

Библиография

О МУЗЫКЕ И/В ЛИТЕРАТУРЕ

Андрей Логутов

Хроники интермедийной миграции

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_299

The Edinburgh Companion to Literature and Music /

Ed. by D. da Sousa Correa.

Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. — XVIII, 726 p. —

(Edinburgh Companions to Literature and the Humanities).

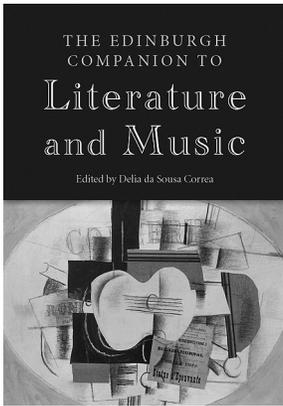
Strong M.J. American Lit Remixed: Music in Twenty-First-Century American Literature.

Lanham: Lexington Books, 2021. — X, 165 p.

У художественной словесности и музыки долгая общая история. Представление о силе искусства, о художественном творчестве как действии и воздействии воплощено в мифической фигуре Орфея — музыканта и поэта. Родство двух искусств, кажется, старше их самих, и, разошедшись, они продолжают питаться энергией друг друга. Идея подобного симбиоза становится центральной в эстетике романтизма: литература (прежде всего лирическая поэзия) видит в музыке недостижимый идеал «чистого искусства», избавленного от бремени репрезентативного значения; музыка, напротив, черпает из литературы повествовательные и изобразительные приемы, использует художественное слово как способ рефлексии о самой себе. Очевидно, однако, и то, что теоретизирование вокруг литературы и музыки носит принципиально разный характер — не только в силу того, что профессии литературоведа и музыковеда успели разойтись по разным институциональным и дисциплинарным «делянкам», но и потому, что музыку и литературу, кажется, невозможно охватить силами одной описательной модели.

Не удивительно, что рефлексия о связях между музыкой и литературой долгое время оставалась делом философской эстетики и художественного эссеизма за исключением тех редких случаев, когда литературовед или музыковед отваживался

предпринять вылазку на чужую территорию. Работы, проблематизирующие взаимное влияние двух искусств, появляются относительно поздно, вместе с модой на междисциплинарные исследования. Первопроходцем можно считать Лоуренса Крамера, опубликовавшего в 1984 г. книгу «Музыка и поэзия с XIX в. до наших дней»¹. В основе подхода Крамера как представителя нового музыковедения (new musicology) лежит идея, что посредством расширения понятия смысла (meaning) за пределы чисто референциального значения, включения в него интерпретативные события, разворачивающиеся в интересующих, историко-культурных, идеологических и социальных контекстах, мы обретаем возможность, с одной стороны, приписать музыкальным фразам и целым произведениям те или иные значения, а с другой — отвергнуть ложное представление, будто языковое значение всегда обладает большей определенностью, чем музыкальное. В работе 2002 г. исследователь признается, что удержание равновесия между трактовкой музыки как трансцендентной вещи-в-себе и как явления, вписанного в широкий круг практик, требует известного «трюкачества» (tricky balancing act)².



Текущее состояние музыкально-литературных исследований призван зафиксировать «Эдинбургский путеводитель по литературе и музыке». Редактор-составитель этого сборника статей, британско-новозеландский литературовед, специалист по связям музыки и литературы в викторианскую эпоху Делия да Сауза Корреа, интересно решила проблему монтирования теоретического материала и конкретно-исторических кейсов. Основная часть сборника поделена на пять блоков по хронологическому принципу. В первом идет речь о литературе и музыке позднего Средневековья и Возрождения (1200—1500 гг.), второй посвящен XVI—XVII вв., третий — XVIII в., четвертый — XIX в., пятый — XX в. и современности. Хотя основное содержание каждого

блока составляют небольшие исследования конкретных кейсов, им предшествует введение редактора блока и две-три теоретические статьи, намечающие рамки для интерпретации соответствующего исторического материала. Таким образом, теория как бы вырастает из соответствующего исторического периода, однако не ограничивается им, вступая в переключку с концепциями XX—XXI вв.

Открывающие сборник три теоретические статьи призваны очертить общую аналитическую рамку исследований. Автор первой из них, американский теоретик музыки Майкл Кляйн, пробует навести мосты между «литературной» теорией интертекстуальности (в варианте Ю. Кристевой) и теорией топиков (topic theory) Леонарда Ратнера³. Под топиком последний понимает «часто используемые стилистические, жанровые, фактурные и экспрессивные типы музыкального высказывания»⁴, с каждым из которых может быть ассоциирован определенный смысл

-
- 1 Kramer L. Music and Poetry: The Nineteenth Century and After. Berkeley: University of California Press, 1984.
 - 2 Kramer L. Musical Meaning: Toward a Critical History. Berkeley: University of California Press, 2002. P. 5.
 - 3 В отечественной литературе концепцию Ратнера называют по-разному: «теория тем», «теория тописов», «теория топиков». Мы предпочли последний вариант, ориентируясь на цитируемую ниже работу И.Д. Ханнанова и Д.Ф. Хайрутдиновой.
 - 4 Ханнанов И.Д., Хайрутдинова Д.Ф. Современные проблемы музыкального искусства и науки: Конспект лекций. Казань: Казанский фед. ун-т, 2014. С. 47.

или образ и которые воспроизводятся в сочинениях различных стилей и жанров, обеспечивая, таким образом, ощущение единства «музыкального языка». Аналогия между топиками в музыке и интертекстуальностью в литературе очевидна, но Кляйн идет дальше, предлагая объединить оба феномена в понятии «интермедийная интертекстуальность», подразумевающим присутствием в сфере одного медиума цитат или аллюзий из сферы другого (с. 18). В качестве примеров автор упоминает цитирование песенных текстов в «Моби Дике» и поэтический эпиграф к «Проклятому месту» Роберта Шумана (цикл «Лесные сцены», соч. 82). Впрочем, в статье все же преобладают примеры работы интертекстуальности в пределах одного медиума, призванные показать родство между музыкой и литературой в области художественных стратегий и обращения к культурным кодам и коллективной памяти сообщества как к творческому ресурсу.

Статья *Лоуренса Крамера* посвящена музыкальному и литературному нарративам (и переключается с его статьей «Музыка и расцвет нарратива» в блоке о XIX в.). Основная идея автора в том, что «большие» музыкальные жанры XIX в. (симфония, опера) испытали существенное влияние ключевого для того периода литературного жанра — романа. Впрочем, как отмечает Крамер, XIX в. — это еще и время зарождения метанарративов (Гегель, Маркс, Дарвин, Ницше). Повествовательность, таким образом, оказывается стратегически важным инструментом выстраивания не только художественных, но и научных и идеологических порядков. Включаясь в производство нарративов, музыка демонстрирует способность последних мигрировать между дискурсами, просачиваться сквозь барьеры, разделяющие искусства. Крамер настаивает на том, что музыка XIX в. имеет повествовательный характер. Его идея в том, что она осваивает сам принцип повествовательности как процесса конструирования и последующей деконструкции разного рода порядков (ладов, тональностей, голосоведения, композиции и т.д.), который, в свою очередь, запускает новые механизмы взаимодействия со слушателем как сотворческим субъектом. «Нарратив, — пишет автор, — это не структура и не логика, а деятельностное поле» (с. 398), в котором читателю или слушателю предлагается установить связи между значениями, событиями и аффектами, чтобы обнаружить в них «рассказ», «историю». Повествовательность может быть понята как желание что-то рассказать, но рассказывать можно лишь на каком-то языке, а значит, чтобы претендовать на нарративность, музыка должна притвориться языком, занять его место, что хотя и непросто, но вполне возможно (с. 399). Сам факт, что музыка, не прибегая к репрезентационному означиванию, способна разыгрывать нарративные стратегии и имитировать повествовательные формы, говорит не столько о ее пластичности, сколько о неустранимой неопределенности понятия «нарратив». Если бы содержание последнего сводилось к сюжетности, его можно было бы применять лишь к программным музыкальным произведениям вроде «Мазепы» Листа или «Фантастической симфонии» Берлиоза; но если видеть в нем принцип упорядочивания независимых процессов, выстраивания между ними отношений подчинения и следования, то, возможно, повествовательность в музыке окажется даже более выраженной, чем в литературе.

Рассуждение Крамера быстро выходит за рамки искусства и теории XIX в.: наряду с Вагнером он обсуждает Дебюсси, