионизму или экспрессионизму), описание свето-теневых эффектов, воссоздание вербальными средствами формы, цвета, фактуры изображаемых объектов (рассказы «Королевский сад», «Реальные предметы», «Три картины», «Дом с привидениями»); имитация живописной техники (роман «Миссис Дэллоуэй», рассказ «Дом с привидениями»), кинематографических приемов: монтажа, флэшбэка и панорамирования (рассказ «Ненаписанный роман», романы «Годы», «Комната Джейкоба» и др.) и пр.;

б) воспроизведение жанровых особенностей: портрета (роман «По морю прочь», рассказ «Не покупайте булавки у Слейтера»), городской ведуты (роман «Миссис Дэллоуэй»), пейзажа (романы «Волны», «Комната Джейкоба»); и техники композиции: живописной (рассказы «Три картины», «Не покупайте булавки у Слейтера»), музыкальной (роман «Волны»), драматургической (романы «Между актов», «По морю прочь» и др.).

Как показал анализ, наиболее плодотворным для творчества Вулф оказывается взаимодействие с живописью. Именно этот вид искусства становится для писательницы неисчерпаемым источником образов, сюжетов, новаторских приемов.

Далее мы предприняли попытку проанализировать, каким образом взаимодействие литературы с другими видами искусства функционирует в масштабах всего произведения, выбрав в качестве материала исследования роман Вулф «На маяк». Все виды искусства вносят свой вклад в постижение той самой закономерности – *pattern*, в обнаружение за видимой поверхностью вещей «смыслонесущей линии» (С. М. Эйзенштейн), каждое своими средствами стремится проникнуть как можно глубже, добраться до истины, и совместными усилиями они, в соответствии с замыслом автора, приближаются к общей цели – всестороннему отражению окружающей действительности путем создания через межсемиотические перекодировки и сдвиги нового языка искусства, дающего выход к «сущности, правде, реальности» [169, с. 138].

Перспективы нашего исследования связаны с дальнейшим изучением теоретических основ интермедиального анализа, междисциплинарных связей теории интермедиальности, уточнением разработанной нами классификации и расширением корпуса текстов, для исследования которых она может быть применена.

Список использованной литературы

1. Художественные тексты

1. Бодлер, Ш. Цветы зла [Текст] / Ш. Бодлер. — М. : АСТ, 2011. — 240 с.
2. Вулф, В. Годы [Текст] / В. Вулф. — М. : Текст, 2005. — 445 с.
3. Вулф, В. Комната Джейкоба [Текст] / В. Вулф. — М. : Азбука-Аттикус, 2012. — 224 с.
4. Вулф, В. Миссис Дэллоуэй [Текст] ; На маяк ; Орландо ; Волны ; Флаш ; Рассказы ; Эссе / Вирджиния Вулф. — М. : НФ «Пушкинская библиотека» : АСТ : АСТ Москва, 2008. — 904 с.
5. Вулф, В. Орландо [Текст] : роман / В. Вулф. — М. : Эксмо, 2006. — 608 с.
6. Вулф, В. По морю прочь [Текст] / В. Вулф. — М. : Текст, 2011. — 397 с.
7. Кокинвакасю. Собрание старых и новых песен Японии [Текст] / коммент. А. Долин. — СПб. : Гиперион, 2001. — 432 с.
8. Манъёсю [Текст] : («Собрание мириад листьев») : в 3 т. / пер. с яп., вступ. статья и коммент. А. Е. Глускиной. — М. : АСТ, 2001. — 656 с.
9. Шекспир, У. Трагедии [Текст] / Уильям Шекспир ; [пер. Б. Пастернака]. — М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. — 768 с.
10. Японская классическая поэзия / пер. с яп., вступ. статья и коммент. В. Н. Марковой. — М. : АСТ, 2008. — 154 с.

11. Woolf, V. A Haunted House and Other Short Stories [Text] / V. Woolf. — New York : Mariner Books, 2002. — 168 p.
12. Woolf, V. Between the Acts [Text] / V. Woolf. — San Diego ; New York ; London : Harvest Books, 1970. — 220 p.
13. Woolf, V. Jacob's room [Text] / V. Woolf. — Oxford University Press, 2011. — 308 p.
14. Woolf, V. Mrs. Dalloway [Text] / V. Woolf. — London : Penguin Books Ltd., 2005. — 215 p.
15. Woolf, V. The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf [Text] / V. Woolf ; ed. S. Dick. — San Diego ; New York ; London : Harcourt Inc., 1989. — 360 p.
16. Woolf, V. The Voyage Out [Text] / V. Woolf. — London : Brace & Company, 1920. — 458 p.
17. Woolf, V. The Waves [Text] / V. Woolf ; ed. K. Flint. — Harmondsworth : Penguin, 1992. — 236 p.
18. Woolf, V. The Years [Text] / V. Woolf. — London : Penguin Books Ltd., 2013. — 448 p.
19. Woolf, V. To the Lighthouse [Text] / V. Woolf. — London : Penguin Books Ltd., 2013. — 320 p.

2. Критическая литература

20. Адорно, Т. В. Философия новой музыки [Текст] / Т. В. Адорно. — М. : Логос, 2001. — 343 с.

21. Азначеева, Е. Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста [Текст] : в 3 ч. / Е. Н. Азначеева. — Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1994. — 228 с.
22. Алексеев, М. П. Из истории английской литературы [Текст] : Этюды, очерки, исследования / М. П. Алексеев. — Л. ; М. : ГИХЛ, 1960. — 502 с.
23. Алексеев, М. П. Русско-английские литературные связи [Текст] : (XVIII в. — первая половина XIX в.) / М. П. Алексеев. — М. : Наука, 1982. — 860 с.
24. Алексеев, М. П. Сравнительное литературоведение [Текст] : монография / М. П. Алексеев. — Л. : Наука, 1983. — 448 с.
25. Аллен, У. Традиция и мечта [Текст] : критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня / У. Аллен. — М. : Прогресс, 1970. — 474 с.
26. Альфонсов, В. Н. Слова и Краски [Текст] : Очерки из истории творческих связей поэтов и художников / В. Н. Альфонсов. — М. : Наука, 2006. — 320 с.
27. Андреев, Л. Г. Импрессионизм [Текст] = Impressionnisme : Видеть. Чувствовать. Выражать / Л. Г. Андреев. — М. : Гелеос, 2005. — 320 с.
28. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность [Текст] : сборник статей / И. В. Арнольд ; под общ. ред. П. Е. Бухаркина. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. — 448 с.
29. Аствацатуров, А. Литературная игра в романе В. Вулф «Орландо» [Текст] / А. Аствацатуров // Орландо / В. Вулф. — СПб. : Азбука-классика, 2000. — С. 29-302.

