

семантику стиха через знание законов музыкального искусства.

Таким образом, интертекстуальные взаимодействия могут проявляться не только на вербальном уровне (между вербальными текстами), но и между структурами вербального и невербального уровня, в данном случае, между музыкальными и поэтическими текстами.

#### *Список литературы*

- Браунинг Р. Стихотворения. М.: Худ. лит., 1981.  
Клименко Е. Творчество Роберта Браунинга. Л.: ЛГУ, 1967.  
Browning R. The poetical works. N.Y. Hurst, 1908.  
Browning R. Selections from Browning. Boston-N.Y.-Chicago-Lnd. Ginn., 1906.  
Diakonova N. Three centuries of English poetry, L., Prosveschenye, 1967.  
Leech G. A Linguistic Guide to English Poetry, Longman, London, 1969.

*С.С. Фалалеева (Екатеринбург)*

#### **МУЗЫКА В РОМАНАХ О. ХАКСЛИ 1920-Х ГГ.**

В романах Олдоса Хаксли музыка играла значительную роль, особенно в творчестве 1920-х гг. Сам знаток и ценитель классического искусства, писатель видел в поворотах, извилах, столкновении и развитии музыкальных тем метафору человеческого бытия, а порой – отблеск чего-то трансцендентного по отношению к этому бытию, магическим образом в него включенного. «Наиболее совершенная постановка великих метафизических проблем и их наиболее совершенные человеческие решения – в искусстве и особенно, как мне кажется, в музыке, – пишет Хаксли в 1930 г. – “Missa Solemnis”, если это Бетховен, или же «Искусство фуги» Баха всегда потрясали меня как самые выдающиеся и самые законченные метафизические произведения из когда-либо созданных» [Letters of Aldous Huxley 1969: 324–325]. Писатель широко использует музыкальные мотивы в своем творчестве. Одним из первых в мировом литературоведении на это обращает внимание Дж. Мекьер, утверждая, в частности, контрапункт в качестве специфической «структурной техники», лежащей в основе романов Хаксли и являющейся наиболее адекватным способом передачи его взгляда на гармоничное и дисгармоничное существование. Исследуя роман «Контрапункт» (“Point Counter Point”, 1927), Н.Я. Дьяконова вслед за Дж. Мекьером приходит к выводу о контрапунктической композиции произведения, отмечая, что она «обусловлена противопоставлением характеров и точек зрения... Он (Хаксли. – С.Ф.) выдвигает на первый план нескольких персонажей и сосредотачивается на разности их натур, представляющих разные варианты внутреннего неблагополучия... одинаково солипсических мировосприятием» [Дьяконова 2001: 123]. Дж. Вудкок, рассматривая темы и их варьирование в романе, делает заключение, что они «восходят к общей структуре романа, которую можно обозна-

чить как ... музыкальную форму» [Woodcock 1972: 156]. При этом литературоведы (К.Фернс, Дж.Халл и др.) неоднократно подчеркивали присутствие в произведениях Хаксли мотивов, так или иначе связанных с музыкой.

Персонажи романов Хаксли подобны инструментам оркестра, исполняющего бессмысленную, ассонансную пьесу, ибо партитура утрачена и нет дирижера. В постнищанском мире без Бога герои Хаксли – эгоцентрики и эксцентрики – ведут лишенное экзистенциального смысла, хаотическое существование. Каждый из них – это своя собственная вселенная, центр личного мироздания. Предельный субъективизм героев Хаксли определяет их самосознание и видение действительности. Они подобны карлику Геркулесу Лапиту, герою первого романа Хаксли «Желтый Кром» (“Crome Yellow”, 1921), уверившему себя в том, что именно карлики, а не люди нормального роста, являются эталоном человечности. Его идея создать «мир карликов» и гротескное преобразование своего жизненного пространства под стать малому росту (карлица-супруга, карлики-слуги, миниатюрная мебель в замке Кром, маленькая карета, запряженная пони, декоративные деревья в саду и т.д.) выступают ярким символом тех искаженных образов мира, которые формируют вокруг себя (и под стать себе) герои романов Хаксли 1920-х гг. Они не способны вырваться за пределы собственных эго-представлений и обречены на взаимное непонимание и отчуждение. Метафорическим воплощением такого существования выступает в «Контрапункте» фантазия на тему b-moll III’ной сюиты Баха: «Вам кажется, что вы нашли истину; скрипки возводят ее, чистую, ясную, четкую... Но она ускользает от вас, и вот уже новый облик ее в звуках виолончелей... Каждая часть живет своей особой жизнью: они соприкасаются на мгновение в гармонии; она кажется конечной и совершенной, но потом распадается снова. Каждая часть одинока, отдельна, одна. «Я емь я, – говорит скрипка, – мир движется вокруг меня». «Вокруг меня», – поет виолончель. «Вокруг меня», – твердит флейта. И все одинаково правы и одинаково не правы, и никто из них не слушает остальных» [Huxley 1971: 29; пер. по: Хаксли 2002: 56]. По верному замечанию Дж. Мекьера, «в человеческой фуге, сознает Хаксли, существуют миллионы инструментов и каждый член человеческого оркестра пытается утвердить себя и свой личный мир как *cantus firmus* или главную мелодию вселенной лишь множеством звука. Вместо того, чтобы стараться объединиться, каждый благодаря своему выбору остается отдельным и одиноким» [Meckier 1969: 16].

Стремясь утвердить личный строй мира, персонажи романов ведут нескончаемые беседы, дискутируют на самые различные темы относительно жизни человека и общества. Фактически, за каждым героем стоит та или иная идея, и он в большей или меньшей степени является идеологом. Так, в романе «Шутовской хоровой» (“Antic Hay”, 1923) Меркаптан обосновывает принципы «цивилизованной» жизни как золотой середины «между вонью и стерильностью», Гамбрил-старший разрабатывает тео-

рию пропорций как принципов гармонизации жизни по законам искусства; в «Контрапункте» Джон Бидлейк утверждает чувственное наслаждение едой, женщинами, различными увеселениями как смысл бытия; Марк Рэмпион проповедует «естественного» человека, заявляя: «Христиане... уговаривают человека выбросить половину самого себя в мусорный ящик. А потом приходят ученые и дельцы и говорят нам, что мы должны выбросить еще половину из того, что оставили христиане. Но я не хочу быть на три четверти мертвым: я предпочитаю быть живым, целиком живым» [Huxley 1971: 123; пер. по: Хаксли 2002: 164]. Каждый является носителем субъективно ограниченной «правды» и не способен выйти за пределы восприятия и понимания, очерченные собственным эго. При этом абсолютная Истина в мире Хаксли не задана – смысложизненные ориентиры утрачены. Но поскольку нет эталона, позволяющего отличить истинное от ложного, добро от зла, то эти понятия предстают бессмысленными. Таким образом, все «правды» в романах Хаксли оказываются равноправными по отношению друг к другу. Смешиваясь, сталкиваясь между собой, они и образуют эффект оркестра. В этой связи, при наличии множества самостоятельных «голосов» в художественном мире Хаксли 1920-х гг., его произведения можно рассматривать через призму теории полифонии М.М.Бахтина. При внешней разобщенности, отчужденности персональные «правды» внутри каждого романа связаны между собой; эта связь – подлинно «м е ж д у р а з н ы м и с о з н а н и я м и, то есть их взаимодействие и взаимозависимость» [Бахтин 1979: 43].

Эффект полифонии достигается Хаксли созданием целой системы «одинаково правых и одинаково неправых» «голосов», писатель стремится максимально объективно противопоставить «сознанию героя... мир равноправных с ним сознаний» [Бахтин 1979: 57–58] в которой даже авторское видение мира редуцировано до взгляда одного из героев. Более того, позиции «автобиографических» персонажей Дениса Стоуна, Теодора Гамбрила, Фрэнсиса Челифера, Филипа Куорлза не заслоняют собой «многоголосицу» других персонажей, а наоборот, как бы испытывают на себе их влияние. Более того, автор намеренно стремится дистанцироваться от этих героев, открывая возможности для их критики, и самокритики в том числе.

Теория полифонии М.М.Бахтина связывает художественные приемы «многоголосья» и контрапункта, поскольку последний как раз представляет собой «разные голоса, поющие различно на одну тему» [Бахтин 1979: 51]. В.С.Рабинович отмечает, что «наиболее часто к достижению эффекта контрапункта Хаксли обращается в 1920-е годы: в это время «контрапунктовое» построение является одной из важнейших структурообразующих особенностей его романов» [Рабинович 2001: 136]. «Автобиографический» герой Куорлз, собирая материал для нового романа, делает такие заметки в своей записной книжке: «Нужно только достаточно много действующих лиц и контрапункт параллельных сюжетов. (...) Только чередовать темы. Романист создает мо-

дуляции, дублируя ситуации или действующих лиц. ...Романист может присвоить себе божественную привилегию творить и созерцать события романа в их различных аспектах: эмоциональном, религиозном, научном, философском...» [Huxley 1971: 298; пер. по: Хаксли 2002: 366]. Характеризуя контрапунктическую структуру романов писателя, Дж.Мекьер приходит к следующему выводу: «Каждый герой у Хаксли... последовательно склоняет каждую тему в соответствии со своей собственной искаженностью... Когда группа героев-эксцентриков у Хаксли обсуждает какой-то вопрос, развивается серия вариаций, поскольку каждый из эксцентриков «изгибает» тему так, чтобы она соответствовала ему» [Meckier 1969: 42]. Вот почему, замечает исследователь, «это ... изображает их фрагментированное существование, пока не наводит также на мысль, что они являются частями обретенного целого» [Meckier 1969: 41].

Так, например, в «Желтом Кроме» вариацией идеализированных мечтаний Дениса о жизни по законам красоты, истины и добра (разумно обоснованным), служит теория Скоугана о Рационалистическом государстве. Картина будущего, где производится селекция людей, программирование их эмоций и инстинктов, жутка Денису, но, по сути, в основе ее лежит то же представление о противостоянии рационального и иррационального начал. Мистер Кардан, герой романа «Эти бесплодные листья» (“Those Barren Leaves”, 1925), женится из благих побуждений на слабоумной девушке, но впоследствии не препятствует ее гибели, подсознательно допуская ее. Эта ситуация отсылает к более раннему спору Кардана с мистером Калами о закрытом характере понятий добра и зла для сознания человека. В «Контрапункте» Марк Рэмпион, идеолог «естественного» человека, в котором разум и инстинкт уравнивают друг друга, терпит крах, называя себя «извращенным проповедником», а наиболее извращенный из героев романа, «демонический» Спэндрелл, участвует в убийстве фашистского лидера, совершая – относительно – благое дело, и переживает духовное прозрение перед смертью в финале произведения.

Таким образом, «правды» героев Хаксли обнаруживают внутренние противоречия и, будучи неслиянными, соприкасаются друг с другом (но не сливаются окончательно). Полифонизм романов Хаксли, организуемый контрапунктом, идейно и композиционно подчеркивает это противоречивое множество, постоянно стремящееся к единству и не способное целиком достичь его. Сам Хаксли признает и чисто техническую невозможность создать в литературном произведении эффект контрапункта: «Мы можем созерцать одновременно несколько вещей и мы можем слышать одновременно несколько вещей. Но, к несчастью, мы не можем прочитывать одновременно несколько вещей. Действительно, любая хорошая метафора – это смесь составляющих... гармонизованных в единое выразительное целое. Но... в литературе нет эквивалента непрерывному контрапункту или пространственному единству различных элементов, соединенных так,

чтобы они при первом взгляде воспринимались как значимое целое» [Цит. по: Рабинович 2001: 136].

По мысли Хаксли, только в музыке гармоничное единство противоположностей становится возможным и реальным, а потому именно этот вид искусства был для писателя выражением идеальной единой сущности бытия. Такое восприятие музыкальных произведений, и особенно духовных сочинений Баха, Бетховена, Моцарта – как исполненных «странного качества звука – глубины и религиозной страсти» [Letters of Aldous Huxley 1969: 375] – Хаксли пронесит через всю свою жизнь.

В резкой же, хаотической реальности романов 1920-х гг. музыка становится неким намеком на путь разрешения дисгармоничности существования. Так, в «Шутовском хороводе» разочарованный скептик Теодор Гамбрил слушает квинтет g-minor Моцарта и допускает, что здесь может быть обретен Бог: «Благословенны чистые сердцем, потому что они увидят Бога. (...) Инструменты сходятся и расходятся вновь. Длинные серебряные нити повисают в воздухе над журчащими водами... Фонтаны звучат архитектурой стройных столпов... и с каждым падением (воды. – С.Ф.) выше взлетают струи, и к последнему падению горная колонна поднимается в солнечном свете, и музыка переходит из воды в радугу. Благословенны чистые сердцем, потому что... они увидят Бога... другими глазами» [Huxley 1980: 148–149]. Однако если Гамбрил не в состоянии преодолеть свой агностицизм, и для него «прорыв» к высшему остается только временным фактом, то Морис Спэндрелл в «Контрапункте» переживает духовное преображение под воздействием Бетховена. В художественном мире Хаксли 1920-х гг. это единственный случай такого рода. Герой-идеолог зла, ищущий Бога на дне «помоек» собственной души и в хаосе внешнего мира, отстаивает невыразимую реальность Абсолюта: «Музыка... существует... даже если вы лично не музыкальны. Вам приходится признавать существование ее как некоторой абсолютной реальности, хотя бы вы сами были неспособны воспринимать ее...» [Huxley 1971: 425–426; пер. по: Хаксли 2002: 512]. Жизнь и смерть Спэндрелла предстают действительно *punctum contra punctum*: духовно мертвый при жизни, он переходит в смерть обновленным.

Совершенная гармония противоположностей звучащего в финале квартета Бетховена составляет контрапунктическую пару раздельному целому Allegro сюиты Баха, открывающей роман: «Это была бесстрастная музыка, прозрачная и чистая... Водная гладь над водной гладью, покой, проходящий над покоем, – совершенная гармония бесчисленных необъятных равнин... контрапункт безоблачных ясностей. (...) Красота была неземной, ясность духа была миром Господним» [Huxley 1971: 431; пер. по: Хаксли 2002: 518–519]. Таким образом, Бах вводит закон музыкального перехода тональностей как способ организации мира произведения; музыка Бетховена выступает концентрированным выражением единства противоположностей.

И в то же время беспощадные реалии произведений Хаксли 1920-х гг. демонстрирует невозмож-

ность осуществления абсолютного единства в данном мире. Гармония, воплощенная в музыке, суть над-человеческая – человек же в силу своей природы не способен преодолеть ограничения, налагаемые на него индивидуальностью (не случайно Рэмпион замечает, что Спэндрелл отказывается уже быть человеком). И хотя музыка способна на время раздвинуть порог персонального восприятия до сопричастности вечности и указать путь к разрешению дисгармонии жизни, продолжаться бесконечно это не может. В этой связи в романах Хаксли распространен мотив прерывания музыки проявлениями вешного, предметного мира: заканчиваются ограниченные временем концерты, скрежетом иглы патефона по диску сменяется божественная мелодия, для Спэндрелла прослушивание Бетховена прерывается приходом убийц... Истина, выраженная в музыке, у Хаксли эфемерна, призрачна, и ее статус может быть определен только вопросительно: «Это иллюзия или откровение глубочайшей истины? Кто знает?» [Huxley 1971: 30; пер. по: Хаксли 2002: 57].

#### *Список литературы*

Huxley A. *Antic Hay*. London; Sydney; New York, 1980.

Huxley A. *Point Counter Point*. Harmondsworth, 1971.

Letters of Aldous Huxley. L., 1969.

Meckier J. Aldous Huxley: *Satire and Structure*. L., 1969.

Woodcock G. *Dawn and the darkest Hour: a Study of Aldous Huxley*. L., 1972.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Дьяконова Н.Я. Музыка в романе Олдоса Хаксли // Дьяконова Н.Я. Из истории английской литературы. СПб., 2001.

Рабинович В.С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001.

Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. М., 2002.

*В.В.Стоянов (Ставрополь)*

#### **ТВОРЧЕСТВО В.С.ВЫСОЦКОГО КАК СИНТЕЗ ИСКУССТВ**

Зарождение искусства как одной из форм духовной деятельности человека связано с культовой стороной жизни, а следовательно, и с набором синкретических жанров, играющих немаловажную, а зачастую и главенствующую роль в ритуальных действиях. Одним из таких жанров были ритуальные песнопения, включающие в себя некую мелодию (исполняемую голосом, возможно, хором голосов или на примитивных музыкальных инструментах), иногда текст или же просто набор звуков, выполняющий сакральную функцию. Нередко песнопения сопровождалась определенными телодвижениями (шаманские танцы и т.п.).

По отношению к современному искусству термин «синкретизм» все чаще заменяется термином «синтез искусств».