

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации  
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой РЯЛиРК

\_\_\_\_\_ И.В. Евсева  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2016 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**МУЗЫКА В ЭСТЕТИКЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ  
СОВРЕМЕННЫХ АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Н. ХОРНБИ И С. ФРАЯ)**

Выпускник

Е.В. Штегеран

Научный руководитель

к. филол. н. Т.С. Нипа

Нормоконтролер

А.С. Белозор

Красноярск 2016

## РЕФЕРАТ

**Тема выпускной квалификационной работы:** «Музыка в эстетике и художественной практике современных английских писателей (на материале творчества Н. Хорнби и С. Фрая)».

**Количество написанных страниц:** 77

**Количество использованных источников:** 71

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** МУЗЫКАЛЬНОСТЬ, АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, ИСИГУРО КАДЗУО, НИК ХОРНБИ, ИЭН БЭНКС, СТИВЕН ФРАЙ, НОВЕЛЛИСТКА, НОН-ФИКШН, ЭССЕ.

**Цель работы** – исследование различных аспектов взаимодействия музыки и литературы в эстетике и художественном творчестве современных английских писателей (Н. Хорнби, С. Фрая, И. Бэнкса и др.). В соответствии с этим должны быть решены следующие задачи:

1. систематизация материалов, посвящённых различным аспектам музыкальности в словесном искусстве;
2. классификация приёмов интегрирования музыки и литературы;
3. формирование представлений о функциях и формах воплощения – как универсальных, так и индивидуально-авторских – музыкальных элементов в произведениях английских писателей конца XX – начала XXI вв.

**Актуальность темы** обусловлена интересом к различным формам взаимодействия искусств в современном литературоведении и недостаточной изученностью проблемы музыкальности в эстетическом и художественном сознании английских писателей новейшей эпохи. **Научная новизна** исследования определяется изучением современной английской литературы с точки зрения музыкальности, так как эта область на сегодняшний день остаётся малоисследованной и в то же время обладает значительным потенциалом для дальнейшей разработки.

**Выводы:** Музыкальность – периферийное явление, существующее на стыке музыки и литературы – феномен, охватывающий огромную область, постоянно взаимодействующую со словесным искусством. Изучение феномена музыкальности в рамках одной страны даёт возможность сделать практическое исследование более наглядным. Кроме того, в Англии 90-е годы XX века ознаменовались «музыкальной революцией», а потому взаимодействие музыки и литературы в этой стране на современном этапе характеризуется определённой специфичностью и привлекает к себе особое внимание. На страницах книг И. Кадзуо, С. Фрая, И. Бэнкса через воссоздание образов молодых и талантливых музыкантов и переосмысление фигур классиков музыкального творчества демонстрируется независимость от устоявшихся правил художественного творчества, что является иллюстрацией феномена «музыкальной революции в литературе».

В романах Н. Хорнби не воплощаются принципы «музыкальной революции»; их основное содержание – размышление над «революционными» событиями, реализующееся через синтез темы современной поп-культуры и психологии инфантильного молодого человека, подверженного её влиянию. «31 песня» – произведение, окончательно разрушающее традиционное представление о музыке в словесном творчестве. Музыка здесь из комплекса дополнительных элементов сюжета превращается в сам сюжет. Более того, эссе, составляющие этот сборник предельно психологизированы не только за счёт биографичности, но и благодаря музыке. Такой подход к литературно-музыкальной интеграции вносит определённый вклад в новаторское понимание данной категории.

Таким образом, музыкальность в творчестве современных английских писателей воплощается в двух направлениях: одно из них реализует опыт многовековой традиции в соответствии с актуальными тенденциями; второе – качественно новое явление, не имеющее под собой достаточных теоретических оснований и продолжающее формироваться.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1. МУЗЫКА И ЛИТЕРАТУРА: ВЗАИМОСВЯЗЬ ИСКУССТВ</b> .....	<b>10</b>
1.1. Эволюция форм словесно-музыкального взаимодействия от античности до наших дней.....	11
1.2. Формы и функции музыкальных элементов в литературе .....	18
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1</b> .....	<b>28</b>
<b>ГЛАВА 2. РОЛЬ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ</b> .....	<b>30</b>
2.1. Литературные ноктюрны Исигуро Кадзуо .....	31
2.2. История классической музыки в жанре non-fiction от Стивена Фрая ...	40
2.3. Музыка в романе Иэна Бэнкса «Улица отчаяния» .....	45
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2</b> .....	<b>49</b>
<b>ГЛАВА 3. СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. ХОРНБИ</b> .....	<b>51</b>
3.1. «Hi-Fi» и «Голая Джульетта» – роман-сингл и роман-кавер: высокое качество звучания .....	52
3.2. Музыкальная автобиография «31 песня».....	60
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3</b> .....	<b>65</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>67</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>70</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	<b>77</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Музыка, в силу своей универсальности, связана с разными видами искусства, в том числе и с искусством словесным. Более того, литература не просто испытывает влияние музыкального, но воспринимает его в наибольшей степени, поскольку язык музыки – непосредственный язык души – несмотря на всё богатство своего содержания, лишён той конкретности, которую может дать ему слово: «Сливаясь, слово и музыка обогащают друг друга. Слово, текст делает музыку более определенной, конкретной по смыслу. Музыка, мелодия усиливает эмоциональную сторону текста» [Ручьевская, 1960: 5].

Роберт Шуман, немецкий композитор и музыкальный критик, писал в одной из своих музыкально-критических статей: «Эстетика одного искусства – это и эстетика другого искусства, и только средства выражения и материал различны» [Шуман, 1956: 273]. Другими словами, музыка «прорастает» на литературной почве – использует её как основу или материал, либо сама выступает в качестве такой основы – при этом сохраняя свою уникальность и тем самым обогащая слово, наполняя его: «Музыка обладает волшебной возможностью передавать сильно, ярко и непосредственно чувства в их зарождении и течении, показывать и их постепенное возникновение и развитие, переход от одного чувства к другому, и мгновенную смену переживаний» [Ручьевская, 1960: 5].

Взаимосвязь музыкального и словесного в целом и, что более важно, сама идея «музыки слова», зародилась ещё в античности, о чём пишет в своей монографии «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике» А.Е. Махов: «Уже в античности возникает представление о том, что словесное произведение, уже отделившее себя от музыки, может обладать некими качествами музыки, “музыкальностью”» [Махов, 2005: 12]. Также об этом упоминает Ф.В.Й. фон Шеллинг, считавший, что в Древней Греции музыка стояла на такой же высокой степени развития, как и другие

искусства: «Поскольку греки во всех искусствах стояли высоко, то, несомненно, так же обстояло дело и в музыке» [Шеллинг, 1966: 202].

По мнению учёных-литературоведов и музыковедов, музыкально-литературная интеграция находит отражение в каждой из последующих культурных эпох истории становления человечества. Так, в Средние века акцент ставится на «...взаимосвязи музыкального и душевного, но лишь в связи с религиозной тематикой»: музыка выступает метафорой голоса души, божественного слова и т.д. [Махов, 2005: 126].

Но своего наивысшего расцвета связь литературы и музыки достигает в эпоху Барокко, а после и в период Романтизма. Барочный XVII век осознал музыку «как подражание слову» и как «воссоздание самой структуры ораторской речи». Романтизм, перевернув эту ситуацию, увидел в поэтическом слове «подражание музыке, понятой как эстетическая и космическая первостихия» [Махов, 2001: 181]. Иначе говоря, для барокко доминантой был текст – музыка осознавалась тем, что действует как слово. Романтизм же осознавал эту связь диаметрально противоположно.

Предвосхитив романтическое восприятие музыки в связи с литературным творчеством, И.Г. Гердер (немецкий писатель, поэт, мыслитель, философ, переводчик и историк культуры) пишет в четвертом «Критическом лесу»: «Поэзия – нечто большее, чем немые живопись и скульптура, и нечто совсем иное, чем обе они; она речь, она музыка души» [Herder: 525; цит. по: Махов, 2005: 139].

Непосредственно в эпоху Романтизма к этой теме обращается Ф.В. Шеллинг в «Философии искусства»: «Музыка как форма, в которой реальное единство становится символом самого себя, необходимым образом в свою очередь заключает в себе все единства» [Шеллинг, 1966: 195]. Г.В.Ф. Гегель во втором томе «Эстетики» обобщает понимание искусства романтиками в целом и место, отводимое ими в иерархии отдельных его видов музыке в частности: «Если сформулировать одним словом отношение между содержанием и формой в романтическом искусстве, там, где оно

сохраняет своеобразие, то мы можем сказать, что это искусство музыкально, потому что его основным принципом служит увеличивающаяся всеобщность и неумолимо деятельная глубина души» [Гегель, 1969: 242].

Однако несмотря на то, что Романтизм привнёс в литературно-музыкальную область самый обширный – теоретический и практический – материал и сформировал абсолютно иное представление о музыкальной словесности, исследования в этой области были ещё далеки от завершения.

Вплоть до конца XVIII столетия довольно часто встречается: «...метафорическое перенесение на словесное произведение “внесловесных” музыкальных форм...» – главным образом, в качестве неких достаточно случайных метафор [Махов, 2005: 42–43]. А на рубеже XIX–XX веков идея музыки слова переживает еще один взлет в символизме [Махов, 2005: 61].

Наконец, в первой половине XX столетия и далее, вплоть до XXI века, категория музыкальности – выступающая квинтэссенцией музыкального и словесного искусств – предстаёт в несколько ином свете. В этот период её литературоведческая трактовка либо определяется «верой в универсальность принципов формообразования, которые казались одинаковыми для музыки и литературы» [Махов, 2005: 158], либо представляется «...как особое качество текста, приводящее к разрушению или ослаблению его структурности» [Махов, 2005: 167].

Так музыкальный элемент может уподобляться «“голосам” персонажей», вычленяться «в последовательной смене в произведении композиционных форм речи» [Плющенко, 2006: 42], проявляться как специфический способ «пространственно-временной организации» [Там же: 43] и других аспектов построения композиции – а также представать во многих других вариантах.

Другими словами, на данный момент создан обширный корпус философских, литературоведческих и музыковедческих текстов, в которых проблема музыкальности разрабатывается в одном из двух направлений: либо рассматривается эволюция музыкального, наглядно представленная на

широком временном отрезке; либо исследуются отдельные функции музыки и формы, которые она может принимать в произведениях художественной литературы. Однако во всех существующих источниках остаётся неосвещённым такой аспект, как музыкальность новейшей литературы (конца XX–XXI вв.) – не только художественной, но и документальной прозы, эссеистики, критики и т.д. Кроме того, недостаточно внимания уделяется литературам отдельных стран; в частности, специфике воплощения музыки в творчестве современных английских авторов.

Таким образом, **актуальность** нашего исследования обусловлена интересом к различным формам взаимодействия искусств в современном литературоведении и недостаточной изученностью проблемы музыкальности в эстетическом и художественном сознании английских писателей новейшей эпохи. **Научная новизна** исследования определяется изучением современной английской литературы с точки зрения музыкальности, так как эта область на сегодняшний день остаётся малоисследованной и в то же время обладает значительным потенциалом для дальнейшей разработки.

Соответственно, **объектом** данной работы является музыкальность как сложное явление словесно-музыкальной периферии, функционирующее в рамках современной литературы. В качестве **предмета** выступают музыкальные функции и их формальное воплощение в отдельных произведениях английских авторов новейшего времени.

**Цель исследования** состоит в анализе различных аспектов взаимодействия музыки и литературы в эстетике и художественном творчестве современных английских писателей (Н. Хорнби, С. Фрая, И. Бэнкса и др.). В соответствии с этим должны быть решены следующие **задачи**:

1. систематизация материалов, посвящённых различным аспектам музыкальности в словесном искусстве;
2. классификация приёмов интегрирования музыки и литературы;

3. формирование представлений о функциях и формах воплощения – как универсальных, так и индивидуально-авторских – музыкальных элементов в произведениях английских писателей конца XX–XXI вв.

В список исследуемых материалов вошли: романы И. Бэнкса «Улица отчаяния», Н. Хорнби «Hi-Fi» и «Голая Джульетта»; сборник новелл И. Кадзуо «Ноктюрны: Пять историй о музыке и сумерках»; историко-юмористическое произведение С. Фрая «Неполная и окончательная история классической музыки» и non-fiction-сборник эссе Н. Хорнби «31 песня».

**Теоретико-методологической базой** данного исследования послужили работы по философии искусства: Г.В.Ф. Гегель «Эстетика»; Ф.В. Шеллинг «Философия искусства», И.Г. Гердер «Эстетика и теория искусства», Ф. Шиллер «О наивной и сентиментальной поэзии»); по теории и поэтике музыкальности: А.Е. Махов «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике», Е. Ручьевская «Слово и музыка», Е.Н. Азначеева «Литературно-музыкальные параллели: семиотический аспект», М.В. Алексеева «Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике», С.И. Храмова «О музыкальности композиции художественных произведений», Р. Брузгене «Литература и музыка: о классификациях взаимодействия» и «О динамике формы: музыкальность литературного текста», М. Плющенко «К проблеме музыкальности литературы: музыкальные принципы построения художественного текста».

В качестве базового в дипломной работе применяется **сравнительно-сопоставительный метод**<sup>1</sup>. По утверждению В.М. Жирмунского, этот метод позволяет изучать «международные литературные связи и отношения, сходство и различия между литературно-художественными явлениями в разных странах» [Жирмунский, 1987: 418]. Однако в нашем исследовании он используется для выявления общих и частных принципов функционирования

---

<sup>1</sup> Разрабатывался в метод использовался в трудах А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, Н.И. Конрада и др. [Болотнова, 2007: 441].

музыкального элемента в текстах английских авторов конца XX – начала XXI века. Кроме того, находят применение **элементы биографического**<sup>2</sup> (non-fiction Н. Хорнби и творчество С. Фрая) метода. Поскольку, по словам Н.Т. Нефедова, в биографическом методе «биография и личность писателя» рассматриваются как «определяющие моменты творчества» [Нефедов, 1988: 117], он необходим при анализе non-fiction и приближенных к non-fiction произведений.

В **первой главе** фиксируются изменения в понимании категории музыкальности, формировавшейся на протяжении всех культурно-исторических эпох становления человечества, а также рассматриваются попытки создать единую классификацию проявления музыки в литературе и систематизируются общие формы и функции музыкальных элементов для большинства художественных произведений. Во **второй главе** рассматриваются общие тенденции музыкального в современной английской литературе и, кроме того, анализируются с этой точки зрения художественные произведения английских авторов конца XX – начала XXI века (И. Кадзуо, С. Фрай, И. Бэнкс): выявляются особенности функционирования как классических, так и индивидуально-авторских литературно-музыкальных форм. **Третья глава** посвящена художественному и non-fiction творчеству Н. Хорнби, представляющему собой уникальное явление в литературе, маркированной музыкой.

Работа прошла **апробацию** в Сибирском Федеральном Университете на ежегодной международной конференции «Молодежь и наука: перспект Свободный 2016»: наименование статьи – «Музыка в эстетике и художественной практике современных английских писателей (на материале творчества И. Кадзуо и Н. Хорнби)».

---

<sup>2</sup> Основоположник – Шарль Огюстен Сент-Бёв: французский критик, поэт, писатель. Его деятельность как литературного критика связана с развитием романтизма во Франции, в частности с редакцией газеты «Глоб», выходящей с 1824 года [Зинченко, Зусман, Кирнозе, 2011: 37].

## ГЛАВА 1. МУЗЫКА И ЛИТЕРАТУРА: ВЗАИМОСВЯЗЬ ИСКУССТВ

Существование и развитие различных видов искусства всегда было обусловлено их частичным взаимопроникновением или взаимосвязью: каждый из них опирается в своих теоретических основаниях, а часто и практических претворениях, на опыт близкого в той или иной степени ему типа творчества, частично усваивая его. Музыка и литература также не стали исключением.

По словам А.Е. Махова, «между музыкой и словом лежит огромная область музыкального, которая находится в постоянном интенсивном взаимодействии со словесным искусством» [Махов, 2005: 5]. Однако, кроме подтверждения их связи, это также означает, что музыкальность не имеет не только чётких рамок, но даже и определённого места в уравнении «музыка-плюс-словесное искусство»: это явление заведомо периферийное, а значит, постоянно подвергаемое разного рода воздействиям и, соответственно, дополнениям, расширяющим его границы.