30. Ауэрбах Э. Мимесис [Текст] : Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. — М. : Прогресс, 1976. — 556 с.
31. Балашова, Т. В. Поток сознания [Текст] / Т. В. Балашова // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века : сб. статей. — М. : ИМЛИ РАН, 2002. — С. 158-194.
32. Барт, Р. Избранные работы [Текст] : Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; сост. Г. К. Косиков. — М. : Прогресс, 1994. — 616 с.
33. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — 502 с.
34. Бахтин, М. М. Проблемы творчества и поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. — Киев : “NEXТ”, 1994. — 511 с.
35. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 424 с.
36. Бергсон, А. Избранное [Текст] : Сознание и жизнь / А. Бергсон. — М. : РОССПЭН, 2010. — 399 с.
37. Бердяев, Н. А. Кризис искусства [Текст] // Судьба России : Кризис искусства / Н. А. Бердяев. — М. : Канон+, 2004. — 352 с.
38. Берковский, Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе [Текст] / Н. Я. Берковский. — СПб. : Азбука-классика, 2002. — 480 с.
39. Божович, В. И. Традиции и взаимодействие искусств [Текст] : Франция (конец XIX – начало XX века) / В. И. Божович. — М. : Наука, 1987. — 319 с.
40. Бонфельд, М. Ш. Синестезия как основа синтеза в художественном творчестве [Текст] / М. Ш. Бонфельд // Художественный синтез в классической

литературе и культуре : Материалы третьей научно-практической конференции. — М. : Литера, 2003. — С. 46-51.

41. Борев, Ю. Б. Эстетика [Текст] : в 2 т. / Ю. Б. Борев. — 5-е изд., перераб. и доп. — Смоленск : Русич, 1997. — 640 с.
42. Борисов, А. И. Еще о роли синтеза [Текст] / А. И. Борисов // Синтез в русской и мировой художественной культуре : Материалы седьмой научно-практической конференции. — М. : Литера, 2007. — С. 19-24.
43. Борисова, И. Е. Zeno is here. : В защиту интермедиальности (Рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002) [Электронный ресурс] / И. Е. Борисова // НЛО. — 2004. — №65. — Электрон. дан. — [М.], 2014. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/boris37.html>. — Загл. с экрана.
44. Борисова, И. Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме [Текст] : дисс. ... канд. культуролог. наук : 24.00.01 / Борисова Ирина Евгеньевна. — СПб., 2000. — 251 с.
45. Бочкарева, Н. С. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердслея [Текст] : монография / Н. С. Бочкарева, И. А. Табункина. — Пермь : Перм. гос. унив-т им. А. М. Горького, 2010. — 254 с.
46. Бретон, А. Манифест сюрреализма 1924 года [Электронный ресурс] / А. Бретон. — Электрон. дан. — [М.], 2013. — Режим доступа: <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm>. — Загл. с экрана.
47. Брэдбери, М. Вирджиния Вулф [Электронный ресурс] / М. Брэдбери [пер. с англ. А. Нестерова] // Иностранная литература. — 2002. — № 12. — Электрон. дан. — [М.], 2005. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/12/br31.html>. — Загл. с экрана.

48. Бунина, Н. Е. Модернистское искусство [Текст] : проблема понимания / Н. Е. Бунина // М. М. Бахтин : Эстетическое наследие и современность : межвуз. сб. научн. тр. — 1992. — Вып. 4, т. 2. — С. 234-237.
49. Бушманова, Н. И. Английский модернизм [Текст] : психологическая проза / Н. И. Бушманова. — Ярославль : Яросл. гос. пед. ин-т им. К. Д. Ушинского, 1992. — 148 с.
50. Вагнер, Р. Избранные работы [Текст] / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова. — М. : Искусство, 1978. — 695 с.
51. Ванслов, В. В. Синтез искусств как эстетическая проблема [Текст] // На путях к красоте. : О содружестве искусств. / В. Ванслов. — М. : Изобразительное искусство, 1986. — С. 20.
52. Вейдле, В. В. Умирание искусства [Текст] / В. В. Вейдле. — СПб. : «АХИОМА», 1996. — 334 с.
53. Веселовский А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. — М. : Высшая школа, 1989. — 406 с.
54. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве [Текст] / Г. Вёльфлин. — М. : Издательство В. Шевчук, 2002. — 330 с.
55. Волкогонова, О. Д. Основы философии [Текст] : учебник / О. Д. Волконогова, Н. М. Сидорова. — М. : ИД «ФОРУМ»: ИНФРА-М, 2011. — 480 с.
56. Вулф, В. Обыкновенный читатель [Текст] / В. Вулф ; подгот. Н. И. Ренгольд. — М. : Наука, 2012. — 776 с.
57. Выготский, Л. С. Психология искусства [Текст] / Л. С. Выготский. — Ростов н /Д. : Феникс, 1998. — 480 с.

58. Галеев, Б. М. Вклад А. Ф. Лосева в изучение синестезии [Текст] / Б. М. Галеев // Синтез в русской и мировой художественной культуре : Материалы Третьей научно-практической конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. — М. : Литера, 2003. — С. 18-23.
59. Галеев, Б. М. Содружество искусств и синтез искусств [Текст] / Б. М. Галеев. — М. : Знание, 1982. — 64 с.
60. Гарин, И. И. Вирджиния Вулф [Текст] // Век Джойса / И. И. Гарин. — М. : ТЕРРА Книжный клуб, 2002. — С. 330-349.
61. Гашева Н. В. Литература и живопись [Текст] : (Опыт изучения взаимодействия искусств) : Учеб. пособие по спецкурсу / под общ. ред. Р. В. Коминой. — Пермь : Издательство госуниверситета, 1990. — 260 с.
62. Гениева, Е. Ю. Правда факта и правда видения [Текст] / Е. Ю. Гениева // Орландо / В. Вулф. — М. : Эксмо, 2006. — С. 5-29.
63. Гентфрюер-Триер, А. Кубизм [Текст] / А. Гентфрюер-Триер. — М. : Taschen, 2005. — 96 с.
64. Гир, А. Музыка в литературе [Текст] : влияния и аналогии / А. Гир [пер. с нем. И. Борисовой] // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. — 1999. — №3. — С. 86-99.
65. Грешных, В. И. Вирджиния Вулф [Текст] : Лабиринты мысли / В. И. Грешных, Г. В. Яновская. — Калининград : КГУ, 2004. — 146 с.
66. Григорьева Е. О некоторых коннотациях мотива андрогина в культуре XX века : (Преимущественно на русской почве) [Электронный ресурс] / Е. Григорьева. — Электрон. дан. — [М.], 2014. — Режим доступа: <http://www.rvb.ru/belyi/studies/grigorjeva/androgynе.htm>. — Загл. с экрана.

67. Дудова, Л. В. Модернизм в зарубежной литературе [Текст] : уч. пособие / Л. В. Дудова, Н. П. Михальская. — М. : Флинта: Наука, 2004. — 240 с.
68. Дьяконова, Н. Я. Из истории английской литературы [Текст] : Статьи разных лет / Н. Я. Дьяконова. — СПб. : Алетейя, 2001. — 192 с.
69. Едошина, И. А. Художественное сознание модернизма [Текст] : истоки и мифологемы : монография / И. А. Едошина. — Кострома : Изд-во КГУ, 2002. — 250 с.
70. Жеребин А. И. Вагнер в оценке русских символистов [Текст] / А. И. Жеребин // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. — М. : Языки славянской культуры. — 2009. — Т. VI. — С. 117-124.
71. Жлуктенко, Н. Ю. Английский психологический роман XX века [Текст] : монография / Н. Ю. Жлуктенко. — Киев : Вища школа, 1988. — 163 с.
72. Залите, Т. Поток сознания как метод характеристики [Текст] : (В. Вулф. Роман «Миссис Дэллоуэй») / Т. Залите // Учёные записки Тартуского гос. университета. Труды по романо-германской филологии. — 1988. — Вып. 792. — С. 153.
73. Зверев, А. М. XX век как литературная эпоха [Текст] / А. М. Зверев // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века : сб. статей. — М. : ИМЛИ РАН, 2002. — С. 6-47.
74. Зверев, А. М. Монтаж [Текст] / А. М. Зверев // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века : сб. статей. — М. : ИМЛИ РАН, 2002. — С. 507-523.
75. Зись, А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств [Текст] / А. Я. Зись // Взаимодействие и синтез искусств / под. ред. Д. Д. Благой — Л. : Наука, 1978. — С. 5-20.

- 76.Ивбулис, В. Я. Модернизм и постмодернизм [Текст] : Идеино-эстетические поиски на Западе / В. Я. Ивбулис. — М. : Знание, 1988. — 62 с.
- 77.Калина Н. Ф. Основы психоанализа [Текст] / Н. Ф. Калина. — М. : «Рефл-бук» ; К. : «Ваклер», 2001. — 352 с.
- 78.Кандинский, В. В. О духовном в искусстве [Текст] : монография / В. В. Кандинский. — Л. : Фонд «Ленинградская галерея», 1990. — 68 с.
- 79.Карельский, А. В. Модернизм XX века и романтическая традиция [Текст] / А. В. Карельский // Вопросы литературы. — 1994. — Вып. 2. — С. 167-188.
- 80.Карельский, А. В. От героя к человеку [Текст] : Два века западноевропейской литературы / А. В. Карельский. — М. : Советский писатель, 1990. — 399 с.
- 81.Кац, Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии [Текст] : Исследовательские очерки и комментарии / Б. А. Кац. — СПб. : Композитор, 1997. — 268 с.
- 82.Кемпер, Д. Изучение модернизма как метод литературоведения [Текст] / Д. Кемпер // Диалектика модернизма : сб. ст. — СПб. : Изд. Дом МИР, 2006. — С. 8-15.
- 83.Кеттл, А. Введение в историю английского романа [Текст] / А. Кеттл. — М. : Прогресс, 1966. — 446 с.
- 84.Клюева, И. В. Достоевский — Бахтин — Тарковский [Текст] : принцип «зеркальности» / И. В. Клюева // М. М. Бахтин : Эстетическое наследие и современность : сб. ст. — 1995. — Вып. 3. Ч. 1. — С. 169-176.

- 85.Корецкая, И. В. Литература в кругу искусств [Текст] / И. В. Корецкая // Русская литература рубежа веков : (1890-е – нач. 1920-х гг.) : в 2-х книгах. Кн. 1. — М. : Наследие, 2000. — С. 131-191.
- 86.Кравцова, М. А. Эстетические принципы Вирджинии Вулф [Текст] / М. А. Кравцова // Культура народов Причерноморья / Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского ; Межвузовский центр «Крым». — Симферополь, 2008. — С. 46-50.
- 87.Кристева, Ю. Бахтин [Текст] : слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму / сост. Г. К. Косиков. — М. : ИГ Прогресс, 2000. — С. 427-457.
- 88.Кристи, Г. Работа Станиславского в оперном театре [Текст] / Г. Кристи. — М. : Искусство, 1952. — 284 с.
- 89.Крючкова, В. А. Живопись — театр — кино [Текст] : О взаимодействии художественных форм в искусстве XX века / В. А. Крючкова // Художественные модели мироздания : в 2-х тт. Т. 2. / В. П. Толстой. — М. : Наука, 1999. — С. 139-175.
- 90.Крючкова, В. А. Социология искусства и модернизм [Текст] / В. А. Крючкова. — М. : Изобразительное искусство, 1979. — 215 с.
- 91.Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка [Текст] : монография / Н. А. Кузьмина. — 3-е изд., перераб. и доп. — М. : КомКнига, 1999. — 268 с.
- 92.Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии [Текст] / Г. Э. Лессинг. — М. : Гослитиздат, 1957. — 519 с.
- 93.Лифшиц М. А. Кризис безобразия [Текст] : От кубизма к поп-арт / М. А. Лифшиц, Л. Я. Рейнгардт. — М. : Искусство, 1968. — 202 с.

94. Лихачев, Д. С. Русская культура [Текст] / Д. С. Лихачев. — М. : Искусство, 2000. — 440 с.
95. Лосев, А. Ф. Высший синтез [Текст] : Неизвестный Лосев / А. Ф. Лосев ; сост. А. Тахо-Годи. — М. : ЧеРо, 2005. — 264 с.
96. Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПб, 2004. — 704 с.
97. Маклюэн, Г. М. Понимание Медиа [Текст] : Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн. — М. ; Жуковский : КАНОН — пресс — Ц : Кучково поле, 2003. — 464 с.
98. Махлина, С. Т. Язык искусства в контексте культуры [Текст] / С. Т. Махлина. — СПб. : Академия культуры, 1995. — 218 с.
99. Махов, А. Е. Musica Literaria [Текст] : Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. — М. : Intrada, 2005. — 224 с.
100. Михайлов, А. В. Языки культуры [Текст] / А. В. Михайлов. — М. : Языки рус. культуры, 1997. — 912 с.
101. Михальская, Н. П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии [Текст] / Н. П. Михальская // Традиция в истории культуры : сб. ст. / отв. ред. В. А. Карпушин. — М. : Наука, 1978. — С. 180-191.
102. Михальская, Н. П. Пути развития английского романа 1920-30-х годов [Текст] : Утрата и поиски героя / Н. П. Михальская. — М. : Высшая школа, 1966. — 268 с.
103. Михальская, Н. П. Романы Вирджинии Вульф [Текст] : (К вопросу о кризисе модернистского романа в Англии) / Н. П. Михальская // Уч. зап. МГПИ Т. 218. — М. : МГПИ. — 1964. — С. 323-346.

104. Модернизм [Текст] : Анализ и критика основных направлений : сб. ст. / НИИ теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР ; под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. — М. : Искусство, 1987. — 302 с.
105. Морженкова, Н. В. Карнавальное мироощущение в романе В. Вулф «Орландо» [Текст] / Н. Морженкова // Модели успеха : развлекательность, популярность, массовость как явления культуры : сб. материалов XI Ежегод. с междунар. участием конф. Рос. ассоц. преподавателей англ. лит. — Тамбов : Изд-во ТГУ. — 2001. — С. 74-75.
106. Морженкова, Н. В. Романы В. Вульф 20-х гг. : «Комната Джекоба», «К маяку», «Орландо» [Текст] : Проблемы поэтики : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Морженкова Наталия Викторовна. — Н. Н., 2002. — 217 с.
107. Мосин, И. Г. Мировое искусство [Текст] : Импрессионизм / И. Г. Мосин. — СПб. : Кристалл, 2006. — 176 с.
108. Москвин, В. П. Интертекстуальность [Текст] : Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. — 168 с.
109. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства [Текст] / Я. Мукаржовский. — М. : Искусство, 1994. — 606 с.
110. «Невыразимо выразимое» [Текст] : экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. / под ред. Д. В. Токарева. — М. : Новое литературное обозрение, 2013. — 572 с.
111. Николаевская А. Цвета, и вкус, и тоны бытия [Текст] // Новый мир. — 1985. — № 8. — С. 46-59.
112. Нилин, А. Апелляция таланта к таланту [Текст] : о романе В. Вулф «На маяк» / А. Нилин // Иностр. лит. — 1989. — № 6. — С. 231-235.

113. Образцова, А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX—XX вв. [Текст] / А. Г. Образцова. — М. : Наука, 1984. — 333 с.
114. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства [Текст] / Э. Панофский. — СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. — 394 с.
115. Перси, У. Модерн и слово [Текст] : стиль модерн в литературе России и Запада / У. Перси. — М. : Аграф, 2007. — 221 с.
116. Петрова, С. А. Интермедиаальная специфика повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» [Текст] / С. А. Петрова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. — 2011. — № 1 (17). — С. 116-122.
117. Пигулевский, В. О. Модернизм [Текст] : ирония и фантазия / В. О. Пигулевский. — Ростов-на-Дону : Ростовский инженерно-строительный институт, 1991. — 90 с.
118. Плющенко, М. Н. Музыкальные принципы построения текста [Текст] : к проблеме анализа лирического произведения / М. Н. Плющенко // Синтез в русской и мировой художественной культуре : Материалы VI научно-практической конференции, посвященной памяти Алексея Федоровича Лосева. — М. : Литера, 2006. — С. 122-127.
119. Подковырова, Н. В. Образ Шекспира в романе Вирджинии Вульф «Орландо» [Текст] / Н. В. Подковырова // Материалы конф. по итогам науч.-исслед. работ преподавателей и научных сотрудников ЧГПУ за 2001 год. — Челябинск, 2002. — С. 140-143.
120. Пономарева, О. А. Интермедиаальность романа Т. Толстой «Кысь» [Текст] / О. А. Пономарева // Молодая наука. Материалы региональной

межвузовской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. — Пятигорск : ПГЛУ, 2006. — С. 68-70.

121. Примочкина, Н. Н. Сопоставительный анализ произведений словесного и изобразительного искусства [Текст] // Методология анализа литературного произведения / Н. Н. Примочкина. — М. : Наука, 1988. — С. 107-132.
122. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности [Текст] / Н. Пьеге-Гро. — М. : ЛКИ, 2002. — 240 с.
123. Рейнгольд, Н. И. Вирджиния Вулф и ее «Обыкновенный читатель» [Текст] / Н. И. Рейнгольд // Обыкновенный читатель / В. Вулф. — М. : Наука, 2012. — С. 525-627.
124. Рейнгольд, Н. И. Русское путешествие Вирджинии Вулф [Текст] / Н. И. Рейнгольд // Обыкновенный читатель / В. Вулф. — М. : Наука, 2012. — С. 627-652.
125. Ржанская, Л. П. Интертекстуальность [Текст] / Л. П. Ржанская // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века: сб. статей. — М. : ИМЛИ РАН, 2002. — С. 539-556.
126. Савельева, А. В. Мировое искусство [Текст] : Направления и течения от импрессионизма до наших дней / А. В. Савельева. — М. : Оникс, 2006. — 192 с.
127. Савельева, А. В. Японская гравюра и живопись [Текст] / А. В. Савельева. — М. : Кристалл, 2007. — 320 с.
128. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн [Текст] : Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. — М. : Искусство, 1989. — 294 с.

129. Седых, Э. В. Взаимодействие искусств в литературных произведениях Уильяма Морриса [Текст] : монография / Э. В. Седых. — СПб. : ИВЭСЭП : Знание, 2008. — 127 с.
130. Седых, Э. В. Проблема синтеза искусств в истории и теории литературы и искусства [Текст] : монография / Э. В. Седых. — СПб. : Знание, 2010. — 232 с.
131. Соколова, Е. В. Театральная саморефлексия в драматургии эпохи модернизма [Текст] / Е. В. Соколова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2007. — № 43. — Ч. 1. — С. 316-319.
132. Солодуб, Ю. П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема [Текст] / Ю. П. Солодуб // Филологические науки. — 2000. — № 2. — С. 51-57.
133. Стерьёпулу, Е. А. Введение в сюрреализм [Текст] / Е. А. Стерьёпулу. — Львов : БаК, 2008. — 144 с.
134. Тасалов, В. И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства [Текст] // Взаимодействие и синтез искусств / В. И. Тасалов. — Л. : Наука, 1978. — С. 20-43.
135. Тимашков, А. Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке [Электронный ресурс] / А. Ю. Тимашков // *Žmogus ir žodis*. — 2007. — № 2. — Т 9. — С. 21-26. — Электрон. дан. — [М.], 2014. — Режим доступа: <http://www.cceol.com/asp/getdocument.aspx?logid=5&id=7a62903f-51b9-493b-ac3f-b3e06e7cae89>. — Загл. с экрана.

136. Тишунина, Н. В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения [Текст] / Н. В. Тишунина // Филологические науки. — 2003. — № 1. — С. 19-26.
137. Тишунина, Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств [Текст] : опыт интермедиального анализа : монография / Н. В. Тишунина. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. — 159 с.
138. Тишунина, Н. В. Интермедиальность [Текст] : к определению границ понятия / Н. В. Тишунина // Тезисы I Междунар. конференции «Литература в системе искусств : методология междисциплинарных исследований» (23–25 марта 2000 г.). — СПб., 2000. — С. 17-19.
139. Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Текст] / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века : Материалы международной научной конференции. — 2001. — № 12. — С. 149-153.
140. Тишунина, Н. В. Языки литературы XX века [Текст] / Н. В. Тишунина // В диапазоне гуманитарного знания : Сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 424-432.
141. Толстой, В. П. XX век [Текст] : Итоги и кануны / В. П. Толстой // Художественные модели мироздания : XX век : Книга 2. — М. : Наука, 1999. — С. 5-21.
142. Томашевский, Б. В. Теория литературы [Текст] : Поэтика / Б. В. Томашевский. — М. : Аспект Пресс, 1999. — 334 с.

143. Тропина, И. Синтез литературы и кинематографа как способ преодоления фабульного времени [Текст] // Синтез в русской и мировой художественной культуре / И. Тропинина. — М. : Литера. — 2008. — С. 84-90.
144. Урнов, М. В. Вехи традиции в английской литературе [Текст] / М. В. Урнов. — М. : Художественная литература, 1986. — 385 с.
145. Успенский, Б. А. О семиотике искусства [Текст] / Б. А. Успенский // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. — М. : Политиздат, 1987. — 590 с.
146. Успенский, Б. А. Поэтика композиции [Текст] : Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. — СПб. : Азбука, 2000. — 348 с.
147. Успенский, М. П. Японская гравюра [Текст] / М. П. Успенский. — СПб. : Аврора, 2001. — 35 с.
148. Фарино, Е. Введение в литературоведение [Текст] / Е. Фарино. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 639 с.
149. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов [Текст] : Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. — М. : КомКнига, 2007. — 282 с.
150. Филюшкина, С. Н. Современный английский роман [Текст] : Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники / С. Н. Филюшкина. — Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1988. — 184 с.
151. Флакер, А. Живописная литература и литературная живопись [Текст] / А. Флакер. — М. : Три квадрата, 2008. — 432 с.
152. Форстер, Э. М. Избранное [Текст] / Э. М. Форстер. — М. : Радуга, 2000. — 400 с.

153. Фортунатов, Н. М. Ритм художественной прозы [Текст] / Н. М. Фортунатов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. / под ред. Б. Ф. Егорова. — Л. : Наука, 1974. — С. 173-186.
154. Фридлиндер Г. Лессинг [Текст] : Очерк творчества / Г. Фридлиндер. — М. : Художественная литература, 1957. — 240 с.
155. Хализев, В. Е. Теория литературы [Текст] / В. Е. Хализев. — 3-е изд., перераб. и доп. — М. : Высшая школа, 2000. — 437 с.
156. Халтрин-Халтурина, Е. Поэтика композиции в «Биографиях души» У. Вордсворта и В. Вульф [Текст] : «Моменты видения» / Е. Халтрин-Халтурина // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX : проблема взаимодействия литературных эпох. — М. : ИМЛИ РАН, 2009. — С. 84-113.
157. Художественная галерея [Из. материал] : Мунк. — М. : De Agostini. — 2005. — № 38. — 31 с.
158. Чуканцова, В. О. Интермедиальность [Текст] : художественный образ в английской и французской литературах (к проблеме национального и интернационального) / В. О. Чуканцова // Национальное и интернациональное в литературе и искусстве в свете сравнительного литературоведения. — 2009. — Вып. 13. — С. 40-43.
159. Чуканцова, В. О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов [Текст] : преимущества и недостатки / В. О. Чуканцова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — СПб, 2009. — № 108. — С. 140-145.
160. Чуканцова, В. О. Картина и текст [Текст] : композиция и ее элементы : (на материале картины Веласкеса «Менины» и сказки О. Уайльда «День

- рождения инфанты») / В. О. Чуканцова // Детская литература как предмет компаративистики: сб. материалов. — СПб. : Изд-во «Дума», 2009. — С. 27-33.
161. Шеллинг, Ф.-В. Философия искусства [Текст] / Ф.-В. Шеллинг. — М. : Мысль, 1987. — 496 с.
162. Шестаков, В. П. История английского искусства [Текст] / В. П. Шестаков. — М. : Галарт, 2010. — 480 с.
163. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения [Текст] : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1966. — Т. 3. — 702 с.
164. Эко, У. Отсутствующая структура [Текст] : Введение в семиологию / У. Эко ; [пер. с итал. В. Резник, А. Погоняйло]. — СПб. : Symposium, 2004. — 544 с.
165. Экфрасис в русской литературе [Текст] : труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. — М. : МИК, 2002. — 216 с.
166. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны [Текст] : о литературном развитии XIX-XX веков / М. Н. Эпштейн. — М. : Советский писатель, 1988. — 416 с.
167. Юнг, К. Г. Психология бессознательного [Текст] / К. Г. Юнг. — М. : АСТ, 1998. — 400 с.
168. Ямпольский М. В. О близком [Текст] : (Очерки немиметического зрения) / М. В. Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 2001. — 240 с.
169. Ямпольский М. В. Память Тиресия [Текст] : Интертекстуальность и кинематограф / М. В. — Ямпольский. — М. : РИК «Культура», 1993. — 464 с.

3. Критическая литература на иностранных языках

170. Allen, W. *The English Novel* [Text] / W. Allen. — London : Penguin Books, 1958. — 376 p.
171. Ayers, D. *Modernism* [Text] : A Short Introduction / D. Ayers. — Oxford : Blackwell Publishers, 2004. — 153 p.
172. Beer, G. Hume, Stephen, and Elegy in “To the Lighthouse” [Text] // *Virginia Woolf : The Common Ground* / G. Beer. — Ann Arbor : University of Michigan Press, 1996. — P. 29–47.
173. Beja, M. *Epiphany in the Modern Novel* [Text] / M. Beja. — Seattle : Univ. of Washington Press, 1971. — 255 p.
174. Bell, K. *Ashes taken for fire* [Text] : Aesthetic Modernism and the Critique of Identity / K. Bell. — Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007. — 240 p.
175. Bell, Q. *Virginia Woolf* [Text] : A Biography / Q. Bell. — London : Pimlico, 1996. — 576 p.
176. Blair, E. *Virginia Woolf and the nineteenth-century domestic novel* [Text] / E. Blair. — New York : State University of New York Press, 2007. — 287 p.
177. Bowlby, R. *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf* [Text] / R. Bowlby. — Edinburgh : Edinburgh University Press, 1996. — 278 p.
178. Briggs, J. *Reading Virginia Woolf* [Text] / J. Briggs. — Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. — 236 p.
179. Brooker, P. *Modernism and Postmodernism* [Text] / P. Brooker. — London : Longman Group UK Limited, 1992. — 268 p.

180. Caramango, Th. S. *The Flight of the Mind [Text] : Virginia Woolf's Art and Manic-Depressive Illness / Th. S. Caramango.* — Oxford : University Of California Press, 1992. — 230 p.
181. Caughie, P. L. *Virginia Woolf & Postmodernism [Text] : Literature in Quest & Question of Itself / P. L. Caughie.* — Chicago : Loyola University Chicago, 1991. — 237 p.
182. Childs, P. *Modernism [Text] / P. Childs.* — N.Y. : Routledge, 2007. — 236 p.
183. Crapoulet, E. *Beyond the boundaries of language : music in Virginia Woolf's "The String Quartet" [Electronic resource] / E. Crapoulet // Journal of the Short Story in English.* — 2008. — № 50. — Электрон. дан. — [Paris], 2009. — Режим доступа : <http://jsse.revues.org/690>. — Загл. с экрана.
184. Daches, D. *Virginia Woolf [Text] / D. Daches.* — Norfolk ; Conn.: New Directions, 1942. — 170 p.
185. Fletcher, R. H. *A History Of English Literature [Text] / R. H. Fletcher.* — Boston, 2010. — 520 p.
186. Freedman R. *The Lyrical Novel [Text] : Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf / R. Freedman.* — New Jersey : Princeton University Press, 1963. — P. 243.
187. Garrington, A. *Reflections on a cinematic story [Electronic resource] / A. Garrington // Journal of the Short Story in English.* — 2008. — № 50. — Электрон. дан. — [Paris], 2009. — Режим доступа : <http://jsse.revues.org/694>. — Загл. с экрана.
188. Gay, de J. *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past [Text] / J. de Gay.* — Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. — 230 p.

189. Graham, J. W. Point of View in *The Waves* [Text] : Some Services of the Style / J. W. Graham. — Toronto : University of Toronto Quarterly, 1970. — 196 p.
190. Hansen-Löve, A. A. Intermedialität und Intertextualität [Text] : Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst — Am Beispiel der russischen Moderne / A. A. Hansen-Löve // Dialog der Texte : Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. — Wiene : Wiener Slawist. Almanach, 1983. — S 291-360.
191. Higgins, D. Intermedia [Electronic resource] / D. Higgins // Multimedia : from Wagner to Virtual Reality. — Электрон. дан. — N.Y., 2001. — Режим доступа: <http://www.annapujadas.cat/CSIM/context/textos/higgins.pdf>. — Загл. с экрана.
192. Holtby, W. Virginia Woolf [Text] : A Critical Memoir / W. Holtby. — London : Bloomsbury Academic, 2007. — 192 p.
193. Kajiwara, K. Virginia Woolf [Text] : Her Last Experiment / K. Kajiwara. — Kyoto : Bulletin of the Kyoto Gakugei University. — 1953. — Ser. A. — No. 3. — P. 1-12.
194. Larsson, L. «That fluidity out there» : Epiphanies and the Sea in Virginia Woolf's «To the Lighthouse» [Electronic resource] / L. Larsson // Literary Seminar thesis : Lund University. — Электрон. дан. — Lund, 2005. — Режим доступа: <http://lup.lub.lu.se/luur/downloadfunc=downloadFile&recordOid=1322918&fileOid=1322919>. — Загл. с экрана.
195. Louvel, L. Telling “by” Pictures : Virginia Woolf's Shorter Fiction [Electronic resource] / L. Louvel // Journal of the Short Story in English. — 2008. — № 50. — Электрон. дан. — [Paris], 2009. — Режим доступа: <http://jsse.revues.org/699>. — Загл. с экрана.

196. Mahaffey, V. *Modernist Literature [Text] : Challenging Fiction* / V. Mahaffey. — Oxford : Blackwell Publishers, 2007. — 264 p.
197. McGann, J. *Black Riders [Text] : The Visible Language of Modernism* / J. McGann. — New Jersey : Princeton University Press, 1993. — 216 p.
198. Naremore, J. *In The World without a Self [Text] : Virginia Woolf and the Novel* / J. Naremore. — New Haven : Yale University Press, 1973. — 272 p.
199. *Palgrave Advances in Virginia Woolf Studies [Text]* / ed. by A. Snaith. — N. Y. : Palgrave MacMillan, 2007. — 320 p.
200. Phillips, K. J. *Virginia Woolf Against Empire [Text]* / K. J. Phillips. — Knoxville ; TN : University of Tennessee Press, 1994. — 187 p.
201. Rajewsky, I. O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality [Electronic resource]* / I. O. Rajewsky // *Intermedialites*. — 2005. — № 6. — Электрон. дан. — [Montreal], 2009. — Режим доступа: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf. — Загл. с экрана.
202. Rewald, J. *Studies in impressionism [Text]* / J. Rewald. — N. Y. : Harry N Abrams, 1986. — 232 p.
203. Riffaterre, M. *Fictional Truth [Text]* / M. Riffaterre. — Baltimore ; London : Johns Hopkins University Press, 1990. — 137 p.
204. Scher S. P. *Notes Toward a Theory of Verbal Music [Text]* // *Word and Music Studies. Essays on Literature and music* / S. P. Scher. — Amsterdam ; New York, 2004. — P. 23-37.
205. Scruton, R. *The Aesthetics of Music [Text]* / R. Scruton. — Oxford : Clarendon Press, 1997. — 312 p.

206. Snaith, A. A view of one's own [Text] : Writing Women's Lives and the Early short Stories / A. Snaith // *Trespassing boundaries : Virginia Woolf's short fiction : collected essays* / Virginia Woolf. — New York : Palgrave Macmillan, 2004. — P. 125-138.
207. Virginia Woolf Miscellany : Annual International Conference on Virginia Woolf, themed series [Electronic resource]. — Электрон. дан. — [London], 2009. — Режим доступа: <http://virginiawoolfmiscellany.wordpress.com/2013/09/>. — Загл. с экрана.
208. Vos, E. de. The Eternal Network [Text] : Mail Art, Intermedia Semiotics, Interart Studies / E. de Vos // *Interart Poetics : Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. — Amsterdam-Atlanta ; GA : Rodopi, 1997. — P. 325-336.
209. Wagner, P. Introduction [Text] : Ekphrasis, iconotext, and intermediality the states of art / P. Wagner // *Icons — Texts — Iconotexts : Essays on Ekphrasis and Intermediality* / Ed. by P. Wagner. — Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 1996. — P. 17-30.
210. Wheelock, A. Vermeer [Text] : the Complete Works / A. Wheelock. — N. Y. : Harry N. Abrams, 1997. — 72 p.
211. Wolf, W. The Musicalization of Fiction [Text] : A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf. — Amsterdam-Atlanta ; GA : Rodopi, 1999. — 272 p.
212. Woolf and the Art of Exploration : Selected Papers from the Fifteenth International Conference on Virginia Woolf [Electronic resource] / ed. by Helen Southworth and Elisa Kay Sparks. — Clemson University Digital Press, 2006. — Электрон. дан. — [Clemson], 2003. — Режим доступа: <http://www.clemson.edu/cedp/cudp/pubs/vwcon/13.html>. — Загл. с экрана.

213. Woolf and the City. Selected Papers from the Nineteenth International Conference on Virginia Woolf [Electronic resource] / ed. By Elizabeth F. Evans and Sarah E. Cornish. — Clemson University Digital Press, 2010. — Электрон. дан. — [Clemson], 2003. — Режим доступа: <http://www.clemson.edu/cedp/cudp/pubs/vwcon/13.html>. — Загл. с экрана.
214. Woolf in the real world. Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf [Electronic resource] / ed. By Karen V. Kukil. — Clemson University Digital Press, 2004. — Электрон. дан. — [Clemson], 2003. — Режим доступа: <http://www.clemson.edu/cedp/cudp/pubs/vwcon/13.html>. — Загл. с экрана.
215. Woolf, V. The Essays of Virginia Woolf [Text] : 4 vols. / V. Woolf ; ed. A. McNeillie. — San Diego ; New York ; London : Harvest Books, 1989-2008. — 4 vols.
216. Zwerdling, A. Virginia Woolf and the Real Word [Text] / A. Zwerdling. — Beckerley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1986. — 384 p.

4. Документально-мемуарная проза

217. Вулф, В. Дневники писательницы [Текст] / В. Вулф. — М. : Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. — 480 с.
218. Гонкур, де Ж. Дневник. Записки о литературной жизни [Текст] : Избранные страницы : в 2 т. / Э. де Гонкур, Ж. де Гонкур. — М. : Художественная литература, 1964. — 2 т.

219. Woolf, L. Letters of Leonard Woolf [Text] / L. Woolf ; ed. F. Spotts. — San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1989. — 672 p.
220. Woolf, V. A Writer's Diary [Text] / V. Woolf. — London : Harvest Books, 2003. — 372 p.
221. Woolf, V. Moments of Being [Text] : a collection of autobiographical writing / V. Woolf. — San Diego ; New York ; London : Harvest Books, 1985. — 270 p.
222. Woolf, V. The Diary of Virginia Woolf [Text] : 4 vols. / V. Woolf ; ed. A. Bell. — San Diego ; New York ; London : Harvest Books, 1979-1985. — 4 vols.
223. Woolf, V. The Letters of Virginia Woolf [Text] : 5 vols. / V. Woolf ; ed. N. Nicolson and J. Trautmann. — San Diego ; New York ; London : Harcourt Brace Jovanovich, 1975-1982. — 5 vols.

5. Справочная литература

224. Грушевицкая, Т. Г. Словарь по мировой художественной культуре [Текст] : учебное пособие для студ. сред. и высш. учеб. заведений / Т. Г. Грушевицкая, М. А. Гузик, А. П. Садохин ; под. ред. А. П. Садохина. — М. : Академия, 2001. — 408 с.
225. Европейская живопись XII-XX вв. [Текст] : Энциклопедический словарь / В. В. Ванслов, Е. В. Зайцев, И. А. Смирнова, Е. Д. Федотова. — М. : Искусство : Nota Bene, 1999. — 528 с.
226. Куклев, В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем [Текст] / В. Куклев, А. Ровнер. — М. : Астрель : АСТ, 1999. — 598 с.

227. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / под ред. А. Н. Николюкина. — М. : НПК Интелвак, 2001. — 1600 с.
228. Мифологический словарь [Текст] / под. общ. ред, Е. М. Мелетинского. — М. : Советская энциклопедия, 1998. — 709 с.
229. Михеева, Л. В. Музыкальный словарь в рассказах [Текст] / Л. В. Михеева. — М. : Советский композитор, 1988. — 176 с.
230. Музыкальный словарь Гроува [Текст] / пер. Л. Акопян. — М. : Практика, 2007. — 1104 с.
231. Музыкальный энциклопедический словарь [Текст] / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — 672 с.
232. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века [Текст] / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1997. — 384 с.
233. Токмина, Е. А. Искусство [Текст] : Англо-русский и русско-английский словарь / Е. А. Токмина. — Ростов н/Д. : Феникс, 2006. — 347 с.
234. Хачатурян, Д. К. Словарь по искусству [Текст] : Архитектура. Живопись. Музыка / Д. К. Хачатурян. — М. : Омега, 1999. — 663 с.
235. Шейнина, Е. Я. Энциклопедия символов [Текст] / Е. Я Шейнина. — М. : АСТ, 2006. — 592 с.
236. Энциклопедический словарь экспрессионизма [Текст] / под ред. П. Топера. — М. : ИМЛИ РАН, 2008. — 736 с.
237. Энциклопедия импрессионизма [Текст] / под ред. М. Серюлля, А. Серюлля. — М. : Республика, 2005. — 295 с.
238. Cuddon, J. A. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory [Text] / J. A. Cuddon. — London : Penguin Books, 1991. — 1051 p.

239. De Vries, Ad. Dictionary of symbols and Imagery [Text] / Ad. De Vries.
— Amsterdam : North-Holland Publishing Co., 1974. — 515 p.
240. Oxford Companion To English Literature [Text] / ed. by Margaret Drab-
ble. — Oxford University Press, 2000. — 1188 p.

Приложение 1. Классификации видов взаимодействия искусств

| А. Я. Зись | Ю. Б. Борев | В. В. Ванслов | И. Г. Хангельдиева |
|--|--|---|--|
| <p>1. Возможность соединения различных искусств в интересах усиления образной выразительности (синтез искусств).</p> <p>2. Синтетические виды искусства: театр, кино, телевидение, эстрада, цирк.</p> <p>3. Перевод произведений искусства из одного художественного ряда в другой.</p> <p>4. Взаимоотношения искусства с другими явлениями культуры и материального бытия.</p> <p>5. Использование отдельными искусствами выразительных средств, художественного языка и материала других искусств.</p> | <p>1. Соподчинение (синтез искусств, при котором один вид искусства преобладает над другим видом).</p> <p>2. Коллажное взаимодействие («склеивание» отдельных элементов разных искусств).</p> <p>3. Симбиоз (синтетические искусства).</p> <p>4. Снятие (одно искусство становится основой другого, но при этом не участвует в художественном результате (литературная основа балета)).</p> <p>5. Концентрация (один вид искусства вбирает в себя другие, сохраняя свою художественную природу (театр)).</p> | <p>1. Синтез пространственных искусств.</p> <p>2. Синтез внутри зрелищных искусств (т.н. синтетические виды искусства).</p> <p>3. Синтез отдельных пар искусств, связанных с литературой:</p> <ul style="list-style-type: none"> - литературы и музыки (песня и др. вокальные жанры), - литературы и изобразительного искусства (художественно иллюстрированные издания). | <p>1. Сопряжение различных видов искусства.</p> <p>2. Сложные формы художественного творчества (театр, кино, телевидение, цирк).</p> <p>3. Художественные переводы, представляющие собой интерпретацию произведений одного вида искусства средствами другого (пример – книжная иллюстрация).</p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
| | <p>6.Трансляционное сопряжение (один вид искусства передается посредством другого (фотография, кино передают произведения живописи, балета, музыки)).</p> <p>7. Синкретизм</p> | | |
|--|--|--|--|

Приложение 2. Интермедиальные типологии

| А. А. Хансен-Лёве | С. П. Шер | А. Гир | И. Раевски |
|---|---|---|---|
| <p>1. Моделирование в литературе материальной фактуры другого вида искусства.</p> <p>2. Отражение в литературном произведении формообразующих принципов других видов искусства.</p> <p>3. Использование в литературном тексте образов, мотивов, сюжетов других видов искусства.</p> | <p>1. Словесная музыка (<i>word music, Wortmusik</i>) - литература пытается заимствовать средства выражения музыки.</p> <p>2. Уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре (контрапункт, лейтмотив) или типовым формам (фуга, соната, рондо, тема с вариациями).</p> <p>3. Вербальная музыка (<i>verbal music</i>) - литература стремится воссоздать музыкальный художественный мир, передать специфику музыкального переживания.</p> | <p>1. Словесная музыка - функция сигнификанта (литература стремится заимствовать средства выражения другого искусства).</p> <p>2. Структурные параллели - функция сигнификата, (попытки воспроизвести технику композиции или типовые формы).</p> <p>3. Вербальная музыка - функция денотата, референта.</p> | <p>1. Транспозиция (перевод текста, или его субстрата, из одного медиа в другой).</p> <p>2. Комбинация медиа (создание синтетического вида искусства).</p> <p>3. Интермедиальные референции (имитация материальной базы искусства или всевозможные отсылки (цитаты, аллюзии, референции) на произведения других видов искусства).</p> |

Приложение 3. Репродукции картин**Рис. 1. Я. Вермеер «Прерванный урок музыки»**

Рис. 2. Г. Терборх «Урок музыки»



Рис. 3. Рафаэль «Мадонна с гвоздиками»



Рис. 4. Л. да Винчи «Мадонна с гвоздикой»



Рис. 5. А. Хиросигэ «Цапли»

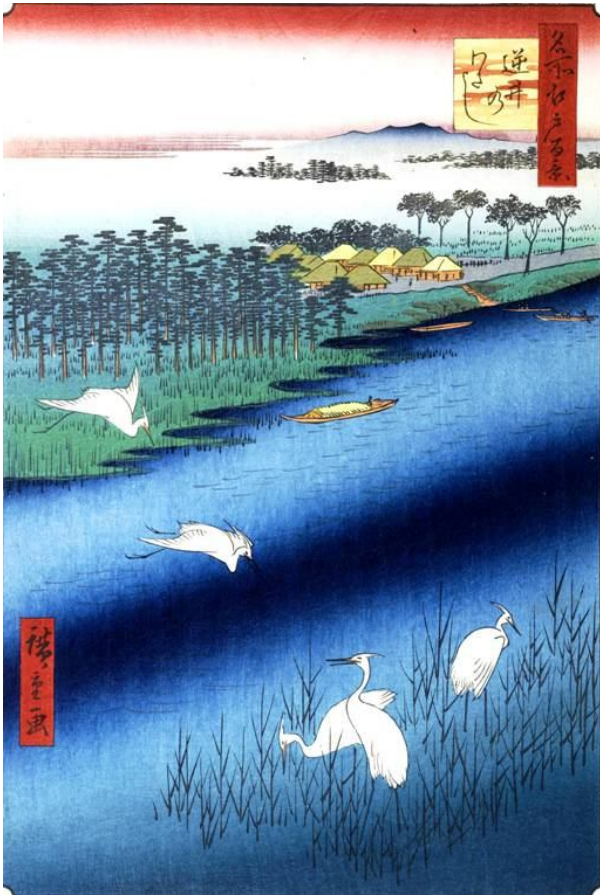


Рис. 6. К. Хокусай «Фудзи»

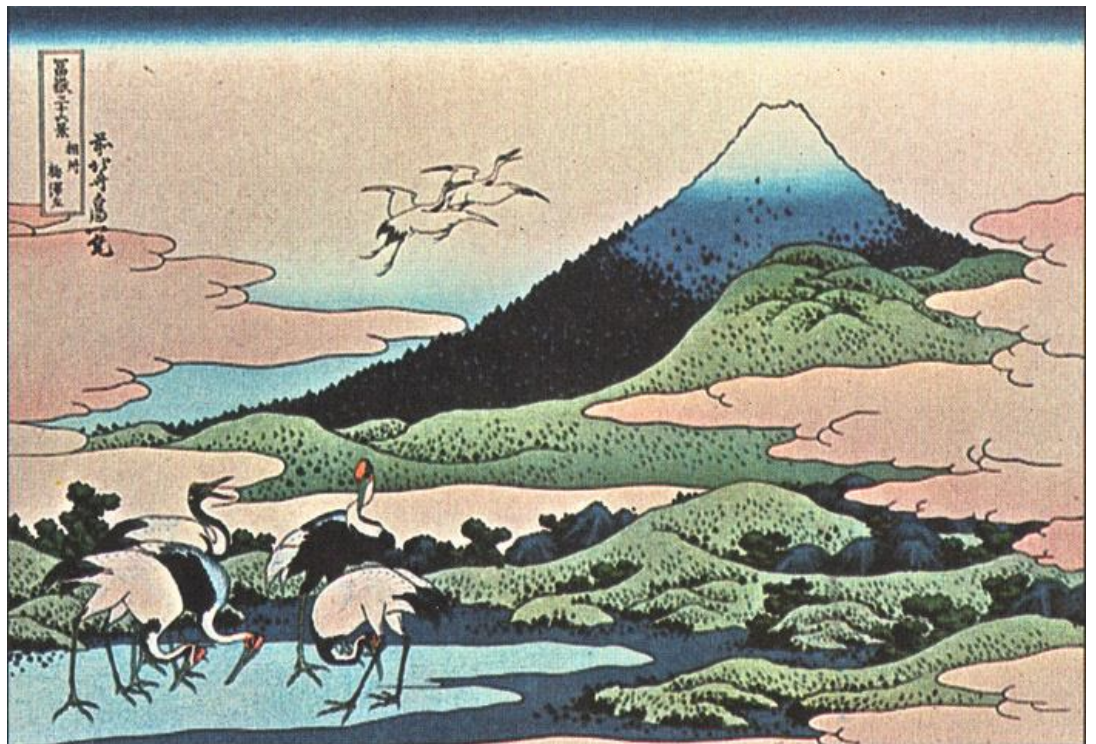


Рис. 7. Э. Мунк «Крик»

