

УДК 821.111

Ефимова Н.В.*Московский государственный областной университет***СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ЛИТЕРАТУРЫ В ЦИКЛЕ Э. ПОУЭЛЛА
«ТАНЕЦ ПОД МУЗЫКУ ВРЕМЕНИ»**

Аннотация. В статье «Синтез музыки и литературы в цикле Э. Поуэлла «Танец под музыку времени» рассматриваются музыкальные приёмы, используемые автором для различных художественных целей. Звуковые и музыкальные мотивы выражаются в структуре цикла, в образном строе и смысловой составляющей романов. Значимым является мотив тишины, особенно важный в «военной трилогии» цикла. Подобные приёмы позволяют Поуэлли создать уникальное произведение, воплощающее единую концепцию времени на границе нескольких видов искусств. Музыка времени в цикле является отражением философской концепции, которой Э. Поуэлл придерживался на протяжении всей работы над романами.

Ключевые слова: интермедialность, музыка, контрапункт, лейтмотив, вариации, цикл.

N. Efimova*Moscow State Regional University***SYNTHESIS OF MUSIC AND LITERATURE IN THE CYCLE
“DANCE TO THE MUSIC OF TIME” BY A. POWELL**

Abstract. The article deals with musical techniques used by the author for various artistic purposes. Sound and music motives are expressed in the structure of the cycle, in the imagery and sense component of novels. Significant is the motive of silence, especially important in the «war trilogy» of the cycle. Similar techniques allow Powell to create a unique literary work that embodies the concept of time on the border of several arts. Music of time in the cycle is a reflection of the philosophical concept, which A. Powell adhered to throughout the work on novels.

Keywords: intermediality, music, counterpoint, leitmotif, variations cycle.

Диалог искусств и связанная с ним необходимость понимания механизмов подобного синтеза вызвали интерес исследователей к категории интермедialности. «В узком смысле интермедialность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств. В более широком смысле интермедialность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного “метаязыка” культуры)» [3, с. 8].

Интермедialность является особым типом внутритекстовых отношений и взаимосвязей, которые образуются в художественном произведении и основываются на взаимодействии различных видов искусств. Подобный синтез стал

возможен с возникновением совершенно нового качества интеллекта. Открытия в науке и эксперименты в искусстве XX века позволили авторам более свободно обращаться с художественными средствами. По замечанию А.А. Стрельниковой, «в то же время невербальный язык становится мощным выразительным средством, которое не только компенсирует и проясняет недосказанное, но и создаёт некую художественную реальность, сила воздействия которой на читателя – и особенно на зрителя – очень велика» [5, с. 60]. Потому естественным является обращение литературы к музыке. Благодаря синестезии, открылись новые возможности для взаимодействия искусств и дальнейшего развития этих отношений. «Художники начинают слышать музыку живописного пространства, музыканты видеть цвета рождающихся звуков или их пластическое выражение», – замечает А. Бобылева и намечает два пути развития подобной тенденции. Один из них – обогащение языка нескольких видов искусства, другой – стремление к синтезу нескольких видов искусств в одном произведении [3, с. 10]. В XX веке доминирует второй путь, то есть осознанное обращение авторов к синтезу.

Э. Поуэлл, (Anthony Powell (1905-2000), английский романист, в 12-томном цикле «Танец под музыку времени» (Dance to the Music of Time) обнаруживает тяготение к синтезу искусств. Цикл Э. Поуэлла музыкален по своей структуре, что соответствует авторской концепции времени, связывающей двенадцать романов в единое целое. Романы объединяются в трилогию. Сам Поуэлл признавался в интер-

вью, что в начале работы над циклом не предполагал подобного деления: «Лишь в середине работы я понял, что должен сделать, по крайней мере, три романа о войне. Уже были написаны шесть романов, и казалось очевидным создать ещё три для заключения. Мне показалось это хорошей мыслью, поэтому я сознательно написал их, чтобы создать аккуратные двенадцать томов. Но должен признать, что в 1915 году я не предполагал, что их будет ровно двенадцать» [7].

Деление двенадцати романов на четыре трилогии соответствует музыкальной форме произведения, а именно – симфонии. Первая трилогия соотносится с сонатной формой. В ней контраст между двумя героями, Дженкинсом и Уидмерпулом, выражается в структурном построении и последовательности сюжетных линий. В музыкальной форме это выражается с помощью частей: экспозиции, разработки и репризы. Вторая трилогия представляет собой тему с вариациями, значительное место в ней занимает мотив брака. Темой в данном случае является брак Дженкинса, вариациями – создание семьи другими героями цикла, в том числе и Уидмерпулом. Третья часть выполнена в форме скерцо маршевого типа и олицетворяет пляску смерти во время войны. Четвёртая часть является воплощением коды, она содержит мотивы тоски и прощания с жизнью. В этой трилогии музыка времени приближается к тишине. Подобная интерпретация музыкальной структуры приобретает несколько мистическое значение и связывает Поуэлла с модернистами.

Замысел Поуэлла – создать музыку своего времени – воплощается не

только в структуре произведения, но, в большей мере, в содержании. Прозу Поуэлла нельзя назвать ритмизированной в классическом понимании, но элементы ритма в цикле присутствуют. Повествование ведётся от лица рассказчика – Дженкинса – в настоящем времени. Именно с его точки зрения читатель воспринимает происходящие события. Весь цикл романов – это воспоминание Дженкинса о своей жизни. При приближении повествования к настоящему времени отрезки этих воспоминаний становятся меньше, а фразы – короче. Первая трилогия демонстрирует формирование характера героя, его попытки найти самостоятельное место в жизни. Потому в этих романах можно заметить усложнённый стиль повествования. Последующие трилогии – это рассказ взрослого человека, сконцентрированного в большей степени на окружающем его мире, нежели на себе, потому в тексте преобладают более короткие и энергичные фразы. Исследователь творчества Поуэлла Б. Бергонци трактует это следующим образом: «Возможно, что по мере приближения повествования к той временной точке, с которой Дженкинс рассказывает свою историю, отпадает необходимость в тщательном воспроизведении воспоминаний о далёком прошлом» [6, p. 37].

Ритм повествования замедляется с помощью воспоминаний Дженкинса, не относящихся к главной сюжетной линии. Зачастую герой «отвлекается» и тогда минувшее как бы уходит на второй план. Время может замедлиться или вовсе остановиться в этот момент. Подобная «задержка» возникает как сознательно, так и бессознательно. Дженкинс намеренно останавливается

для того, чтобы, например, описать, как он познакомился с тем или иным персонажем. Повествование может вращаться вокруг одной ситуации, с первого взгляда незначительной, но описанной с вниманием к деталям. Например, сцена из романа «Дешёвый рынок» (*A Buyer's Market, 1952*), в которой Барбара Геринг высыпает сахар на голову Уидмерпулу, занимает несколько страниц. Начало сцены – «Почему ты такой кислый сегодня вечером? Нужно тебя немного подсластить» – продолжается описанием того, как девушка поднимает сахарницу, как крупинки падают на голову, застревают в волосах, какое выражение лица при этом у героя и как оценивает эту ситуацию рассказчик. Нарочито замедленное описание этой сцены только усугубляет её абсурдность и комичность.

Поуэлл выработал свой неповторимый стиль, иногда называемый критиками «сухим», но подобная ёмкость повествования воплощается в чётких, как стаккато, диалогах, сжатых конкретных фразах, не усложнённых излишествами. В синтаксисе это можно проследить по множеству скобок и отсутствию большого количества союзов. Стенографический стиль Поуэлла несколько похож на манеру письма Хемингуэя, но по-своему уникален. «Голым контуром очертив цикл «Танец под музыку времени», не передать его колорита, особенно сложных переплетений историй, персонажей, главных и второстепенных, а их насчитывается несколько сотен» [6, p. 18], – замечает Б. Бергонци.

Количество персонажей в цикле действительно велико. Они могут появиться только раз, а потом исчезнуть навсегда или же переходить из рома-

на в роман, участвуя в событиях или возникая только в качестве воспоминания. Прибегает Поуэлл и к технике контрапункта, когда освещает одну и ту же проблему с разных сторон, в различных вариациях и перспективах. Но художественные приёмы, которые использует Поуэлл, скорее ближе всё-таки к танцу под музыку, а не просто к музыке. Танец является графической репрезентацией цикла, отражением действия в романах. Отдельные сюжетные линии сливаются в одну, устремляясь к гармоническому целому. Рисунок танца не меняется, мелодия продолжает звучать, несмотря ни на что. Сотни исполнителей танца, вопреки правилам хореографии, сталкиваются, меняются партнёрами, но не сбиваются с ритма. Танцоры появляются и исчезают самым неожиданным образом, что особенно заметно в ранних романах. В поздних же романах в повествование вмешивается война, старость и смерть, а героям становится всё сложнее вернуться на сцену. Герой-рассказчик становится старше, его беззаботности теперь угрожает сама история. Поуэлл блестяще поддерживает сложную хореографию танца. Все герои и сюжетные линии, которые он сплетал на протяжении долгих лет повествования, в конце цикла сливаются в сложный узор и становятся единым целым.

Использование музыкальных приёмов для характеристики личности героя или отражения его интересов – не новый метод, но в цикле Поуэлла музыка используется как рефрен, проходя через все романы. Музыкальность текста позволяет создать гораздо более полное переживание. Как заметил А. Гир, «Чаще всего, музыка определя-

ет и сюжет, и специфику дискурса» [2, с. 90]/ Музыка времени в цикле – это не просто подражание музыкальной композиции или её типовым формам в литературном тексте, это философская концепция, которой Поуэлл придерживался на протяжении всей работы над циклом. Поуэлл возвращается к классической концепции времени, «в которой седобородый старец с помощью музыки заставляет сменяться времена года» [8, р. 108], меняя, таким образом, судьбы людей. Поуэлл убеждён в том, что время неотделимо от человеческой жизни. Для каждого, кто танцует в его хороводе, оно субъективно, но есть и общее время, которому нет дела до личностных забот и проблем, оно безжалостно, но справедливо.

Музыка может восприниматься как спасение от смерти. В романе «Искусство ратных дел» музыкант Морланд говорит: «О Господи, как бы я хотел отбыть без промедления на Дальний Восток. Готов, как Брамс, тапёрствовать где-нибудь в борделе – играть там опусы самого даже Брамса; кое-что из «Реквиема» очень бы подошло. Но только бы перенестись в Сайгон или Бангкок, оставить позади Лондон и затмение» [4, с. 302]. Музыка в военную пору имеет иной эффект, нежели в мирное время. Грохот военных орудий или звуки налёта теряются в шуме ресторана, когда Дженкинс находится в отпуске и получает недолгую передышку. Но в литературе, как и в музыке, молчание – нечто большее, чем просто отсутствие звука. Внезапная тишина порождает напряжённое ожидание, добавляет остроту и драматизм ситуации. Тишина на войне невыносима, она неестественна и невозможна,

потому подобное затишье кажется только предвестником несчастья. В романе «Искусство ратных дел» внезапное молчание, нарушившее беседу во время ужина, чревато ужасными последствиями. Звук сирен, который почудился героине и в который никто не поверил, оказался вполне реален. Воздушный налёт уносит её жизнь, как и жизни ещё нескольких знакомых рассказчика. Внезапная тишина становится кульминацией и воплощением драматичности момента.

Звуковые и музыкальные мотивы в цикле Э. Поуэлла выполняют различные функции. Отмечены несколько способов, которыми Поуэлл оживляет повествование – использование структуры музыкального произведения в литературе, музыкальные приёмы, такие как контрапункт, вариации и лейтмотив, а также общие отсылки к музыкальной технике, метафоры и сравнения, которые ведут к серьёзным резонансам. Писатель, считавший, что литературе есть чему поучиться у музыки, выстраивает особые взаимоотношения между двумя видами искусства в своём цикле. Герои «Танца под музыку времени» движутся порой сбиваясь с ритма, но не прерывая процесса. Рассказчик Дженкинс наблюдает за этим мистическим действием несколько отстранённо, лишь как на-

блюдатель. Время в цикле становится соучастником автора и со страниц романов слышится музыка Времени.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бобылева А. Театральная утопия А. Аппиа // Аппиа А. Живое искусство. Сб. статей. Сост., пер., коммент. А. Бобылевой. М., 1993.
2. Гир А. Музыка в литературе: Влияние и аналогии // Вестник молодых учёных. Гуманитарные науки. СПб, 1999. №1. С 86-99.
3. Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия: учебное пособие/ Н.С. Бочкарёва, И.А. Табункина, К.В. Загороднева. Пермь: Перм.гос.нац.исслед. ун-т. 2012. 90 с.
4. Поуэлл Э. Поле костей. Искусство ратных дел. М.: Радуга. 1984. 368 с.
5. Стрельникова А.А Семантика цвета в драматургии немецкого экспрессионизма //Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология», 2012. № 6. С. 62-69.
6. Bergonzi B. Anthony Powell. Longman group LTD, Longman House, Burnt Mill, Harlow, Essex, London. 1971
7. Interviewed by Michael Barber. Anthony Powell, The Art of Fiction. No. 68. URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/3475/the-art-of-fiction-no-68-anthony-powell>, (дата обращения 10.04.2014)
8. Morris R.K. The novels of Anthony Powell University of Pittsburg Press-1968, 252 p.