Как утверждает Василий Сеземан, «музыка не только выражает человеческие чувства и эмоции в прямом смысле слова – в ней объективируются разнообразные проявления жизни и даже более того: она охватывает всю динамику феноменального мира, которая вызывает в нас внутренний отклик» [Sezemanas, 1970; цит. по: Брузгене, 2009: 79]. В то время как слово делает «...музыку более определенной, конкретной по смыслу» [Ручьевская, 1960: 5]. Таким образом, становится понятным механизм взаимодействия этих искусств: музыка наполняет слово «подсмыслами» (то есть привносит в его значение оттенки иных смыслов), тогда как слово добавляет музыке определённости и завершённости восприятия.

В целом, музыкальность, как результат такой взаимообусловленности, представляет собой «эффект частичного сходства литературного

произведения с музыкой» [Махов, 2001], который возникает по разным причинам. Эти виды искусства могут использовать общие «приемы и структурные принципы»; может происходить «сюжетно-драматургическое или собственно текстуальное уподобление» их друг другу и многое другое [Храмова, 2013: 159].

### **1.1. Эволюция форм словесно-музыкального взаимодействия от античности до наших дней**

Категория музыкальности формировалась на протяжении всех культурно-исторических эпох становления человечества, образовав к середине XX века сложное явление, частично включающее в себя эстетические принципы каждой из них. Несмотря на то, что не существует сведений о точном времени зарождения союза слова и музыки, некоторые исследователи, такие как, например, Е.А. Ручьевская (музыковед, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова), склонны утверждать, что это произошло «в глубокой древности, за много тысячелетий до нашей эры...» [Ручьевская, 1960: 3]. Вероятно, его истоки можно обнаружить ещё в первобытной цивилизации.

По словам Вальтера Виоры, немецкого музыковеда и историка музыки, «...слово “музыка” со времен античности нередко “применялось к тому, что имело лишь смутное сходство с музыкой, и использовалось как метафора”» [Wiora, 1972; цит. по: Махов, 2005: 22] – иначе говоря, к области трансмузыкального, где совершаются «опыты взаимопревращения – слова в музыку и наоборот» [Махов, 2005: 22]. То есть уже античные литераторы и философы имели представление о музыкальности как о совокупности неких качеств музыки, применимых к словесному произведению, автономному от музыкальной сферы. Так, например, именно в античности происходит перенос понятий от музыки к слову, породивший «идею мелодичного/гармоничного устройства словесного произведения...» [Махов,

2005: 47] и закладываются предпосылки трёх основных идей, составляющих основу трансмузыкальной сферы – «музыки сфер», «музыки души» и «музыки как основы всех искусств» [Махов, 2005: 23–24] (см. таблицу №1), формирование которых окончательно завершится в эпоху Средневековья.

В эту же эпоху транспозиция музыкального на литературную почву, а также на человеческую жизнь вообще, приобретает последовательный, систематический характер. Такой перенос осуществлялся в довольно узких рамках, представляя собой только часть широкого круга понятий и образов, которые могли входить в состав аллегорий, описывавших духовную жизнь христианина. Однако и он сыграл определённую роль: благодаря ему музыкальные понятия обрели «устойчивое метафорическое измерение, «переносный смысл», и утвердились вне “своей” технической сферы – в области словесного» [Махов, 2005: 126]. Кроме трактовок, имеющих религиозную окраску, музыка в Средние века получает также и толкование, тесно связанное с научной сферой. «Без музыки ни одна наука не может быть совершенной; ничто не может существовать без музыки», – утверждают Исидор Севильский в «Этимологии» [Севильский, 2005: 131], Храбан Мавр в трактате «О мире» и другие средневековые авторы. Более того, между музыкальной и научной сферами не только проводятся параллели, но и происходит их отождествление: музыку понимают как науку, которая оперирует «не самостоятельными величинами, но элементами, “соотнесенными” с чем-то иным» [Махов, 2005: 50]. В этот же период начинает формироваться идея о гармоничном соединении слов, которая получит своё дальнейшее развитие в эпоху Возрождения, поскольку для поэтики ренессанса музыка была в первую очередь «отражением архитектоники космоса» [Махов, 2005: 24]. Так, идея музыки как гармонии сфер позволила увидеть в поэзии «планетоподобную музыку» [Сидни, 1982]. На первый план выходит структурированность, строгая упорядоченность, антонимичная хаосу, заключающаяся, главным образом, в понятиях мелодии и гармонии: «Мир создан в соответствии с симметрией и пропорцией, в этом

смысле его можно сравнить с музыкой, а музыку – с поэзией» [Camrion, 1969]. Также в эпоху Возрождения происходит разграничение музыки на естественную и искусственную: «словесная музыка – “естественна”, в то время как собственно музыка – искусственна и “искусна”» [Махов, 2005: 105]. Уже Эташ Дешан, французский поэт и стиховед XIV века, в трактате «Искусство сочинять и писать песни, баллады, виреле и рондо» называет «естественной музыкой» то, что сейчас именуют поэзией, а «искусственной музыкой» всё то, что напрямую связано с музыкальным творчеством [Махов, 2005: 107]. В целом, теории, созданные в этот период, и практическое их применение составили фундамент, на который опирались и в дальнейшем. Однако если авторы философских трактатов и художественных произведений античности и далее, до заката возрождения, во многом следовали друг другу, то в каждую из последующих эпох идея интеграции музыки и слова, сохраняя ту же основу, могла пониматься диаметрально противоположно.

Барочный век осознал музыку как «подражание слову» и как «воссоздание самой структуры ораторской речи». В этот период музыкальность видели в конкретике композиции – «в совокупности атомарных риторических приемов, передающих “естественную музыку” человеческой речи». Суть её заключалась в «чередовании, смене аффектов, которым соответствуют определенные риторические фигуры» [Махов, 2001]. Другими словами, доминантой для эстетики барокко был текст – музыка осознавалась тем, что действует как слово. Эпоха барокко была ещё близка в своём понимании синтеза музыкального и словесного Ренессансу, которому пришла на смену: в каждый из этих периодов оперировали понятиями структуры, последовательности, упорядоченности – каждый элемент имел своё место в иерархии прочих составляющих сложных систем. Но уже на рубеже веков (XVII–XVIII) на смену такому пониманию пришло совершенно иное.

Впервые формула «поэзия – это музыка души» появляется у И.Г. Гердера в работе «Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований»: «Поэзия – нечто большее, чем немые живопись и скульптура <...> это музыка души» [Гердер, 1959]. Гердер вообще отводит музыке значительное место. В одном из его фундаментальных трудов, «Трактате о происхождении языка», говорится о том, что музыкален уже первичный язык, появившийся одновременно с человеком: «...если первым языком человека было пение, то пение это было для него настолько же естественно и настолько соответствовало его органам и природным инстинктам, насколько пение соловья – естественно для этой птицы...» [Гердер, 2007: 149]. Сам процесс создания языка философ называет «первым суждением души», а также утверждает, что «литература вырастает в языке, как и язык в литературе». В этих размышлениях и берёт свои истоки формулировка «поэзия – это музыка души», которая, заключена не в отдельных словах, а «в самой последовательности слов», где мелодия образов и тонов преимущественно возникает и проявляет себя [Гердер, 1959]. Даже несмотря на то, что трактовка Гердера базируется на опыте предыдущих поколений, он уже делает шаг за границу «космоса», обусловленного рамками структур. Его открытие, в совокупности с философскими теориями Ж.-Ж. Руссо и К.Ф. Морица, создаёт представление о музыке как естественном, непосредственном языке человеческого чувства. Такое понимание определяет весь предромантический период, предвосхитивший становление романтической эстетики, радикально изменившей отношение к категории музыкальности.

В эпоху романтизма понимание музыки в гердеровском смысле распространяется на самую сущность поэзии. Так, например, У. Хезлитт определяет поэзию как «музыку языка, отвечающую музыке души» [Hazlitt, 2009]. Г.А. Гуковский подчёркивает, что суть романтической музыкальности – это особый лирический тон, «обращенный внутрь души самого автора»

[Гуковский, 1995: 60–61]. А Ф. Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» выделяет «музыкальную» поэзию как особый тип, противостоящий поэзии «пластической»: «пластическая» поэзия «подражает определенному предмету», а «музыкальная» – «вызывает определенное состояние души, не нуждаясь для этого в определенном предмете» [Шиллер, 1957]. Кроме того, романтики, усвоив положение о том, что музыка – есть «содержание душевной жизни» [Махов, 2005: 27] или «реальное самоисчисление души» [Шеллинг, 1966: 195], увидели в поэтическом слове подражание музыке, понятой как эстетическая и космическая первостихия [Махов, 2001: 181]. Романтизм предложил поэту – пишет Л. Тик во вступлении к комедии «Мир наизнанку» («Перевернутый мир») – «мыслить тонами и музицировать словами и мыслями» [Тик, 1798; цит. по: Махов, 2005: 65].

Предромантическая идея музыки, как языка чувств, занимавшего более высокое положение по отношению к условному и далёкому от поэзии языку обыденному, стала отправной точкой в романтической поэтике. Именно в музыке находили самый определённый, самый ясный язык, в то время как словесному отводилась второстепенная роль, поскольку оно «в попытках выразить “душу” могло лишь приближаться к музыкальному» [Махов, 2005: 27]. Наиболее полно эта точка зрения выражена в эстетике Артура Шопенгауэра: «Слова остаются для музыки чужеродным придатком второстепенной ценности, ибо воздействие звуков несравнимо мощней, вернее и быстрее, чем воздействие слов; слова, когда они внедряются в музыку, должны занять в ней совершенно второстепенное положение и полностью приспособиться к ней» [Шопенгауэр, 1919]. Более того, музыкальное осознавалось как нечто нечленимое, равномерно разлитое по всему произведению – «это всеобъемлющая стихия, единство настроения, “тона”, не допускающее членений и конкретизации» [Махов, 2001]. Весь внутренний мир человека, его становление, стали восприниматься как процесс по преимуществу музыкальный. Лозунг этой эпохи можно

сформулировать следующим образом: «слово и музыка должны не просто объединиться – слово должно стать музыкой» [Махов, 2005: 32]. Также этому времени свойственно перенесение в литературу музыкальных форм, «первоначально цельная идея как бы раздробилась на огромное количество музыкальных понятий – появились словесные фуги, сонаты, симфонии и т. п.». Это обуславливалось тем, что «формы музыки суть формы вечных вещей, поскольку они берутся с реальной стороны» [Шеллинг, 1966: 205]. Иначе говоря, тем, что музыка в своей сути первична, изначальна. Кроме того, романтическая поэтика, ориентированная на музыкальные категории, переносит на литературное произведение идею контрапункта – одновременного движения нескольких самостоятельных мелодий, голосов, образующих гармоническое целое. Прежде всего, в радиус её внимания попадают «крупные жанры, такие как роман и драма, которые представляются полифоническим сплетением личностных голосов, тем, мотивов и чувств». Систематическую работу в этой области осуществляют Л. Тик и К. Брентано, которые писали словесные «симфонии», а позднее и Томас Мур, написавший «мелодии» [Махов, 2007].

На достаточно длительный период интерес к словесно-музыкальной интеграции ослабевает, но не пропадает совсем – так, вплоть до конца XIX в. можно наблюдать метафорическое перенесение на словесное произведение «внесловесных» музыкальных форм, но только «в качестве неких достаточно случайных метафор» [Махов, 2005: 42–43]. Однако в начале XX века идея музыки слова переживает еще один взлет в символизме, поскольку в этот период в слове обнаруживается один существенный недостаток: «есть чувства, которые оно не способно выразить», – и восполнить его может только музыка [Махов, 2005: 61]. Поль Валери – французский поэт, эссеист, философ – пишет о том, что «символизм своим рождением обязан простому намерению, общему для многих поэтических семей (в остальном враждующих между собой), “забрать у музыки их собственность”. Иного секрета у символизма нет» [Валери, 1993]. Таким образом, символисты не

просто считали музыку идеалом, средоточием всех свойств, которыми должно обладать искусство – как это было у романтиков; они стремились к присвоению её сущности. Так в XIX веке утверждается идея музыки как речи: музыка – «язык, которым мы говорим и который понимаем, но не в состоянии его перевести» [Ганслик, 1880] – и этот признак непереводаемости принципиально отличает музыкальный язык от вербального. Но уже в XX веке музыка получает новое осмысление. Например, у Теодора Адорно музыка – это «речь, непосредственно выражающая абсолютное, но ценой утраты однозначности и ясности» [Adorno, 1963; цит. по: Махов, 2005: 45].

В целом, в XX столетии понятие музыкальности можно определить как некий синтез подходов к данной категории, так как она несет в себе память обо всех метаморфозах словесной музыки. И в то же время выделяется её доминантная черта, в некоторой степени специфическая для этой эпохи – вера «в универсальность принципов формообразования, которые казались одинаковыми для музыки и литературы» [Махов, 2005: 158]. То есть считалось, что литература воспроизводит не ту или иную музыкальную форму, детально её повторяя, но некую общую линию музыкального произведения. Такое понимание затрагивало смысловую сторону текста, его интонационную структуру, лексико-семантическую организацию и т.д. Также именно в XX веке были сформированы две противоположные концепции: музыкальность как усиление архитектурных моментов текста и как ослабление формальной стороны произведения. В первом случае, очертание той или иной музыкальной формы (сонатной<sup>3</sup>, фуги<sup>4</sup> и т.д.) угадывается в «структуре строфики, в ритмической или звуковой организации текста, в распределении тем, мотивов (лейтмотивов), значимых “слов-сигналов”». Во втором – литература в целом становится музыкальной

---

<sup>3</sup> Сонатная форма – «форма музыкального произведения, основанная на непрерывности и интенсивности развития, обострении и последующем разрешении противоречий между контрастирующими темами» [Словарь музыкальных терминов. 2012, <http://slovar.cc/muz/term/2479469.html>].

<sup>4</sup> Фуга – (от лат. fuga - бег, бегство) – «форма полифонических произведений, основанная на имитационном проведении одной, реже двух и более тем во всех голосах по определенному тонально-гармоническому плану» [Словарь музыкальных терминов. 2012, <http://slovar.cc/muz/term/2479496.html>].

именно тогда, когда «проявляет презрение к любым ясноразличимым элементам формы» [Fetzer, 1974; цит. по: Махов, 2001].

Так, Л.Я. Гинзбург в книге «О лирике» говорит о «музыкальной зыбкости» символистов, о «смутном музыкальном единстве смысловых тональностей» [Гинзбург, 1997: 341, 305]. В. Вейдле пишет, что поэзия «возвращает языку его первоначальную, расплавленную, не установившуюся, а становящуюся природу», в этом смысле отождествляя язык музыке [Вейдле, 1995]. А Э. Ганслик, наоборот, говорит о том, что дух музыки заключён в её форме или, другими словами, по отношению к музыкальности духом произведения оказывается его архитекtonика [Ганслик, 1880].

Итак, с одной стороны – музыкальное понимается как «усиление формы, как повышенная структурность-членимость, симметричность текста»; с другой – как отказ от «эксплицитно выраженной архитектурности в пользу “аструктурного” потока», где носителем единства становится тон-настроение, отдельные, живущие как бы над синтаксисом «слова-символы» [Махов, 2001].

## **1.2. Формы и функции музыкальных элементов в литературе**

Литературный текст, как результат деятельности художника слова, представляет собой комбинацию различных элементов: композиционных, идейных, тематических и т.д. Категория музыкальности может обнаруживаться на любом из его уровней. Существует несколько работ, направленных на создание единой классификации, которая включала бы в себя все возможности её проявления. В статье Р. Брузгене «Литература и музыка: о классификациях взаимодействия» под одним заголовком объединены наиболее значимые результаты этих исследований – типологии С.П. Шера, В. Вольфа и П. Фридриха. Например, С.П. Шер выделяет три

группы, характеризующие явление литературно-музыкальной связи – как с точки зрения музыки, так и собственно литературы:

1. Симбиоз музыки и литературы: в эту группу входят такие теоретические проблемы, как, например, вопрос приоритета слова или музыки, а также акцентирующие различные взаимоотношения поэтического образа, слова и звука и указывающие на варианты их синтеза. Значительное место отводится определению характера взаимодействия поэтических и музыкальных форм и интонаций. Также сюда относятся поэтический метр и музыкальный ритм.

Но обычно вокальное творчество (то есть оперы, оратории, песни и т.д.) рассматривается не как словесное искусство, а как музыкальное по преимуществу – то есть как совокупность композиций, которые одновременно наделены и осмысленными словесными компонентами, но при этом не принадлежат вербализированному искусству.

2. Литература и музыка: то есть произведения, имеющие тенденции приближения музыки к литературе – «программная музыка». Иначе говоря, такие, которые либо в буквальном смысле вдохновлены литературой, либо представляют собой вариацию воплощения конкретного литературного текста. Сюда входят различные исследования, посвящённые возможностям, способам и т.д. воплощения в музыке литературной идеи или образа.

3. Музыка в литературе: материалом для этого раздела является литература, музыки как таковой здесь нет. В этом случае возможно только опосредованное приближение к музыке с помощью языковых средств и литературной техники – импликация, имитация и т.д. Слово не превращается в музыку, так же как и музыка не становится словом, однако создаётся достаточно реалистичная иллюзия таких метаморфоз. Данный пункт делится на три подпункта, каждый из которых характеризуется специфическими чертами:

- а) вербальная музыка: представляет собой литературную имитацию музыкального посредством слов.

В произведении – прозаическом или поэтическом – с помощью слов раскрывается или делается попытка раскрыть конкретное музыкальное произведение (вымышленное или реально существующее), передать его композицию и впечатление, производимое на читателя-слушателя.

- б) речевая музыка: основывается на том, что и музыкальное, и словесное искусство базируются на общем материале – организованном тоне.

Между литературным и музыкальным текстом проводятся аналогии: звук – звукоподражательные слова, ритм музыкальный – ритм литературный, интонация музыкальная – интонация литературная и т.д.

- с) аналоги музыкальной техники и структуры: одним из базовых оснований этого раздела является утверждение того, что «форма – межпредметный термин» [Васина-Гроссман, 1972].

То есть форма может выступать в качестве обозначения внешнего образа, внутренней композиционной структуры произведения и т.д. – «она есть искусство, способ связать части в единое целое, это видообразующий принцип каждой сущности» [Scher, 1984; цит. по: Брузгене, 2009: 94–95]. Общим же с точки зрения структуры предстают повторения (идентичность или подобие) и контраст. Такие тексты условно заимствуют элементы формы и структуры музыкальных произведений, особенности техники, но не в смысле подражания: они переосмысляют их и отражают реальность с тех ракурсов, с которых невозможно представить тексты (в том или ином его аспекте), базирующиеся исключительно на литературных принципах [Scher, 1984; цит. по: Брузгене, 2009: 94–95]. Другие классификации могут как основываться на данной, разрабатывая более подробно отдельные аспекты (как у В. Вольфа), так и являться узкотематическими – то есть посвящаться одному жанру или направлению (например, классификация П. Фридриха применима только к поэзии). Однако, даже с учётом высокой подробности,

ни одна из них не является исчерпывающей, поскольку область музыкального очень обширна.

Только в композиции можно встретить широкий спектр вариаций музыкальности: от «сюжетно-драматургического уподобления музыке» (противопоставление образно-семантических планов, варьирование сюжетных ситуаций или картин и т.п.) до «собственно текстуального» (репризы<sup>5</sup>, расхождение от тождества рефренов<sup>6</sup> и др.).

А.Н. Азначеева в диссертационном исследовании «Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста» пишет о том, что музыкальные и литературные тексты сходны по принципу присутствия в них некоторых «общих типологических особенностей». Она объясняет это тем, что человек воспринимает «текст» в общем как знаковую систему, позволяющую осознавать и познавать действительность: «Типологическая близость литературно-художественного и музыкального текстов объясняется, прежде всего, универсальными особенностями восприятия и репрезентации действительности человеческим сознанием» [Азначеева, 1994: 5, 20]. Работа ориентирована на лингвистическое понимание текста, но отсылка к его смысловой составляющей позволяет обращаться к её содержанию с литературоведческой точки зрения: если музыкальное и литературное произведение воспринимаются при помощи универсальных категорий, то и в том и в другом случае воспринятый материал может репрезентироваться сходным образом.

В статье Н.П. Коляденко «Музыкальность художественной литературы – синестетический аспект» акцент ставится на синестетическом аспекте музыкальности художественных текстов, определяемом следующим образом: «Синестетичность как системное свойство формирования образного строя различных искусств является особым качеством невербального мышления».

---

<sup>5</sup> Репризы – «разделы музыкального произведения, в которых излагается повторение музыкального материала, в исходном или изменённом виде»: <http://goo.gl/fkOliC> [slovari.ru].

<sup>6</sup> Рефрены – разделы музыкального произведения, которые без каких-либо изменений повторяются не меньше трех раз: <http://goo.gl/zPSuaW> [slovari.ru].

В ее основе лежит психологический феномен «синестезии» – «межчувственной ассоциации, образующейся на пересечении различных модальностей восприятия – слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической» [Коляденко, 2012: 142]. Другими словами, искусствовед считает, что сходство музыки и литературы заключается не столько в сходстве их функций или используемых ими форм, сколько в частичной идентичности психологического восприятия этой формально-функциональной стороны, обусловленной межчувственной ассоциацией или феноменом синестезии.

По мнению М. Плющенко, онтологическое, генетическое и историческое родство музыкального и словесного искусств не вызывает сомнений. Музыкальность может проникать в сюжетную и мотивную структуру произведения, обнаруживать себя в интонации и ритме, если речь идёт о лирическом тексте, и т.д. [Плющенко, 2006: 42–43].

Таким образом, существует достаточно большое количество форм и функций, которые признаются общими или, как отмечают некоторые исследователи, сходными для музыкального и словесного творчества. Они могут вводиться в текст различными способами:

- через систему персонажей и точки зрения;

Например, «голоса» персонажей литературного произведения уподобляются музыкальным темам. Так же как одна и та же тема проводится в самостоятельных и равноправных голосах полифонического музыкального произведения, в тексте может быть одно событие, но по-разному изложенное разными персонажами. Например, в каждой новой фразе, монологе и т.д. выражается одна точка зрения или прослеживается одна идеология, но при равноправии этих «голосов» возникает эффект полифонии. Родоначальником этой теории является М.М. Бахтин, который в работе «Проблемы поэтики Достоевского» утверждал, что «множественность самостоятельных

неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов» присутствует в произведениях Ф.М. Достоевского («творца полифонического романа») [Бахтин, 2002: 3–4]. Примерами произведений, полифоничных в той или иной степени, могут послужить роман «Шум и ярость» У. Фолкнера, некоторые рассказы из сборника «Дублинцы» Дж. Джойса (например, в «Пансионе» чётко звучат голоса миссис Муни, мистера Дорана и Полли, которые не заглушают друг друга, а дополняют; в новелле «Мёртвые» отсутствует сосредоточенность на конкретном персонаже: взгляд Габриеля Конроя на происходящие события сменяется взглядом одной из его тетушек, а затем переключается на его знакомых.) и др.

- через последовательную смену композиционных форм речи;

Допуская социальное, либо иное, неравенство персонажей произведения, можно увидеть аналогию с характером отношений главной и побочной партий в сонатной форме. Например, в новелле Т. Манна «Тонио Крегер» образы всех персонажей, за исключением главного, подчеркнута функциональны: функция, которую выполняют второстепенные персонажи относительно главного героя, определяет содержание их образов. Назначение Ганса Гансена и Ингеборг Хольм, в частности, можно определить как «функцию основных антагонистов Тонио Крегера», что и позволяет говорить о конфликте главной и побочной партии в структуре новеллы, уподобленной форме сонаты [Азначеева, 1994: 33].

- включением в пространственно-временную организацию текста;

Свободное решение пространственно-временной перспективы (иначе, возможность возвращения в тексте или симметричного соответствия его крайних частей) имеет большое значение. Этот фактор может сыграть

особенно важную роль в организации материала, в приближении его к музыке с ее свободным, «внесюжетным» воплощением причинно-следственных связей и временной последовательности.

Ещё более наглядным проявлением общности с музыкальной композицией является «условное распоряжение временем, которое можно встретить в самых разных литературных текстах», – то есть принципиальное несовпадение его с реальной жизненной логикой [Храмова, 2013: 157]. Например, в новелле О. Генри «Дороги судьбы» герой оказывается перед возможностью выбора одной из трёх дорог – вариантов его жизненного пути: каждый раз, возвращая Давида Миньо в исходную точку, автор показывает, что, несмотря на контрастность каждой из трёх «судеб», итог – смерть от руки маркиза де Бопертюи – всё равно заранее предопределён.

- интерполяцией в объёмно-прагматическое членение текста;

Другими словами, разделение текста на фрагменты, главы, разделы и т.д. также может заключать в себе музыкальный смысл. Так, например, одна из маленьких трагедий А.С. Пушкина, «Моцарт и Сальери», по структуре схожа с «Реквиемом», последним произведением В.А. Моцарта. Композиция романа О. Хаксли “Контрапункт” основана на принципе музыкального контрапункта.

Некоторые стихотворения А.А. Фета напоминают романс (музыкальное сочинение вокально-инструментального жанра, написанное на профессиональные тексты лирического характера) строфической формой (предполагающей повторение одного тона/мелодии с разным текстом), отсутствием рефренов (повторов) и пр. [Захаренко, 2003]:

Шепот, робкое дыханье.	Свет ночной, ночные тени,
Трели соловья,	Тени без конца,
Серебро и колыханье	Ряд волшебных изменений
Сонного ручья.	Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,  
Отблеск янтаря,

И лобзания, и слезы,  
И заря, заря!..

А в поэтическом творчестве Б. Пастернака можно обнаружить сходство с музыкальной импровизацией [Захаренко, 2003]:

Я клавишей стаю кормил с руки  
Под хлопанье крыльев, плеск и  
клекот.

Я вытянул руки, я встал на носки,  
Рукав завернулся, ночь терлась о  
локоть.

И было темно. И это был пруд

И волны. – И птиц из породы  
люблю вас,

Казалось, скорей умертвят, чем  
умрут

Крикливые, черные, крепкие  
клювы.

И это был пруд. И было темно.

Пылали кубышки с полуночным  
дегтем.

И было волною обглодано дно

У лодки. И грызлися птицы у  
локтя.

И ночь полоскалась в гортанях  
запруд,

Казалось, покамест птенец не  
накормлен,

И самки скорей умертвят, чем  
умрут

Рулады в крикливом, искривленном  
горле.

В целом, основания для утверждения сходства между литературным произведением и той или иной музыкальной формой по собственно текстовому принципу могут быть разными, однако количество самих музыкальных форм, которые можно обнаружить в структуре художественных произведений, ограничено: фуга, сонатное аллегро<sup>7</sup>, симфония<sup>8</sup>, вариации<sup>9</sup> и т.п. [Плющенко, 2006: 42–46].

<sup>7</sup> Сонатное аллегро – «форма музыкального произведения, основанная на противопоставлении и развитии двух тем, излагаемых в разных тональностях и объединяемых затем одной тональностью» [Словарь музыкальных терминов. 2012, <http://slovar.cc/muz/term/2479469.html>].

<sup>8</sup> Симфония – (от греч. – созвучие) – «музыкальное произведение для симфонического оркестра, написанное в сонатной циклической форме» [Словарь музыкальных терминов. 2012, <http://slovar.cc/muz/term/2479463.html>].

<sup>9</sup> Вариации – (лат. *variatio* – изменение) «музыкальное произведение, основанное на постепенном изменении изложенной в начале темы, в ходе которого первоначальный образ развивается и обогащается, не теряя своих существенных черт» [[http://fdstar.com/music\\_terms/rus\\_V/Variacii/](http://fdstar.com/music_terms/rus_V/Variacii/)].

- через авторскую идею, базирующуюся на образе музыканта;

В представления гения о жизни, людях, которые его окружают; в его взгляды на происходящие события вкладывается авторская точка зрения, прочитываемая явно или через подтекст. Такой приём можно обнаружить, в частности, у Э.Т.А. Гофмана («Крейслериана», «Житейские воззрения кота Мурра»).

- посредством характеристики персонажей;

Музыкальный элемент выступает как средство характеристики действующих лиц, их психологического анализа: какую музыку они слушают, какие инструменты предпочитают, как отзываются о творчестве того или иного композитора, вкусах других – всё это играет немаловажную роль.

- через превращение музыкальной темы в сюжетный стержень произведения;

То есть музыкальная тема становится тем, что создаёт сюжет – без неё он либо не смог бы существовать, либо утратил бы эмоциональную содержательность; пример такого сюжета можно найти у Л.Н. Толстого в рассказе «После бала». Этот же вариант взаимосвязи музыки и текста преобладает в non-fiction произведениях музыкального характера, что объясняется, в первую очередь, спецификой их сюжетообразования.

Если рассматривать музыкальность с точки зрения семиотики, то родство словесного и музыкального искусств будет прослеживаться:

- на генетическом уровне, поскольку они принадлежат «к так называемому мусическому искусству, материалом для которого служат голос и жесты человека...»[Азначеева, 1994: 20];

Иначе говоря, литературный текст представляет собой набор языковых знаков, универсальных для человеческого восприятия. Это позволяет, при тщательном их отборе, вызвать в сознании аналогии с определённой тональностью, движениями и т.д.

- во временном способе существования, который отличает временные, или процессуальные, искусства от «пространственных (живописи, архитектуры, скульптуры, орнаментики) и пространственно-временных (хореографии, театра, киноискусства)» [Азначеева, 1994: 20].

И литературное произведение, и музыкальное существуют во времени: это не застывшие мгновения, но период, в котором заключена событийная динамика.

С точки зрения психологии музыкальность обуславливается межчувственной ассоциацией или синестезией и предстаёт в двух вариантах:

- синестезия искусств: подразумевает сознательно сконструированный писателем «сплав модальностей в словесной языковой сфере» [Коляденко, 2012: 142–144].

Этот сплав включает в себя многочисленные межчувственные связи; например, синестетические тропы, «инициированные амодальностью вербального образа, не связанного с определенным сенсорным каналом и потенциально содержащего любой чувственный алгоритм или межчувственное скрещивание цвета, света, звука, ритма» [Коляденко, 2012: 142-144]. Другими словами, тропы, заложенные посредством такого словесного образа, который не поддаётся конкретному практическому воплощению, поскольку в сознании каждого отдельного индивида имеет свою специфическую форму, не схожую с аналогичными ей.

- скрытая, подспудная синестетичность: в этом случае «межчувственный посыл» наиболее явно проявляется в способе восприятия – «синестетической интерпретации текста реципиентом или исследователем» [Там же: 142–144].

Такая синестетичность имеет большую степень распространённости, чем «синестезия искусств», поскольку, несмотря на сохранение за ней исключительной специфичности, первоначальную смысловую связь, скрытую за отдельным символом, можно восстановить, «если интерпретатор “оживит” слово автора с помощью непосредственной связи своих чувственных ощущений и представлений» [Там же: 142–144].

Таким образом, категория музыкальности (периферийное явление, существующее на стыке музыки и литературы) прошла долгий путь эволюции, к концу XX века объединив в себе элементы каждого значимого культурного периода в истории становления человечества. Музыкальные формы и функции обнаруживают в строении произведений, в образах персонажей, в подтексте и т.д. Некоторые из них, по мнению исследователей – напрямую или косвенно – заимствуются у музыки или создаются по аналогии с уже бытующими в музыкальной среде, другие – являются изначально общими, поскольку в равной степени принадлежат и тому, и другому искусству.

На данный момент вопросам интеграции музыки и литературы посвящено большое количество работ: в области философии, музыковедения, и литературоведения. Такая обширная база позволяет современным литераторам проводить смелые эксперименты – не только в области художественной литературы, но и в non-fiction произведениях: таких как эссе, критические статьи, скетчи, очерки и т.д.

## **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1**

Зарождение взаимосвязи словесного и музыкального искусств произошло в глубокой древности, поскольку уже античные философы имели некоторое представление о музыкальности. В каждую последующую эпоху понятие «музыкальность» трансформировалось, утрачивало прежние смыслы, получало новые значения и т.д. В целом, важно отметить, что

категория музыкальности прошла долгий путь эволюции, к концу XX века объединив в себе элементы каждого значимого культурного периода в истории становления человечества. Для исследования эволюции музыкальности и изучения текстов художественной литературы с этой точки зрения огромное значение имеют работы А. Е. Махова «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике» и статьи С.И. Храмовой, Р. Брузгене, М. Плющенко и др. Комплексное изучение этого теоретического материала позволило выделить общие или сходные для музыкального и словесного творчества формы, которые могут вводиться в текст: через систему персонажей и точки зрения; через включение в пространственно-временную организацию текста; через авторскую идею, базирующуюся на образе музыканта; посредством превращения музыкальной темы в сюжетный стержень произведения и т.д.

## ГЛАВА 2. РОЛЬ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

На протяжении всего исторического развития страны «музыка, наряду с литературой, является для Англии знаковой частью культурного наследия» [Караваяева, 2015], а конец XX века в Англии называют – и не случайно – эпохой «музыкальной революции». Музыка в этот период перестаёт быть только способом передачи абстрактных эмоций и универсальных идей. В начале 90-х гг. она представляет собой образ жизни молодых людей: их взгляды, предпочтения, стиль жизни, характер, мировоззрение и противостояние.

Получают развитие такие музыкальные течения, как house; soul; hip hop; dubstep дополняется звучанием «wobble bass» (среднечастотным агрессивным звуком) и т.д., а также, с появлением группы Klaxons, получает активное развитие nu rave/ new-rave/ neu-rave (музыкальный жанр, отличающийся смесью насыщенного электронного звучания новой волны с элементами альтернативного рока, диско, эйсид-хауса и других стилей) и др. Как несколькими годами позже писал Иэн МакДональд в своей книге «Революция в голове», «“Love Me Do” стала первым ошеломляющим ударом колоколов музыкальной революции. Его значение глубже, нежели простая сумма составляющих. Новый дух распространялся вширь: наивный, нахальный и бесстрашный»<sup>10</sup>.

Соответственно, в английской литературе конца XX – начала XXI вв. существует целый корпус текстов, в той или иной степени маркированных музыкой. Например, музыкальным содержанием наполняется психологическое содержание произведения. Так «Роковая музыка» Терри Пратчетта – роман, где настоящая музыка создаёт собственный мир, вызывает к глубинам сознания и на каждого человека оказывает непосредственное, но исключительно индивидуальное влияние. Книга Алана Уорнера «Морверн

---

<sup>10</sup> Цитата из статьи, расположенной на сайте <http://goo.gl/KUJouS>

Каллар» – одна из самых ярких иллюстраций того, насколько точно музыка может подчёркивать абсурдность ситуации и отражать состояние души. Кроме того, музыкальный элемент может использоваться в качестве дополнительной характеристики персонажа. В частности, главный герой романа «Заводной апельсин» Энтони Бёрджесса, Алекс, слушает фрагмент симфонии №9 Бетховена – «Оду к радости», что позволяет автору подчеркнуть его холерический темперамент и т.д.

Большое количество литературных произведений – как правило, non-fiction – посвящено всемирно известным музыкальным группам: The Beatles (Ian MacDonald «Revolution in the Head» (Иэн МакДональд «Революция в голове») – история песен группы), The Fall (Mark E. Smith «Renegade» (Марк Э. Смит «Отступник» – автобиография лидера)); и отдельным легендарным исполнителям – «Леннон» («Lennon») Рэя Колемана, «Жизнь» Кита Ричардса (мемуары гитариста The Rolling Stones), «45» Билла Драммондта (мемуары лидера The KLF) и мн.др.

Однако творчество некоторых авторов представляется наиболее интересным в аспекте нашего исследования, так как в их произведениях функция музыкального элемента из вспомогательной трансформируется в основную: использование определённых приёмов направлено на органическое его вплетение в текстовую ткань, итогом чего становится синтез словесного и музыкального искусств.

## **2.1. Литературные ноктюры Исигуро Кадзуо**

Исигуро Кадзуо – британский автор японского происхождения – отводит музыке значительное место в своём творчестве. Важную идейную роль в его произведениях выполняют музыкальные инструменты. Например, в первом романе «Там, где в дымке холмы» («A Pale View of Hills», 1982) повествуется о вдове Эцуко, японке, живущей в Англии, которую после самоубийства дочери преследуют образы прошлого. Однажды она

вспоминает, что почти сорок лет назад в Нагасаки отец ее мужа вздумал практиковаться в игре на скрипке: это напоминает Эцуко о том, как она сама предавалась безумной игре на скрипке долгими ночами. Так отзывается в памяти вдовы личная трагедия – потеря семьи во время бомбардировки Нагасаки.

Значимое место в романах Кадзуо отводится игре на музыкальных инструментах: в книге «Художник зыбкого мира» («An Artist of the Floating World», 1986) история художника Мацуджи – призма, через которую писатель исследует отношения японцев ко Второй мировой войне. Исполнение музыки здесь становится для героев романа средством ухода от страданий, от настоящего источника боли.

Наконец, многочисленными литературными и музыкальными аллюзиями наполнен роман «Безутешные» («The Unconsoled», 1995), который считается одним из лучших произведений Исигуро. Все инструменты в романе идеально настроены, под их звуки безутешные жители города, да и сами исполнители находят временное успокоение – «катарсис, приносящий облегчение, но не снимающий боль». А все прочие предметы, связываемые с музыкой, встречаются в контексте ярко выраженной эмоциональности [Джумайло, 2007].

Однако наиболее значимым произведением в плане музыкальности является сборник рассказов Исигуро «Ноктюрны: Пять историй о музыке и сумерках» («Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall», 2009), попавший в 2010 году в шорт лист James Tait Black Memorial Prize (for fiction). Книга состоит из пяти новелл, каждая из которых повествует о жизни людей, так или иначе связанных с миром музыки: джазменах, уличных музыкантах, музыкальных фанатах и т.д.

Действие первой новеллы, «Звезда эстрады», разворачивается в Венеции: уличный музыкант, гитарист Ян, встречает на площади Сан-Марко любимого исполнителя своей матери – Тони Гарднера – и решается завести с ним разговор. Объем рассказа соответствует объёму ноктюрна – небольшого

музыкального произведения лирического характера [Захаренко, 2003], а также повторяет его структуру: состоит из нескольких нейтральных и характеризующихся эмоциональным напряжением фрагментов, которые чередуются между собой в плавных переходах.

Все события, в соответствии со значением французского слова *nocturne* – «ночной» [Захаренко, 2003], происходят в вечернее и ночное время, за исключением момента встречи Яна и Тони. Так, например, когда мистер Гарднер излагает главному герою свой план, он говорит: «В сумерках это получится идеально». А затем, назначая встречу, предлагает: «Если не будет дождя, то почему бы не сегодня вечером? Примерно в половине девятого» [Исигуро, 2010]. Также можно провести аналогии между текстом новеллы и исполнением музыкального произведения. Например, эпизод, в котором герои плывут в гондоле по венецианским каналам, открывается такими словами: «Минут пять мы плыли в тишине – мимо темных зданий, под низкими мостами», за которыми следует такое описание: «Витторио обогнул еще один угол, и вдруг раздались смех и музыка: мы проплывали мимо большого, ярко освещенного ресторана. Все столики, как видно, были заняты, по залу суетились официанты, посетители шумно веселились...» [Исигуро, 2010]. «Темп» развития событий в несколько строк изменяется от спокойного, плавного к повышено динамичному, но затем возвращается обратно.

Музыка, с ее свободным, “внесюжетным” воплощением причинно-следственных связей и временной последовательности, по существу абстрактна [Храмова, 2013: 157], что позволяет назвать относительность времени в новелле одним из признаков музыкальности: автор свободно прерывает повествование, останавливая развитие событий, обращается к детским годам героя, а затем вновь продолжает с того момента, на котором остановился. «Тони Гарднер был любимцем моей матери. Раньше, у меня на родине, еще при коммунистах, доставать его пластинки было непросто, но мать собрала из них приличную коллекцию», – сообщает Ян после того, как

читатель узнаёт, что гитарист увидел знаменитого исполнителя, в небольшом фрагменте описывая несколько лет своего прошлого. А затем говорит: «Выглядел он как всякий другой американский турист...» [Исигуро, 2010].

Кроме того, через музыку здесь реализуется принцип ассоциативности – мелодии, звучащие в настоящем, могут служить причиной, пробуждающей мысли и ощущения прошлого: «...голос его отлично резонировал над безмолвным каналом. Звучал, по правде говоря, лучше некуда. И на мгновение я вновь почувствовал себя мальчиком: вот я лежу в тесной квартирке на ковре перед матерью, а она сидит на диване – не то измученная, не то убитая горем, а в углу комнаты крутится на проигрывателе пластинка Тони Гарднера» [Исигуро, 2010]. Несмотря на то, что такого рода обращение к воспоминаниям является одним из возможных внесюжетных ответвлений, оно гармонично вплетается в ткань повествования.

Многие фрагменты текста имеют рондическую форму (т.е. свойственную музыкальным произведениям и предполагающую неоднократное повторение основной части [Захаренко, 2003]): «Насчет выступлений. Как профессионал с профессионалом. Секрет самый простой. Необходимо знать... <...> Вот и весь мой секрет. Делюсь с вами как профессионал с профессионалом» [Исигуро, 2010].

Посредством частичной идентичности психологического восприятия ритмизация определённых слов и фраз заставляет непроизвольно воспринимать их как музыкальные по преимуществу. Н.П. Коляденко считает, что это явление обуславливается межчувственной ассоциацией (интерпретатор «оживляет» слово автора с помощью непосредственной связи своих чувственных ощущений и представлений») [Коляденко, 2012: 142-144]: «гондола медленно кружила по каналам», «мы медленно плыли сквозь тьму под мерные всплески весла Витторио» [Исигуро, 2010] и т.д.

Вторая новелла – «И в бурю, и в ясные дни» – представляет собой небольшой эпизод из жизни Рэя, хронического неудачника, которого с музыкой связывают только воспоминания о студенческой юности. Однако,

кроме простого в своей основе сюжета, в повествование заложено несколько точек зрения – разворачиваемых или остающихся точечными – в которых можно услышать не только голос героя, но и голос автора. «Нынешние молодые люди, похоже, всеядны в отношении музыки...», говорит он и начинает рассуждать о том, как всё переменилось с тех пор, как он сам был студентом. Но он не претендует на исключительную правильность своих взглядов: «А дальше, не успеешь оглянуться, тебе уже сорок семь, люди, с которыми ты начинал, давно уже вытеснены другим поколением, которое обменивается другими сплетнями, оглушает себя другим дурманом и слушает другую музыку» [Исигуро, 2010].

В рассказе также присутствует полифоничность. Два разных персонажа – Эмили и Чарли – ведут разговор с главным героем: «Я заметил, что они с Эмили не глядят друг на друга, но, вопреки словам Чарли, чувствуют себя в одной комнате вполне непринужденно. И, хотя они друг к другу не обращались, Чарли временами в странной, отстраненной манере вмешивался в разговор... <...> Такое продолжалось минут двадцать: Чарли бросал реплики, поднимаясь по лестнице или проходя через кухню. Чаще всего, выкрикивая какое-нибудь замечание, он называл меня в третьем лице» [Исигуро, 2010]. То есть, несмотря на то, что Чарли не участвует в беседе напрямую, его слова не выглядят как что-то лишнее или выбивающееся из темы. Наоборот, они гармонично дополняют всё, что говорит Эмили, усиливая эффект от сказанного.

Более того, чем дольше продолжается разговор, тем идентичнее становятся реплики персонажей: «...Ты как будто нарочно досаждаешь тем, кому ты все еще не совсем безразличен! / – А такие скоро повыведутся! – прокричал Чарли из прихожей. Я расслышал, что он уже выволлок туда чемодан. / – Вести себя как юнец, когда ты лет десять как вышел из этого возраста, – ладно, почему бы и нет? Но вести себя как юнец на пороге пятидесятилетия? / – Мне только сорок семь... / – Что ты хочешь сказать этим «только»? – Учитывая, что я сидел рядом, Эмили говорила слишком

громко. – Только сорок семь. Вот это «только», Рэймонд, и испортило тебе жизнь. Только, только, только...» [Исигуро, 2010].

При этом речь Чарли и Эмили не сливается: по-прежнему можно услышать два голоса, но теперь они не просто дополняют друг друга, а звучат одновременно.

Конец новеллы тематически повторяет её начало, что вызывает ассоциации с рондо (музыкальное произведение, в котором основная часть повторяется несколько раз [Захаренко, 2003]): «Ее любимцами были Сара Воэн и Чет Бейкер. Моими – Джули Лондон и Пегги Ли», – вспоминает Рэй в начале повествования. А в конце они с Эмили слушают музыку: «В комнату полились чувственные аккорды струнных, меланхолические вздохи духовых и голос Сары Воэн, певшей «Возлюбленного».

«Молверн-Хиллз» – третья новелла – практически полностью построена на мировосприятии начинающего музыканта, талантливого гитариста. Повествование – это совокупность его взглядов на события, взаимоотношения людей, отвлечённых мыслей, размышлений о музыкальном творчестве и т.д.

Так, например, он высказывается по поводу качества музыки, исполняемой в его городе: «Собственно, когда наблюдаешь, как подходит в делу большая часть групп, становится ясно, почему вся музыкальная сцена в Лондоне гниет на корню». Или возмущается из-за пренебрежительного отношения к авторским текстам: «Слушайте, ничего не понимаю. Вы что, хотите вечно играть одни каверы? И даже если это предел ваших мечтаний, то откуда, вы думаете, берутся песни? Ага, верно. Их кто-то сочиняет» [Исигуро, 2010].

Кроме того, в одном из эпизодов в диалоге со случайно встреченными музыкантами, герой выказывает своё отношение к музыке как к чему-то подобному личной религии: «...– Но главное, – подхватила Соня, – мы играем потому, что верим в музыку. И вы, я вижу, тоже верите. / – Если я потеряю веру в свою музыку, то прекращу играть. – Помолчав, я добавил: –

Мне тоже хотелось бы заниматься музыкой профессионально. Это, должно быть, очень неплохая жизнь» [Исигуро, 2010].

По аналогии с другими, эта новелла наполнена отсылками в прошлое, приостанавливающими основное действие или изменяющими направление его развития.

Первое впечатление от Морвен-Хиллз главный герой описывает так: «После моего прибытия погода по утрам стояла особенно ясная, и у меня возникало восхитительное ощущение, будто можно смотреть в окно бесконечно и, когда я касаюсь струн, звуки долетают во все концы страны. И лишь повернувшись и высунувшись из окна, я видел внизу террасу кафе и снующих туда-сюда посетителей с собаками и детскими стульчиками на колесах» [Исигуро, 2010]. В этом коротком эпизоде словно бы сталкиваются две музыкальные темы: одна из них разворачивается медленно, передавая мгновения восхода солнца и пробуждения природы, а вторая пересекает её, разбивая мирную картину отрывистым шумом разговоров, собачьего лая и детского смеха.

В новелле органически переплетается основное повествование от лица главного героя и внесюжетные элементы: фрагменты из жизни его сестры и её мужа – Мэгги и Джеффа и история путешествующих музыкантов Сони и Тило. Такое чередование напоминает соотношение главной и побочной партий в сонатной форме [Азначеева, 1994: 33]: все, с кем встречается молодой музыкант, позволяют больше узнать о нём, дополнить его образ. Их функция и состоит в привнесении новой информации: в конце рассказа читатель по-прежнему видит несколько не изменившегося персонажа – такого, каким он был в первых абзацах рассказа: «Потом я понаблюдал за облаками, полюбовался простором внизу и заставил себя сосредоточиться на песне – и особенно на связующем пассаже, который мне никак не давался» [Исигуро, 2010]. Это всё тот же талантливый молодой гитарист, который находится в самом начале своего музыкального пути.

В четвёртой новелле – «Ноктюрн» – связь с музыкой обнаруживается не только в названии, но и в композиции: спокойные, близкие по событийному содержанию к статичным, эпизоды несколько раз сменяются эмоционально насыщенными, динамичными. К первым можно отнести воспоминания Стива о жене, его размышления в одиночестве; вторые связаны с Линди Гарднер – «звёздной» соседкой главного героя. Кроме того, события, обеспечивающие движение сюжета, происходят, как правило, в вечерние или ночные часы.

Линди Гарднер уже встречалась читателю на страницах новеллы «Звезда эстрады», хронологически более ранней: в ней её описание, как и история жизни, преподносятся Тони Гарднером, сама же Линди – второстепенный персонаж: «Это Линди, моя жена»; «Супруга мистера Гарднера, по его словам, была родом из небольшого городка в штате Миннесота на американском Среднем Западе» [Исигуро, 2010].

В «Ноктюрне» она сама говорит за себя, потому что является одним из главных героев: «Это мои фантазии, конечно, но я чуточку в них верю. Будто эти апартаменты готовятся для меня. Потому-то я сюда и пробираюсь. Тут все мое. И эти стены мне помогают. Помогают лепить будущее. Тут был сплошной хаос. А взгляните теперь? Что-то образуется. И что-то великолепное» [Исигуро, 2010]. Так автор воплощает форму репризы – повторения уже известного материала в частично изменённом виде [Захаренко, 2003].

Вообще, несмотря на то, что новелла повествует о Стиве, малоизвестном джазовом музыканте, саксофонисте, проходящем в клинике курс реабилитации после пластической операции, на протяжении всего рассказа он остаётся на заднем плане. Линди, наоборот, совершая наибольшее количество активных действий, развивающих сюжет, является воплощением событийности – однако она готовый персонаж, в то время как Стив меняется под её влиянием, что подобно движению главной музыкальной темы посредством побочной.

Несколько раз в течение новеллы фрагменты текста располагаются по принципу рефрена (приёма, который предполагает многократно повторение главной темы музыкального произведения [Захаренко, 2003]): различные вариации фразы «Линди Гарднер жила со мной по соседству» [Исигуро, 2010] выступают отправными точками для дальнейшего повествования. Похожую функцию выполняют и рондические элементы – между ними заключены важные размышления главного героя: «Может, Линди и права. Может, как она говорит, мне нужно поискать новые перспективы, а жизнь так богата, что одной любви бывает мало. Может, и в самом деле для меня настал поворотный пункт и впереди меня ждет высшая лига. Может, Линди и права» [Исигуро, 2010].

Последняя новелла, «Виолончелисты», посвящена Тибору, в прошлом уличному музыканту, о котором рассказывает тот, с кем он играл на площадях несколько лет назад. В рассказе два временных пласта: настоящее и прошлое («...с той поры минуло все семь лет» [Исигуро, 2010]). Однако к настоящему относятся только несколько эпизодов, в которых показано, как человек может измениться за семь лет. Основные события разворачиваются в воспоминаниях. Более того, это воспоминания не самого Тибора, но других людей: отрывочные, полустёртые временем – они и создают образ героя; например: «Я хорошо запомнил этот вечер. Было еще начало лета, господин Кауфман, Джанкарло, Эрнесто и все прочие, в том числе и я, сидели под крышей, в задней комнате кафе, и слушали, как Тибор играл на виолончели» [Исигуро, 2010]. Иначе говоря, настоящее не отмечено значимыми событиями, а потому статично; в прошлом, наоборот, динамично – такой приём имеет некоторое сходство с главной темой в музыкальном произведении, полноценное звучание которой придают побочные: по отдельности они малозначимы, но целостная картина невозможна, если убрать даже одну из них.

В целом, все новеллы в сборнике музыкальны в большей или меньшей степени: музыкальность может обнаруживаться в композиции (как это

происходит в новелле «Звезда эстрады»), выражаться посредством отсылок к определённым музыкальным композициям (формируя, таким образом, тематическую составляющую). Встречаются в текстах и элементы, которые вызывают ассоциации с музыкой на уровне подсознания.

## **2.2. История классической музыки в жанре non-fiction от Стивена Фрая**

Стивен Джон Фрай – английский писатель, актёр, сценарист, режиссёр, журналист, писатель, комик и блогер – национальное достояние Великобритании и «человек-оркестр», автор таких произведений, как «Лжец» («The Liar», 1992); «Как творить историю» («Making History», 1997); «Пресс-папье» («Paperweight», 1992) и др.

Музыка для него – особенный вид искусства; в своей автобиографии «Моав – умывальная чаша моя» («Moab Is My Washpo», 1997), он пишет: «Музыка есть глубочайшее из всех искусств, глубинная их основа. Так сказал где-то Э. М. Форстер. <...> Музыка была своего рода проникновением. <...> Проникновение или выпитывание всего в себя самое» [Фрай, 2008]. Автор объясняет это тем, что музыка «...ускользает в вечность абстракции, в абсурдно возвышенное, каковое пребывает сразу везде и нигде» [Фрай, 2008], несмотря на идеальную точность её формы и математическую строгость законов.

Он также утверждает, что музыка – социальное искусство, и суть этой социальности заключается в «...единении с другими людьми, в присоединении к ним» [Фрай, 2008]. В этой книге С. Фрай показывает, что музыка – явление неоднозначное и многогранное. Во-первых, существует музыка массового характера: «Музыка в “традиции регтайма и джаза” <...>, а с нею и блюз, ритм-энд-блюз, рок-н-ролл <...> Это музыка публичная, открыто обозначающая возраст ее потребителя, и она по-прежнему танцевальна, – собственно говоря, сейчас, когда расцвет фолк-рока и хард-

рока миновал, она танцевальна более чем когда-либо» [Фрай, 2008]. Во-вторых, музыка классическая, которую он называет «приватным искусством»: «Ее лишённые контекста абстракции уводят и слушателя, и исполнителя из потока общественной жизни в их собственные мысли...» [Фрай, 2008].

В 2011 году Фрай принял участие в дебатах дискуссионного общества Кембриджского университета, выступив оппонентом британского диджея Kissy Sell Out и опровергнув тезис «Классическая музыка бесполезна для современной молодежи» с преимуществом в 90% голосов от 100% присутствующих<sup>11</sup>. Несколькими годами ранее – в 2005 г. – была опубликована его книга «Неполная и окончательная история классической музыки» («Stephen Fry's Incomplete and Utter History of Classical Music», 2005), в которой автор поэтапно (от древних цивилизаций до наших дней) раскрывает путь, который прошла классическая музыка в своём развитии. В предисловии Фрай пишет: «Музыка по существу своему абстрактна и не нуждается в привнесении каких-либо знаний, музыкальных или исторических, но ведь интересно же видеть, что за свершения формировали мир, в котором жили композиторы» [Фрай, 2012].

Таким образом, уже с первых страниц произведения становится понятно, что, несмотря на доминирующую музыкальную линию, книга складывается не из одной только музыки. Исторические события, различные течения в искусстве, открытия науки и философии – всё это органически вплетается в повествование, выступая как неотъемлемая часть жизни гениев музыкального творчества. «...История классической музыки» объединяет в себе пародию на музыкальную радиопрограмму и виртуальную обзорную экскурсию: автор погружает читателя в ту или иную эпоху с учётом всех нюансов освещаемого периода.

В наименованиях глав проводятся очевидные параллели с заголовками музыкальных чартов, названиями фильмов, анонсов рубрик журналов,

---

<sup>11</sup> Речь С. Фрая опубликована на сайте «Блог о классической музыке» – <http://goo.gl/twegwg>.

посвящённых музыке и т.д.: «Простите, вас случайно не Бахом зовут?», «Вагнер... Рихард Вагнер», «Всё, что вы хотели знать о классической музыке, но боялись спросить» [Фрай, 2012] и др. Такой приём помогает массовизировать язык повествования, приблизить его к стилистике журнальных статей и обзоров, что, в свою очередь, приводит к дегероизации образов музыкантов.

Традиционные для словесно-музыкального творчества формы трансформируются при введении в текстовую ткань, однако продолжают функционировать. Так вместо «последовательной смены композиционных форм речи» [Плющенко, 2006: 42] (центральный персонаж, герои-функции) автор ведёт повествование от первого лица, «примеряя» на себя в том или ином отрезке текста роль интервьюера, репортёра, сценариста и т.д. Например, в главе «Если бы я был Хаммурапи» Фрай пишет: «Эпоха Хаммурапи ознаменовалась появлением новой лиры, опять-таки более миниатюрной и легкой. Ее прижимали резонатором к телу, а струны перебирали, пользуясь... постойте, как его... медиатором!» [Фрай, 2012]. И приводит следующий шуточный диалог, «превращаясь» в журналиста, запечатлевшего исторический момент:

«Хаммурапи. А это еще что такое?

Музыкант. Это плектр, ваше предположительное высокородие.

<...>

Хаммурапи. Ну, не уверен, что мне от этой хреновины будет какая-нибудь польза...

Музыкант. ...э-э, а это, в свой черед, означает, что соло на ударных укорачиваются.

Хаммурапи. Закажи для меня сразу тысячу!» [Фрай, 2012].

Другими словами, соотношение главной и побочных тем сохраняется, однако вместо нескольких персонажей, так или иначе сталкиваемых между собой, присутствует автор и множество ролей в его театре одного актёра.

«Авторская идея, базирующаяся на образе музыканта» [Плющенко, 2006: 44] также видоизменяется, превращаясь в авторскую точку зрения, передаваемую через повествование. Это объясняется тем, что в книге Фрая нет персонажей как таковых: она представляет собой историко-юмористический non-fiction экскурс по преимуществу. Так, например, в главе «Б&Г» он пишет об Иоганне Себастьяне Бахе: «...исписав целые акры нотной бумаги великолепной музыкой. Большая часть ее была посвящена утверждению вящей славы Господней, однако в ней отразились и кое-какие маленькие слабости Баха. Одной из них был кофе. В те времена кофе считали едва ли не опасным наркотиком, однако страсть Баха к кофеину была настолько сильна, что он даже написал о нем целое музыкальное произведение» [Фрай, 2012]. С одной стороны, это достоверный факт, с другой – он преподнесён автором как деталь из личной жизни композитора, дополняющая и оживляющая образ.

Кроме того, стиль изложения в «...Истории классической музыки» «адаптирован» под восприятие человека, воспитанного mass media (СМИ), что даёт автору возможность приблизить язык повествования о гениях музыкального творчества к телеповествованию о современных celebrities (знаменитостях): «Конечно, немалую часть своих барышей Паганини спускал за игорными столами, однако с тех пор, как он получил место скрипача при принцессе Элизе – сестре Наполеона – в Лукке, безупречные пиццикато начали приносить ему и славу, и состояние» [Фрай, 2012] или «“Господи ты мой боже, да оно [о Моцарте] еще и симфонию накатило!” Я потому так долго распространяюсь на эту тему, что нынешние представления о чуде-ребенке кажутся мне несколько размытыми» [Фрай, 2012].

Приём, который предполагает «включение музыкального подтекста в пространственно-временную организацию текста» [Храмова, 2013: 157],

используется автором на протяжении всей книги. Но и он видоизменяется, поскольку сюжета как такового, предполагающего свободное варьирование художественным временем, в произведении нет. Фрай «разбавляет» единое течение повествования ироническими комментариями, юмористическими сносками, замечаниями бытового характера и т.д., что словно бы визуализирует происходящее, как если бы читатель действительно прослушивал все композиции, представленные на страницах книги, раз за разом погружаясь в прошлое.

Однако, несмотря на разнообразие музыкальных форм, в «...Истории классической музыки», доминирующей является «включение музыкального элемента посредством характеристики персонажа» [Плющенко, 2006: 45], так как книга, по существу, представляет собой комбинацию музыкальных биографий, из которых и складывается история музыки. Например, в главе «Фирма “Путешествия Фрая”: ознакомительная экскурсия» в описании Джона Кейджа – американского композитора, философа, поэта, музыковеда и художника – автор предлагает представить его выступление: «Вы вот представьте себе первое “исполнение”, в кавычках: кто-то вышел на сцену концертного зала – по-моему, это был пианист в сопровождении мальчика для перевертывания нотных страниц – и начал ничего не играть. И не играл 4 минуты 33 секунды. Разумеется, Кейдж распорядился открыть окна, так что слышался шум, долетающий снаружи, и все такое. ЭТО И ЕСТЬ МУЗЫКА – полагал Джон Кейдж» [Фрай, 2012]. И этот эпизод действительно оживает посредством воспроизведения в воображении деталей и акцентов, равномерно распределённых по фрагменту.

Таким образом, в «Неполной и окончательной истории классической музыки» Стивен Фрай использует видоизменённые варианты неклассических приёмов, позволяющие включать в текст элементы музыки, поскольку книга принадлежит к произведениям жанровой периферии, синтезирующей художественное содержание и non-fiction.

### 2.3. Музыка в романе Иэна Бэнкса «Улица отчаяния»

В произведениях Иэна Бэнкса – шотландского писателя-фантаста, внесённого в список пятидесяти лучших писателей Великобритании – за редким исключением, звучит музыка (более того, преимущественно рок). Так, например, в романе «Мертвый эфир» («Dead Air», 2002) радиодиджей Кен Нотт приглашает для интервью Тома Йорка, лидера Radiohead, или ставит в качестве сюрприза для радиослушателей композицию группы Stereophonics «Have a nice day». В книге «Пособник» («Complicity», 1993) детективный сюжет наполнен такими ремарками, как «саундтрек – “Crowded House”», которые выполняют функцию дополнительной характеристики персонажей и событий, происходящих в романе, и т.д. Другими словами, Иэн Бэнкс сумел объединить литературное и музыкальное в одно гармоничное целое, создав новую классическую формулу: books & rock-n-roll. Сам писатель объяснил музыкальность своего творчества следующим образом: «...моя большая любовь – музыка, в особенности классика и поп-рок. Я всё время слушаю музыку. Многие удивляются, что, когда я пишу, у меня фоном что-то играет, но это просто мой стиль работы»<sup>12</sup>.

Самым музыкальным романом в творческой биографии писателя считается «Улица отчаяния» («Espedair Street», 1987): это своеобразная рок-опера<sup>13</sup> в прозе или «“Вудсток” в литературном изложении»<sup>14</sup>. С одной стороны, это история музыканта и композитора, воплощение идеи, суть которой заключается в том, чтобы показать, что за сценическим образом celebrity (знаменитости) скрывается обычный живой человек, такой же, как и все прочие; с другой – квинтэссенция музыкального творчества вообще.

Композиция книги выстроена так, что события, постепенно раскрывающие главного героя с двух разных сторон, сменяют друг друга,

<sup>12</sup> Интервью для Ira Winer – <http://goo.gl/b1MRou>.

<sup>13</sup> Рок-опера – «музыкально-драматическое произведение, стилистической основой которого является рок-музыка» [<http://slovari.ru/search.aspx?s=0&p=3068&di=vsis&wi=14212>].

<sup>14</sup> Woodstock Music & Art Fair – знаменитый рок фестиваль 1969 года, прошедший в Бетеле, штат Нью-Йорк, США (<http://goo.gl/XmQ0DK>)

развиваясь то в его воспоминаниях, то в настоящем времени: главы, посвящённые прошлому, сменяют главы, отведённые настоящему. В определённых точках два временных пласта встречаются, создавая синтез воспоминаний и происходящего в момент повествования (главы, где настоящее разбивается ретроспективными фрагментами). В музыке такая композиционная техника соответствует двойной фуге – одной из подформ полифонической музыки, которая включает две проведённые темы, представляющие собой имитацию одной<sup>15</sup>. Бэнкс обыгрывает здесь музыкальный элемент, интерполируя его в объёмно-прагматическое членение текста [Плющенко, 2006: 46].

Некоторые образы в произведении имеют аналогии с определёнными реалиями: так группа «Frozen Gold» напоминает одновременно и «Pink Floyd» и «Dire Straits». Дэнни Уэйрду, главному герою, приписывается сходство с Роджером Уотерсом (британским рок-музыкантом, основателем и лидером (до 1984-го года) группы «Pink Floyd»), а Кристине Брайс, солистке группы «Frozen Gold» – с Дженис Джоплин (американской рок-певицей, выступавшей в составе таких групп, как «Big Brother and the Holding Company», «Kozmic Blues Band» и «Full Tilt Boogie Band»).

Текстовая ткань пронизана музыкой: форма основного повествования максимально приближена к разговорной, и в то же время отдельные фрагменты (гармонично встроенные в те же обыденные ситуации и являющиеся, в сущности, их продолжением) кажутся очень поэтичными – главным образом, за счёт контраста: «На залитом солнцем холме среди деревьев проглядывали фигурки гуляющих людей, резко обрисованные предзакатным, быстро меркнувшим светом. А затем я увидел, как очередной порыв ветра шевельнул деревья и с них посыпались яркие, сверкающие листья, как капли золотого дождя с озаренных солнцем облаков, как драгоценные конфетти, брошенные чьей-то невидимой рукой на свадьбе

---

<sup>15</sup> Определение взято с сайта «Словарь музыкальных терминов»: <http://muzuchitel.com/terms.php?slovo=352>

неведомых древесных духов. У меня отвалилась челюсть; я стоял и смотрел, смотрел...» [Бэнкс, 2014].

Автор словно противопоставляет сухой, обыденной речи, избобилующей грубыми выражениями, элементы художественного языка, произвольно «звучащие» в сознании читателя как музыкальные. Бэнкс и сам подтверждает эту мысль, вкладывая в уста Дэнни такие слова: «Мне бы хотелось <...> спеть последнюю песню птиц, и собак, и русалок, дубоголовых приятелей и дурных новостей издалика <...>, песню магазинных тележек и гидросамолетов, электростанций и листопада, роковых контактов и концертов, вентиляторов работающих и вентиляторов рушащихся...» [Бэнкс, 2014].

Некоторые эпизоды в романе подобны музыкальным произведениям. Так, например, эмоциональное напряжение героя, характеризующееся резкой сменой психологического состояния, ассоциируется одновременно с каприччо<sup>16</sup> и токкатой<sup>17</sup>: «Сумбурно, неряшливо, но вполне приятно. <...> я весь взмок, ноги у меня гудели, в ушах звенело. <...> Сигарета, которую я закурил в середине первой песни, догорела до фильтра и обожгла мне пальцы, у меня кружилась голова от открывающихся перспектив, от каких-то диких планов. Я искал команду совсем иного плана, эти ребята были не то, что мне надо, не совсем то... и все же. И все же, и все же, и все же...» [Бэнкс, 2014]. Или же обыгрывается рондо (музыкальное произведение, в котором основная часть повторяется несколько раз [Захаренко, 2003]): «И ощущал вину. Никогда не забуду это ощущение вины, неумолчную басовую партию моей жизни. Вина стала едва ли не первым, что я отчетливо осознал. <...> Жить – это чувствовать вину и задаваться вопросом: «За что, о Господи? Что я такого наделал?» <...> Я чувствовал себя виноватым, что не верю больше в концепцию вины» [Бэнкс, 2014].

---

<sup>16</sup> Каприччо – импровизированная инструментальная пьеса с неожиданной сменой настроений: <http://goo.gl/d0jvrF>

<sup>17</sup> Токката – музыкальная пьеса для клавишного инструмента в быстром движении: <http://goo.gl/7crlYm>

Присутствует здесь и очевидная музыкальность, на которую указывает сам автор. Например, в эпизоде: «Сперва-то я рассмеялся, потому что на «Личных вещах» есть песня с такими вот словами: Старый рок-идол, напевший когда-то / Тысячи песенок про любовь, / Крутился всю ночь на гостиничной койке, / Как грешник на сковородке: / Какой-то садист за стенкой / Гонял его старый хит» [Бэнкс, 2014]. Строки из песни, созданной главным героем, иронически описывают ситуацию, в которой он оказался: ночь в отеле, где в полной тишине из-за стены отчётливо слышно исполнение композиций, когда-то им написанных для группы «Frozen Gold».

Отдельные эпизоды, включающие размышления героев, акцентируются с помощью рондического приёма (предполагающего неоднократное повторение основной части [Захаренко, 2003]): «Я был тогда счастлив, и то, что мы своими руками смогли такое сделать, переполнило меня восторгом и благоговением <...> Но то теперь, а то тогда. Тогда я был другим. Тогда все было другое. Я был счастлив» [Бэнкс, 2014].

И. Бэнкс использует классические литературно-музыкальные приёмы не только в архитектонике произведения. Так, он вводит в текст музыкальный элемент через последовательную смену композиционных форм речи [Плющенко, 2006: 42]: «...– Мощнее, чем «Ти-Рекс» или «Слейд». / – Или Род Стюарт, – сказала вторая, расширяя диапазон сравнений. / – Род не команда, он один парень, – возразила первая. / – Но у него есть группа, «Фейсиз», я видела их в «Аполло» и... / – Ну да, но все равно... / – И-и-и... — начал я. / – Мощнее Рода Стюарта, – безапелляционно возгласила вторая. / – Т-т-т... – сказал я, пытаюсь запуститься с другого слова. / – Ну или пусть круче него и «фэйсов», лады? / – А к-как у н-них с оригинальным м-м-м-материалом, – выговорил я наконец. – Н-нету, что ли?» [Бэнкс, 2014]. Голоса девушек сливаются, в то время как голос главного героя пересекает их, что позволяет провести аналогию с двумя контрастирующими музыкальными темами.

Контрастирующие детали в характеристике персонажей используются Бэнксом с той же целью: «Эти двое выглядели так здорово, они так подходили друг другу, были такими счастливыми, красивыми и талантливыми, такими чистыми и ухоженными, и это после такого напряженного выступления <...> Я – это я, громоздкий, страхолюдный, дурацкий Дэнни Уэйр, уродливый мутант в семействе» [Бэнкс, 2014]. Также автор превращает музыкальную тему в сюжетный стержень определённого эпизода [Плющенко, 2006: 43]: «Кристина не пела, а мучительно прорывалась через первый куплет, <...> на словах “на войну” она рванула себя за воротник. <...> Кристина тем временем вскинула голову и энергично переместилась на другую сторону сцены, к другой камере; <...> встряхнула головой, рассыпав по плечам длинные золотистые волосы, и допела песню с таким видом, словно она вот-вот испытает оргазм» [Бэнкс, 2014].

Отсюда следует, что роман Иэна Бэнкса объединяет в себе как авторские приёмы интерполяции музыкального в художественный текст, так и классические литературно-музыкальные формы. По существу, это произведение и представляет собой комбинацию различных вариаций музыкальных тем, прочитываемых в тексте явно или через подтекст. Более того, персонажи создаются посредством комбинации фрагментов из личных биографий реально существующих исполнителей и собственно авторских образов.

## **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2**

Анализ творчества нескольких современных авторов (И. Кадзуо, С. Фрай, И. Бэнкс) наглядно демонстрирует реализацию «музыкальной революции» в рамках литературного творчества. На страницах книг присутствует как тенденция к воссозданию образа жизни молодых людей, как правило, талантливых музыкантов (их взглядов, предпочтений, стиля жизни, мировоззрения и т.д.), так и стремление к демонстрации

независимости художественного творчества от укоренившихся правил (например, массовизация языка).

Музыкальность обнаруживает себя как в композиции, стиле изложения, системе персонажей и т.д., так и в интонации, формирующейся за счёт ритмизации прозы и использования слов с таким смысловым содержанием, которое, благодаря феномену межчувственной ассоциации, воспринимается как музыкальное. Используются такие приёмы интерполяции музыкальных элементов в текст, как: авторская идея, базирующаяся на образе музыканта; последовательная смена композиционных форм речи; пространственно-временная организация текста. Другими словами, писатели не только обращаются к классическим способам музыкализации текста, но и изменяют их в соответствии с требованиями жанра или для реализации собственных идей.

### ГЛАВА 3. СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНО-МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. ХОРНБИ

Ник Хорнби – современный британский писатель, в творчестве которого разрабатывается тема современной поп-культуры. Стоит отметить, что во всех его романах фигурирует сквозной образ инфантильного молодого человека, представленный, как правило, в его развитии. Кроме того, отличительной чертой героев Хорнби является обязательное наличие в их жизни какого-либо увлечения – киноиндустрия («Смешная девчонка»), музыка («Hi-Fi»), спорт («Футбольная лихорадка») – значение которого часто доводится до абсурда.

Библиография автора достаточно обширна и включает в себя:

- семь романов («Hi-Fi» («High Fidelity», 1995); «Мой мальчик» («About a Boy», 1998); «Как стать добрым» («How to Be Good», 2002); «Долгое падение» («A Long Way Down», 2005); «Слэм», («Slam», 2007); «Голая Джульетта» («Juliet, Naked», 2009); «Смешная девчонка» («Funny Girl», 2014))
- несколько автобиографических произведений («Футбольная лихорадка» («Fever Pitch», 1992); «31 песня» («31 Songs», 2003); «Логорея» («The Polysyllabic Spree», 2004) и др.).

Однако творческий подход автора можно обобщить в одной фразе, принадлежащей журналистке Дине Бэти (Dina Baty), проинтервьюировавшей Н. Хорнби в 2011 г. (интервью переведено для интернет-журнала T&P в 2012 г.): «Человек, который воспринимает окружающую реальность как минимум иронично – это и есть протагонист романов английского писателя Ника Хорнби. В качестве выхода из ситуации, когда всё бессмысленно и бесполезно, Хорнби предполагает достаточно старомодные рецепты: любовь и погружение в культуру. Вот почему главные герои его двух самых

популярных романов – футбольный болельщик и воинствующий меломан»<sup>18</sup>. Другими словами, обыденную реальность он преподносит через мироощущение человека, который воспринимает окружающее иначе, чем другие, так как смотрит на повседневные ситуации через призму своего увлечения, возведённого практически в ранг религии. В то же время сам писатель говорит о том, что если бы он «умел писать музыку», то «не заморачивался бы с книгами», так как считает, что «музыка есть самая чистая форма самовыражения»<sup>19</sup>.

Таким образом, для Хорнби характерно использование музыки как базового элемента произведений: музыкальность обнаруживает себя в каждой из его книг – в большей или меньше степени – вне зависимости от тематики.

### **3.1. «Hi-Fi» и «Голая Джульетта» – роман-сингл и роман-кавер: высокое качество звучания**

Музыкально-художественное творчество Ника Хорнби достаточно своеобразно – его невозможно рассматривать с точки зрения классических литературно-музыкальных приёмов даже при условии наличия их признаков. В отличие от И. Кадзуо, С. Фрая, И. Бэнкса и других, произведения Хорнби – не отклик на «музыкальную революцию», но рефлексия над её событиями и последствиями. Поэтому герои его книг обращены не вовне, а к своему внутреннему миру: 90% содержания романов – это самоанализ персонажа, эволюция его мировоззрения и т.п.

Несмотря на то, что к собственно музыкальным текстам можно отнести только «Hi-Fi» (1995) или «High Fidelity» (дословно: высокое качество звучания) и «Голую Джульетту» (2009), этого автора называют, и не случайно, «писателем-меломаном» и «музыкальным фанатом» – в его

---

<sup>18</sup> Интервью на сайте T&P от 2012 года – <http://goo.gl/01PA2p>

<sup>19</sup> Цитата взята с сайта: <http://novarock.tomsk.ru/post/3109>

произведениях постоянно звучит музыка. Более того, важным является тот факт, что это, главным образом, современная поп-музыка, поскольку, по словам исследователя Ю.Д. Коровиной, именно «массовая музыкальная культура подарила нам новую форму организации произведений: музыкальный альбом» [Коровина, 2012].

В музыкальной индустрии существует несколько типов альбомов<sup>20</sup>, классифицирующихся по разным признакам: по типу записи, композиций, по объему и т.д. Роман «Hi-Fi», будучи тесно связанным с музыкальной сферой, аналогичен, как утверждает в статье «Музыкальное начало в творчестве Н. Хорнби» Ю.Д. Коровина, альбому-синглу [Коровина, 2012], т.е. такому альбому, в который входит одна или две композиции и несколько ремиксов (обработок) [Захаренко, 2003].

С другой стороны, «Hi-Fi» имеет сходство и с концептуальным альбомом (т.е. таким, в котором все представленные композиции объединены общей идеей: музыкальной, композиционной, повествовательной, текстуальной и т.д.)<sup>21</sup>, поскольку это произведение одной темы или идеи – тесного переплетения человеческой жизни в обывательном мире и доведённой до гротеска одержимости музыкой.

Главный герой «Hi-Fi» – Роберт Гордон – инфантильный тридцатипятилетний владелец музыкального магазина, бывший ди-джей и меломан. Он словно бы состоит из музыки: любимых исполнителей, мелодий и виниловых пластинок: «Слушал ли я музыку потому, что страдал? Или же страдал, оттого что слушал музыку? Может, все эти пластинки и сделали меня меланхоликом?»; «Хотел бы я сделать свою жизнь песней Брюса Спрингстина. Хотя бы однажды» [Хорнби, 2004].

Его отношение к окружающим людям также напрямую зависит от того, какую музыку они слушают: «...не стоит надеяться на длительные отношения, если ваши с партнершей музыкальные собрания практически ни

---

<sup>20</sup> На сайте представлена подробная классификация музыкальных альбомов: <http://unienc.ru/w/ru/882751-muzykalny-albom.html>

<sup>21</sup> Определение взято с сайта: <http://unienc.ru/w/ru/921626-kontseptualny-albom.html>

в чем не пересекаются» [Хорнби, 2004]. С точки зрения Роберта, даже то, как складывается жизнь его знакомых, связано с их музыкальными предпочтениями: «Самые несчастные из моих знакомых – те, что больше всего на свете любят поп-музыку; я не уверен, сделала ли их такими музыка, но знаю наверняка: слезливые песенки они начали слушать задолго до первых обрушившихся на них несчастий» [Хорнби, 2004].

В целом, характер Гордона, его мировосприятие, во многом проясняются, когда он говорит о своём хобби: «Что плохого в желании оказаться дома в окружении собранных тобой записей? Мое увлечение – совсем не то, что коллекционирование марок, пивных этикеток или антикварных наперстков. Моя коллекция включает в себе целый мир, в котором красоты, грязи, жестокости, покоя, красок, ранимости, опасностей и любви гораздо больше, чем в том мире, где живу я; в ней есть и история, и география, и поэзия и еще много другого, чему я должен был бы научиться в школе, – в том числе и музыка» [Хорнби, 2004]. Музыка, как своего рода религия, даёт ему возможность проецировать жизнь – в широком понимании – на тексты и мелодии, выступающие отдельной вселенной, что превращает его одновременно в мечтателя и демагога.

Идею о том, насколько важную роль играет в жизни человека, в формировании его личности увлечение таким стихийным искусством, как музыка, автор вкладывает в размышления главного героя: «Так, может, все эти мои мысли о том, что музыка, если послушаться ее так, как послушался я, сильно осложняет жизнь... может, в них все же что-то есть? <...> Может быть, все мы – те, кто изо дня в день вбирает в себя чужие эмоции, – живем под слишком высоким напряжением и в результате теряем способность просто быть довольными: нам подавай либо несчастье, либо восторженное, до поросычьего визга, счастье, но обоих этих состояний очень трудно достичь в рамках стабильных и прочных отношений» [Хорнби, 2004]. Музыка становится подобием наркотического вещества: она искусственно стимулирует эмоциональный фон, вызывая яркие ощущения, но, со

временем, лишая человека возможности по-настоящему чувствовать «без дозы».

Музыкальность присутствует и в композиции романа: некоторые фрагменты выстроены по принципу музыкальных чартов – «топ-5 музыкальных композиций». Так, например, книга начинается со слов главного героя: «Моя безусловная и окончательная первая пятерка самых памятных разлук (привожу в хронологическом порядке): 1) Элисон Эшворт; 2) Пенни Хардвик; 3) Джеки Аллен; 4) Чарли Николсон; 5) Сара Кендрию» [Хорнби, 2004] – и следующие пять глав посвящены историям расставания с каждой из названных им женщин.

Кроме того, Роберт часто использует в своём повествовании отсылки к реально существующим музыкальным текстам, которые обогащают содержание определённых эпизодов: «А потом я иду в ванную и чищу зубы; а потом возвращаюсь; а потом мы занимаемся любовью; а потом мы немножко разговариваем; а потом мы выключаем свет. Вот и все. Кто, чего, как – в эти дела вдаваться не буду. Когда-нибудь слышали «Behind Closed Doors» Чарли Рича? Это одна из моих любимых песен [Хорнби, 2004]. Смысл последней фразы становится более прозрачным, если обратиться к тексту песни:

«And when we get behind closed doors  
Then she lets her hair hang down  
And she makes me glad that I'm a man  
Oh, no-one knows what goes on behind closed doors»<sup>22</sup>

«И когда мы остаёмся за закрытыми дверями,  
Она распускает свои волосы  
И заставляет меня почувствовать себя счастливым из-за того, что я  
мужчина  
Ох, никто не знает, что происходит за закрытыми дверями»<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Полный текст песни: <http://goo.gl/4rDrA7>

На страницах романа автор неоднократно показывает, что музыка – это нечто большее, чем только то, что можно записать на «винил»: «Еще мне нравятся люди, приходящие в магазин в поисках мотива, который преследует их и не дает покоя, мотива, который мог послышаться им в шуме собственной одышки во время пробежки за отходящим автобусом или в ритмичном шелесте дворников по пути с работы домой» [Хорнби, 2004]. Происходит столкновение рационализованного мира и музыкального – на самом деле, одного и того же, но по-разному воспринимаемого – что и приводит к непониманию между персонажами и создаёт абсурдность ситуаций.

Хорнби позиционирует своего героя как человека границы: «...порой музыка является как по волшебству <...> однажды к нам пришел парнишка, которому приснилась целиком пластинка – с музыкой, названием и исполнителями. И когда я нашел ему пластинку <...> и она оказалась почти в точности как увиденная во сне, он посмотрел на меня с таким выражением на лице, что я почувствовал себя не заурядным владельцем музыкального магазина, а акушеркой или живописцем, человеком, изо дня в день имеющим дело с вещами потусторонними» [Хорнби, 2004]. Он отличается и от Лоры – юриста по профессии и по призванию – с её прагматичными взглядами; и от Барри, в чьей жизни нет никого и ничего, кроме музыки.

В итоге Роберт остаётся всё тем же инфантильным меломаном, каким показан читателю на первых страницах романа, однако начинает осознавать, что музыка рождается в том мире, откуда он родом; создаётся теми людьми, которые просто иначе смотрят на вещи, с которыми и ему приходится сталкиваться каждый день: «Просто ни у кого из нас не хватило ума или же таланта обратить наши сочинения в песни. Мы обратили их в жизнь, что гораздо безнравственнее и отнимает куда больше времени, да и насвистывать наши сочинения невозможно» [Хорнби, 2004].

---

<sup>23</sup> Перевод музыкальной композиции выполнен автором работы – Евгенией Штегеран

«Голая Джульетта» – второе музыкальное произведение Ника Хорнби – роман-кавер (в музыке – оригинальная авторская композиция в исполнении другого музыканта или музыкальной группы [Захаренко, 2003]). Так же, как понятие «сингл» по отношению к «Hi-Fi», «кавер» относится не только и не столько к форме, сколько к содержанию романа в целом.

Главный герой романа, Такер Кроу – забытый всеми, кроме самых преданных фанатов, рок-исполнитель середины 80-х гг. – представлен в качестве «оригинальной версии»; в то время как Дункан, ещё один персонаж, поклонник его жизни и творчества – не самая удачная попытка неосознанного повторения образа музыканта.

Композиция образной системы также подчинена принципу музыкальности. В музыке нередко применяется композиционная техника, строящаяся на трёх музыкальных темах, одна из которых имеет самостоятельную экспозицию, а две другие – общую: она носит наименование тройной фуги с частично раздельной экспозицией тем<sup>24</sup>. В данном романе тоже можно выделить три основных музыкальных темы, связанных с каждым из героев. Такер Кроу, который выступает в качестве стержневой темы, задающей тон романа. Дункан – контрастирующая тема: «Такер – во всем полная противоположность Дункана, у которого ни детей, ни творческой жилки, ни жизни своей не было» [Хорнби, 2010]. И, наконец, Энни – «жена» Дункана – становится побочной («отголоском» Кроу из «засценической» жизни) и в то же время полярной относительно темы Дункана: «Энни тоже слушает музыку, часто и с наслаждением, а Дункан все портит, убивает ее наслаждение, заставляет ее ощущать, что она ничего не понимает» [Хорнби, 2010]. При этом Такер представлен обособленно, в то время как Энни и Дункан живут под одной крышей и являются, каждый по-своему, его фанатами.

Понятие «кавер» связано и с интертекстуальностью музыкальных романов Хорнби – в данном случае подразумевается, что «Hi-Fi» и «Голая

---

<sup>24</sup> Определение взято с сайта: <http://lugat.musigi-dunya.az/ru/data.pl?id=5289&lang=ru>

Джульетта» соотносятся друг с другом определённым образом: «Дункан – постаревшая версия Роба (герой романа «Hi-Fi»)» [Fletcher, 2009; цит. по: Коровина, 2012]. «Голая Джульетта» – это пост-«Hi-Fi», лишённый «сценической» обработки: несмотря на то, что автор остаётся прежним (в музыке каверы всегда представляют собой переработку оригинальной версии другим музыкантом). Таким образом, это произведение всё равно можно назвать «кавер-версией», поскольку роман «Голая Джульетта» сохраняет в себе все черты оригинала («High Fidelity»), но при этом воплощает основную идею с иными акцентами (т.е. имеет другое «звучание»): он представляет собой своеобразное переосмысление взаимосвязи «человек-музыка», положенной в основу «Hi-Fi». Если там читателю представлена «анатомия» меломана и последствия влияния на него персоналий, созданных музыкальной индустрией, то здесь раскрывается образ музыканта через противопоставление его реальной жизни и «фанатского» о ней представления. Иначе говоря, как утверждает Дж. Грэйс, «основная проблема здесь – это разделение творчества и личности творца, важность которого не всегда ясна почитателям таланта» [Grace, 2010; цит. по: Коровина, 2012]. И не только почитателями, но зачастую и самим музыкантом. «“Джульетта” очень хороша. Не надо ее втапывать в грязь. Не смешивай музыку и свои “подвиги”» [Хорнби, 2010], – говорит Энни, когда Такер заявляет, что этот альбом переоценен, так как истоки его создания ничтожны и вульгарны. И бывшему рок-исполнителю, и читателю автор устами героини доказывает обратное:

«– Для тебя не секрет, что злодей может быть гением? – спросила Энни.

– Конечно. Кое-кто из тех, чьим искусством я восхищаюсь, полные ублюдки» [Хорнби, 2010].

Однако, Энни не единственный персонаж-носитель авторских идей. В этой роли выступает и Дункан: «Мне кажется, что люди одаренные свой талант ценят недостаточно. Это неудивительно, ибо то, что дано тебе без

всяких с твоей стороны усилий, всегда ценится невысоко» [Хорнби, 2010]. С одной стороны, этой фразой он признаёт своё поражение перед Кроу (так разрешается одно из столкновений музыкальных тем), но, с другой стороны, в ней заключена мысль и самого Хорнби, лучше, чем кто-либо другой, способного представить себя на месте обоих героев: преданного фаната и гениального творца.

Кроме того, из романа «Hi-Fi» в «Голую Джульетту» пришло и понимание музыки как некой абстрактной всепроникающей материи, которую невозможно систематизировать и замкнуть в материальную оболочку: «...записанная музыка никак не вещь, которую он привык осязать (компакт-диск, виниловая пластинка, катушка с лентой), а духовная сущность, которую пальцами не пощупать» [Хорнби, 2010].

Музыка, по словам Энни, «не марки, не ужение на мотыля, не строительство судовых моделей в бутылках». Выступая в роли увлечения или профессии («музыка доступна всем...»), она выполняет гораздо более важную функцию, чем только привнесение в жизнь человека удовольствия или его денежного эквивалента: «...непостижимым образом вызвала в ней мысли об искусстве, о ее работе, об отношениях с людьми, о Такере, о связи человека и музыки, о мистической притягательности темной стороны жизни» [Хорнби, 2010].

Присутствуют в тексте и отсылки к музыкальным композициям – как реальным, так и вымышленным, т.е. собственно авторским, – выполняющим роль значимого подтекста. Например, в одной из глав Такер Кроу вспоминает: «Эх, времечко-то было, как пел когда-то Джеймс Браун» [Хорнби, 2010]. Подразумевается песня «There Was a Time», что акцентирует ностальгию героя по прошлому:

«There was a day, there was a time  
When I used to play

<...> Down there we have a good time»<sup>25</sup>

«Был день, было время

Когда я играл

<...> Это было наше лучшее время»<sup>26</sup>

Что касается внутритекстовых аналогов подобных отсылок, в начале романа есть такой фрагмент: «Дункан освоил новшество с небольшим опозданием, но, освоив, тут же создал сайт под названием “Эй, кто-нибудь меня слышит?”. Так назывался трек с малоизвестного диска, записанного после сокрушительного провала первого альбома Кроу» [Хорнби, 2010]. Функция такого подтекста в создании сюжетного объёма: он добавляет реалистичности вымышленной фигуре музыканта.

В целом, роман «Голая Джульетта» настолько же похож на «Hi-Fi», насколько отличается от него. Одна из исчерпывающих сравнительных характеристик присутствует на страницах самой книги, где альбом Кроу «Джульетта» – аллюзия на «Hi-Fi»: «Да, это “Джульетта”, но куда же подевались все ее неоспоримые достоинства? Как несправедливо. Мелодии узнаваемы <...> Но как это все неуверенно, бесцветно, сыро» [Хорнби, 2010]. Если конец «Hi-Fi» можно назвать открытым, то здесь уже нет недосказанности. Цена за возможность жить в мире музыки очень высока – одиночество творческой личности. В противном случае – отказ от той части своего «я», которая принадлежит музыкальному гению.

### **3.2. Музыкальная автобиография «31 песня»**

«31 песня», «...a soundtrack to accompany life»<sup>27</sup> («...саундтрек, сопровождающий жизнь») – произведение, разрушающее традиционное

---

<sup>25</sup> Текст песни расположен на сайте: <http://goo.gl/ejpkmN>

<sup>26</sup> Перевод музыкальной композиции выполнен автором работы – Евгенией Штегеран

представление о музыке в словесном творчестве. На официальном сайте писателя содержание книги репрезентировано следующим образом:

«These personal and passionate pieces – refreshingly free of pretension – are a celebration of the joy that certain songs have given him»<sup>28</sup>

«Это личные и глубоко эмоциональные фрагменты – на удивление свободные от претенциозности – о тех радостных ощущениях, которые дали ему некоторые песни»<sup>29</sup>.

В сетевой критике встречаются самые разные оценки издания, но в целом исключительно положительного характера. Например, Тим Лотт – представитель журнала «Evening Standard» – пишет:

«Funny, provocative, immensely readable. It is not simply about music...it is about Hornby, and us, and about being alive. His enthusiasm is such that he makes me want to be a better listener – and I can offer no better compliment. A triumph»<sup>30</sup>

Забавный, провокационный, безусловно, читаемый. Он не просто о музыке... он о Хорнби, и нас, и о том, что мы живы. Его энтузиазм таков, что он заставляет меня хотеть быть более хорошим слушателем – и я не могу предположить лучшего комплимента. Это триумф!»<sup>31</sup>.

По определению самого автора, “31 песня” – это сборник эссе, в котором через призму тридцати одной песни рассказывается о значении музыки в его жизни.

В предисловии к книге Н. Хорнби замечает: «...я не хочу писать о воспоминаниях; книга не о них. <...> Мне больше хочется писать о том, что заставило меня полюбить эти песни, а не о том, что я сам к ним прицепил» [Хорнби, 2005: 14]. Причину, по которой музыка занимает настолько важное место в его жизни, он объясняет в главе «“You had time” Ани ДиФранко»: «...мне бы определённо захотелось стать музыкантом, потому что какая-то

---

<sup>27</sup><http://goo.gl/sGl2xp>

<sup>28</sup><http://www.nickhornbyofficial.com/books/31-songs/>

<sup>29</sup>Перевод критического комментария выполнен автором работы – Евгенией Штегеран

<sup>30</sup><https://goo.gl/LD26QV>

<sup>31</sup>Перевод критического комментария выполнен автором работы – Евгенией Штегеран

часть меня всё ещё верит в то, что музыка так и рождается, так же как люди, далёкие от писательства, верят в то, что мы полностью зависимы от явления музы» [Хорнби, 2005: 73]. Музыкальное искусство – самоценно, а потому неподвластно людям, его создающим, наоборот, они зависят от него. Этот особый род зависимости очень высоко ценится автором.

Произведение, безусловно, представляет собой музыкальную автобиографию и выстраивается по принципу compact disc (компакт-диска) – содержание глав-композиций распределяется от наиболее личных размышлений и частных вопросов к более общим. Так, первая глава-композиция «“Thunder Road” – Bruce Springsteen» связана со становлением личности автора: «Песня помогала мне многое осмыслить. Время шло, и не было никаких признаков того, что я вырвусь куда-либо и что-то сделаю, и особенно с той быстротой, на которую настраивала песня. Но «Thunder Road» давала намёк на взросление, тем самым примиряя с тем, что этот момент всё не наступает» [Хорнби, 2005: 22]. А пятнадцатой главе, «“First I look at the purse” – The J. Geils Band», речь идёт о событиях, затрагивающих каждого жителя государства: «Война закончилась 30 лет назад, но казалось, что нет никаких причин перестать отсиживаться ночами на станциях метро – по крайней мере, оттуда видна хоть какая-то перспектива» [Хорнби, 2005: 102].

Однако музыка выступает здесь не средством (не в качестве характеристики или «рупора» авторских идей и т.п.), но самоценным элементом – маркером определенных ситуаций, обогащающим семантическое поле текста. Подтверждая эту мысль, в главе «“Putt the Magic Dragon” Грегори Айзек» Хорнби пишет: «...в любом из нас есть что-то недоступное словам, нечто ускользающее и не поддающееся нашим попыткам самовыражения» [Хорнби, 2005: 160–161]. Музыка, как язык универсальный, заполняет текст и сюжетно обогащает его, систематизируя смыслообразующие фрагменты, но не модифицируя их.

Автор допускает, что музыка, как и другие виды искусства, может становиться отражением черт характера, настроения, мировоззрения и пр.:

«...иногда, хотя и очень редко, песни, и книги, и фильмы, и картины являются совершенным выражением твоей сущности». Не случайно в тексте присутствует отсылка к The Beatles, песни которых послужили толчком для музыкальной революции в Англии: «Новые Леннон и Маккартни уже среди нас; просто они не станут уже “больше, чем Иисус”» [Хорнби, 2005: 119]. Слова «больше, чем Иисус» принадлежат Джону Леннону: «Мы теперь более популярны, чем Иисус Христос. Я не знаю, что исчезнет сначала – рок-н-ролл или христианство»<sup>32</sup>. Писатель цитирует Джона в таком контексте для того, чтобы показать: даже с учётом универсальности, музыкальный элемент не становится субстратом для формирования личности, потому что «...связь эта [между ним и сознанием индивида] отнюдь не прямолинейна и осознаваема» [Хорнби, 2005: 19] – она возможна, но не обязательно очевидна; время The Beatles прошло.

«“Samba Pa Ti” я собирался слушать в тот момент, когда буду терять невинность, – и если не в стереосистеме, то, по крайней мере, внутренним слухом» [Хорнби, 2005: 49] – пишет Хорнби, тем самым акцентируя мысль о том, что не человек выражает себя через музыку, но музыка проявляет себя в человеческой жизни. В главе «“Thunder Road” – Bruce Springsteen» об этом сказано следующим образом: «...песня уже знает, как я себя чувствую, и кто я есть, и это, в конце концов, и есть одно из утешений, предлагаемых искусством» [Хорнби, 2005: 25]. Для писателя такой композицией стала «Thunder Road»:

«Show a little faith, there's magic in the night

<...>

It's a town full of losers

And I'm pulling out of hear a winner»<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Интервью Дж. Леннона за 1966 г. для Evening Standard, цитата – <http://goo.gl/LdLZXX>

<sup>33</sup> Песня расположена на <http://goo.gl/Z2417>

«Покажи немного своей веры, и этой ночью случится магия

<...>

Этот город полон проигравших,

А я выхожу отсюда победителем»<sup>34</sup>

По его словам, «...это мой ответ на каждый издательский отказ, который я получил; на каждое сомнение в моих способностях, выраженное моими друзьями и родственниками» [Хорнби, 2005: 22]. Так, фрагмент, по существу лишённый музыкальности, благодаря тексту Springsteen'а сюжетно усложняется: «Но я задумался: что мне с этим делать? И снова Springsteen подсказал ответ» [Хорнби, 2005: 26].

Человек не выбирает ту или иную композицию, привязывая к ней значение, но, наоборот, случайно услышанная песня помогает сформировать его. Например, в связи «“Born for me” Пола Уэстерберга» Хорнби вспоминает: «...я ушёл с концерта Led Zeppelin <..> я вынес оттуда один незабываемый урок на всю жизнь, один из немногих, который я должен донести до молодого поколения: ты всегда можешь уйти!» [Хорнби, 2005: 86] – тексты и мотивы Led Zeppelin стали опосредованным катализатором для генерирования смысла.

Наконец, Хорнби приводит пример того, каким образом музыка может отражать естественное течение человеческой жизни: «Но по-настоящему великие песни <...> посвящены нашим романтическим чувствам <...> дело тут в самой любовной драме, с её изгибами и изломами, наклонами и уклонами, высотами и низинами, с её обмороками и блюзами, которая сама может служить естественной метафорой музыки» [Хорнби, 2005: 82].

«Культура, которой я окружаю себя, есть выражение моей личности и обстоятельств моей жизни, и, скорее всего, так оно и должно быть» [Хорнби, 2005: 39–40] – то есть культура, в данном произведении музыкальная, позволяет писателю выстроить повествование: о своей жизни; о людях, её

---

<sup>34</sup> Перевод музыкальной композиции выполнен автором работы – Евгенией Штегеран

составляющих; о личном опыте; и т.д. («...без отдалённого музыкального аккомпанемента писать мне было бы труднее» [Хорнби, 2005: 153]). Она не вспомогательная категория сюжета – она и есть сюжет, реализованный в тексте, поскольку, как объясняет автор: «В этой книге вы найдёте много причудливых взаимосвязей между литературой и музыкой, особенно между романами и песнями, но я уверен, что великую песню гораздо легче исчерпать, чем великий роман» [Хорнби, 2005: 67].

Таким образом, «31 песня» Ника Хорнби – это произведение non-fiction, где музыкальность из комплекса приёмов превращается в фон, без которого текст утратил бы своё «дыхание»: авторские размышления, идеи, воспоминания представлены в завершённом виде, однако музыка формирует из них сюжетную целостность. Такой подход к литературно-музыкальной интеграции вносит определённый вклад в новаторское понимание этой категории.

### **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3**

Творчество Ника Хорнби значительно отличается от подавляющего большинства английских музыкальных произведений, поскольку его нельзя позиционировать как эхо «музыкальной революции»; 90% содержания его романов – это размышления над «революционными» событиями, воплощающиеся посредством взаимодействия саморефлексии персонажа и темы современной поп-культуры (в произведениях Хорнби звучит современная поп-музыка). Ни для «Hi-Fi», ни для «Голой Джульетты» практически не характерно использование классических приёмов музыкализации текста. Его задача показать, какое влияние мир музыки оказывает на индивида: психологическое начало преобладает над социальным.

Обращение к non-fiction стало решающим в создании уникального творческого подхода автора. «31 песня» наглядно демонстрирует

трансформацию музыкальности из комплекса приёмов в фон, формирующий сюжетную целостность. Более того, «31 песня» – это сборник предельно психологичных музыкально-автобиографических эссе, что в области словесно-музыкальной литературы является уникальным явлением.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыкальность – периферийное явление, существующее на стыке музыки и литературы – феномен, охватывающий огромную область, постоянно взаимодействующую со словесным искусством. Это обусловлено тем, что истоки союза музыкального и словесного искусств уходит в глубокую древность – безусловно, первые явные следы такого взаимодействия обнаруживаются в античности, но существует мнение и о том, что его зарождение произошло в глубокой древности, т.е., вероятно, ещё в первобытные времена.

В современном литературоведении достаточно много внимания уделяется взаимодействию различных искусств (литература и кинематограф, литература и театр и т.д.), и категория музыкальности не становится исключением: появляются как работы синтезирующего характера, в которых на широком временном отрезке рассматривается эволюция этого явления; так и исследования, направленные на представление интеграции слова и музыки как комплекса приёмов, и написанные, главным образом, на материале классической литературы.

Однако практически неизученной остаётся музыкальность в творчестве авторов конца XX – начала XXI вв., в частности, английских писателей, в то время как литература Англии – страны, 90-е годы XX века в которой ознаменовались «музыкальной революцией» – наиболее важна с этой точки зрения. Поэтому цель настоящей дипломной работы состояла в изучении различных аспектов словесно-музыкальной взаимосвязи в эстетике и художественном творчестве современных английских писателей (Н. Хорнби, С. Фрая, И. Бэнкса и др.). Для её достижения был выполнен ряд задач, предполагающих последовательное решение.

Во-первых, систематизировались материалы, посвящённые различным аспектам музыкальности в словесном искусстве; во-вторых, выстраивалась классификация приёмов включения музыкального компонента в

литературный текст; и, в-третьих, формировалось представление о функциях и формах воплощения – как универсальных, так и индивидуально-авторских – музыкальных элементов в произведениях английских писателей конца XX–XXI вв.

На основании проведенного исследования, можно отметить, что категория музыкальности, формировавшаяся на протяжении более чем двух тысячелетий, к концу XX века объединила в себе эстетические принципы всех культурно-исторических эпох. К тому же, она может проявляться себя на любом из уровней художественного текста: комплексное изучение теоретического материала позволило выделить ряд общих, в той или иной степени, приёмов музыкализации литературы. Так, например, музыка может проникать в словесную ткань через систему персонажей, точки зрения и авторскую идею, базирующуюся на образе музыканта; может обнаруживать себя в пространственно-временной организации текста; а также интегрироваться в текст посредством превращения музыкальной темы в сюжетный стержень произведения и т.д.

Кроме того, подробный анализ ряда произведений таких современных авторов, как И. Кадзуо, И. Бэнкс и С. Фрай позволил доказать, что принципы «музыкальной революции» действительно могут быть реализованы в рамках литературного творчества. В их романах, новеллах и т.д. происходит как переосмысление и воссоздание образа молодого человека, его взглядов, стиля жизни, мировосприятия – т.е. формирование лица эпохи «музыкального бунта» – так и стремление выйти за рамки литературных законов. Для достижения своих целей, отмеченные писатели прибегают к музыкализации композиции, стиля изложения, системы персонажей, интонации и т.д., то есть используют общие приёмы внедрения музыки в текст, но также и изменяют их, если того требует избранный жанр или авторская идея.

Творчество Ника Хорнби рассматривалось индивидуально, поскольку оно стоит особняком, выделяясь на фоне современных словесно-

музыкальных произведений благодаря своей самобытности. Во-первых, его романы – не эхо «музыкальной революции»; в них музыка не способ самовыражения, но самоценное явление, проявляющее себя в человеческой жизни как результат самоанализа персонажа и его рефлексии (над различными событиями, поступками людей и т.д.), тесно связанных с темой современной поп-культуры. Во-вторых, «31 песня» – музыкальная автобиография автора в жанре non-fiction – наглядно демонстрирует новаторство творческого подхода автора: это сборник предельно психологичных музыкально-автобиографических эссе, где музыкальность трансформируется из комплекса приёмов в фон, генерирующий сюжет, что в области музыкальной литературы является уникальным явлением.

Другими словами, музыка может работать на текст как комплекс приёмов, дополняющий повествование, расставляющий в нём необходимые акценты; или становится доминантой, выполняя сюжетобразующую роль: в этом случае музыкальный элемент и слово образуют сложный сплав.

Таким образом, музыкальность в творчестве современных английских писателей воплощается в двух направлениях: одно из них реализует опыт многовековой традиции в соответствии с актуальными тенденциями; второе – качественно новое явление, не имеющее под собой достаточных теоретических оснований и продолжающее формироваться.

В целом, необходимо отметить, что в настоящее время, несмотря на большое количество произведений, маркированных музыкой, не существует достаточного количества работ, посвящённых анализу музыкальности в творчестве современных европейских авторов. Главным образом, по этой причине, в качестве дальнейших перспектив исследования музыкальности, может быть предложено более тщательное изучение этой категории с разных точек зрения, и, соответственно, создание нескольких классификации её форм, которые позволят получить исчерпывающее представление о словесно-музыкальной сфере.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Монографии

1. Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь: ПГУ, 1994. 84 с.
2. Азначеева Е.Н. Литературно-музыкальные параллели: семиотический аспект. [Электронный ресурс] // Academia.edu. URL: <http://www.academia.edu/3800192/> (дата обращения: 01.11.2015).
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 2002. 167 с.
4. Бобровский В. О переменной функции музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 231 с.
5. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. М.: Флинта: Наука, 2007. 520 с.
6. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ритмика. [Электронный ресурс] // М.: Музыка, 1972. Ч. 1. URL: <https://goo.gl/bR3CA3> (дата обращения: 05.09.2015).
7. Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. 416 с.
8. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 60–61.
9. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Литература и методы её изучения: системно-синергетический подход. М.: Флинта; Наука, 2011. 278 с.
10. Махов А.Е. *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.
11. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
12. Ручьевская Е. Слово и музыка. Л.: Музгиз, 1960. 168 с.
13. Симакова К. Музыка и слово // Методы изучения старинной музыки. М., 1992. С. 56–65.

14. Brown C. S. Music and literature, a comparison of the arts. Athens: Univ. of Georgia Press, 1948.

15. Hazlitt W. On poetry in general. Cit. ed., 2009. P. 251.

16. Observations in the Art of English Poesie (1602) // *Campion Th. Works* / Ed. by W. R. Davis. L., 1969. P. 293.

17. Scher P.S. Einleitung: Literatur und Musik-Entwicklung und Stand der Forschung // *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: E.Schmidt, 1984. S. 9–26.

18. Winn J.A. *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*. New Haven, Conn. / London: Yale UP, 1981.

19. Wiora W. Die Musik im Weltbild der Deutschen Romantik // *Wiora W. Historische und systematische Musikwissenschaft*. Tutzing, 1972. S. 285.

#### **Диссертационные исследования**

20. Азначеева Е.Н. Интрасемиотические связи между литературно-художественными и музыкальными текстами: (На материале немецкоязычной художественной прозы): автореф. дис. ... док. филолог. наук. СПб., 1996, 36 с.

21. Алексеева М.В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике. дис. ... канд. философ. наук., М. 2010. 164 с.

22. Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: автореф. дис. ... на соиск. уч. степ. док. филол. наук. [Электронный ресурс] // М.: РГГУ, 2007. URL: <http://www.intrada-books.ru/mahov/referat.html> (дата обращения: 03.10.2014).

23. Степанова И.В. Слово и музыка: диалектика семантических связей: дис. ... док. искст.-я, М. 1999. 39.

## Статьи

24. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник пермского университета. 2009. № 6. С. 93–99.

25. Брузгене Р. О динамике формы: музыкальность литературного текста // Вестник пермского университета. 2009. № 5. С. 79–85.

26. Вейдле В. Музыка речи // Музыка души и музыка слова. [Электронный ресурс] / Лики культуры: альманах. М., 1995. URL: <https://goo.gl/9jrPnC> (дата обращения: 07.04.2016).

27. Галатенко Ю.Н. Музыкознание и литературоведение: диалог двух наук (на примере исследования музыкальности стиха) // Сборник научных статей «Музыкальное произведение в контексте художественной культуры». Астрахань, 2012. С. 34–42.

28. Ганслик Э. О прекрасном в музыке. [Электронный ресурс] // Русская Мысль. 1880. № 11. URL: <http://goo.gl/RLF57kX> (дата обращения: 18.02.2016).

29. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. 1999. № 1. С. 86–99.

30. Джумайло О. А. За границами игры: английский постмодернистский роман 1980–2000. [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 2007, №5. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/5/dzh2.html> (дата обращения: 19.03.2016).

31. Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 403–570.

32. Караваева Д.Н. Север versus Юг, или музыка в поисках английскости (на материалах современной северной Англии). [Электронный ресурс] // Сибирские исторические исследования. 2015. №1. URL: <http://goo.gl/uI4jJF> (дата обращения: 22.11.2015).

33. Коляденко Н.П. Музыкальность художественной литературы: к проблеме синестезии искусств // Вопросы музыкознания. Новосибирск: НГК (академия) им. М.И. Глинки, 1999. С. 21–34.
34. Коляденко Н.П. Музыкальность художественной литературы – синестетический аспект // Идеи и идеалы. 2012. № 2 (12). С. 142–149.
35. Коровина Ю.Д. Музыкальное начало в творчестве Н. Хорнби [Электронный ресурс] // Материалы научно-практической конференции студентов и аспирантов ВГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. 2012. URL: <http://goo.gl/0bGSJJ> (дата обращения: 01.05.2016).
36. Копыленко М.Л. О некоторых функциях музыки в художественной прозе // Вестник Киевского университета. 1986. № 20. С. 98–100.
37. Малышев И.В. Музыкальное произведение: эстетический анализ // Диалектика эстетического. М.: Пробел, 2006. 91 с.
38. Малышев И.В. Эстетика: курс лекций. [Электронный ресурс] // Проза. ру. URL: <https://goo.gl/ZpBW6H> (дата обращения: 25.10.2015).
39. Махов А.Е. Музыка слова: из истории одной «фикции». [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 2005. № 5. URL: <http://www.intrada-books.ru/mahov/vopli.html> (дата обращения: 11.11.2014).
40. Махов А.Е. «Музыкальное» как литературоведческая проблема. [Электронный ресурс] // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс). М.: ИНИОН РАН, 2001. URL: [http://www.intrada-books.ru/mahov/m\\_problem.html](http://www.intrada-books.ru/mahov/m_problem.html) (дата обращения: 07.11.2014).
41. Нефедов Н.Т. Возникновение биографического метода // История зарубежной критики и литературоведения. М., 1988. С. 116–118.
42. Плющенко М. К проблеме музыкальности литературы: музыкальные принципы построения художественного текста // Слово – текст – смысл. Екатеринбург, 2006. Вып. 2. С. 42–46.
43. Рубинская Е.С. Проблема музыкальности художественной прозы // Музичне мистецтво. 2008. № 8. С. 105–112.

44. Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе // Эстетические очерки. М.: Музыка, 1979. № 5. С. 208–234.

45. Храмова С.И. О музыкальности композиции художественных произведений // Вестник Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля. 2013. № 2 (6). С.155–160.

46. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М.: Музгиз, 1956. 400 с.

47. Brown C. S. Music and Literature: A Comparison of the Arts. Athens, Georgia, 1963.

48. Brown C. S. The Relations between Music and Literature: As a Field of Study// Comparative Literature / Univ. of Oregon. №2. 1970.

#### **Философские трактаты**

49. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 512 с.

50. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, Т. 2. 1969. 322 с.

51. Гердер И.Г. Эстетика и теория искусства [Электронный ресурс] // Избранные сочинения. М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. URL: <http://goo.gl/2MPkwE> (дата обращения: 12.12.2015).

52. Гердер И.Г. Трактат о происхождении языка. М.: ЛКИ, 2007. 220 с.

53. Севильский И. Этимологии, или Начала. В XX книгах. Кн. I–III: Семь свободных искусств / пер. с латин. Л.А. Харитонова. СПб.: Евразия, 2005. 352 с.

54. Сидни Ф. Защита поэзии. [Электронный ресурс] // М., 1982. URL: [http://royallib.com/book/filip\\_sidni/zashchita\\_poezii.html](http://royallib.com/book/filip_sidni/zashchita_poezii.html) (дата обращения: 15.02.2016).

55. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 495 с.

56. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Собрание сочинений: в 7 т. [Электронный ресурс] / под. ред. Н.Н. Вильмонт, Р.М. Самарин, Л.Е. Пинский, / пер. с нем. Л.Е. Пинский и др. Т.6. Москва: Гослитиздат, 1957. URL: <http://goo.gl/jQ1fbm> (дата обращения: 09.09.2015).

57. Шопенгауэр А. О сущности музыки. Выдержки из соч. Шопенгауэра. Петроград: Музыкальное государственное издательство, 1919. URL: <http://goo.gl/TtBjeh> (дата обращения: 04.01.2016).

58. Herder J. G. Kritische Wälder: Viertes Wäldchen // Cit. ed. S. 525.

59. Sezemanas V. Estetika. Vilnius: Mintis, 1970. С. 463.

### **Словари**

60. Жирмунский В.М. Сравнительно-историческое литературоведение // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 418.

61. Захаренко Е. Н., Комарова Л. Н., Нечаева И. В. Новый словарь иностранных слов. [Электронный ресурс] // М.: Азбуковник, 2003. URL: <http://slovari.ru/search.aspx?p=3068> (дата обращения: 30.03.2016).

62. Магомедова Д.М. «Музыкальное» в литературе // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. Коломна: КПИ, 1999. С. 428–430.

63. Махов А.Е. Музыкальность. [Электронный ресурс] // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: ИНИОН РАН, 2001. URL: <http://www.intrada-books.ru/mahov/musicalnost.html> (дата обращения: 01.11.2014).

### **Художественные тексты**

64. Бэнкс И. Улица отчаяния. М.: Эксмо, 2014. 368 с.

65. Кадзуо И. Ноктюрны: пять историй о музыке и сумерках. [Электронный ресурс] // М.: Эксмо, 2010. URL: <http://goo.gl/oJDcYT> (дата обращения: 01.02.2016).

66. Хорнби Н. Hi-Fi. [Электронный ресурс] // М.: Иностранка, 2004. URL: [http://royallib.com/read/hornbi\\_nik/Hi\\_Fi.html#0](http://royallib.com/read/hornbi_nik/Hi_Fi.html#0) (дата обращения: 02.11.2015).

67. Хорнби Н. Голая Джульетта. [Электронный ресурс] // СПб.: Амфора, 2010. URL: [http://royallib.com/read/hornbi\\_nik/golaya\\_dguletta.html#0](http://royallib.com/read/hornbi_nik/golaya_dguletta.html#0) (дата обращения: 10.10.2015).
68. Хорнби Н. 31 песня. СПб.: Ред Фиш, ТИД Амфора, 2005. 290 с.
69. Фрай С. Неполная и окончательная история классической музыки. [Электронный ресурс] // М.: Фантом Пресс, 2012. URL: <http://goo.gl/Rr3E5h> (дата обращения: 16.01.2014).
70. Фрай С. Автобиография Моав – умывальная чаша моя. [Электронный ресурс] // М.: Эксмо-Пресс, 2012. URL: <http://goo.gl/GJWErL> (дата обращения: 16.01.2014).
71. Фрай С. Хроники Фрая. [Электронный ресурс] // М.: Фантом Пресс, 2011. URL: <https://bookmate.com/books/B2dIzYih> (дата обращения: 16.01.2014).

Таблица 1. Идеи, сформировавшие основание трансмузыкальной сферы

Наименование музыкального типа	Идейное содержание
«Музыка сфер» – музыка в своей космической ипостаси.	Музыка понимается как структурное устройство произведения (архитектоника). Космос выступает в значении упорядоченности, которой соответствует гармоничность словесного произведения.
Музыка души	Музыка – отражение внутренней сути человека (в античности «нрав»); выражение внутреннего мира.
Музыка – принцип, лежащий в основе всех искусств.	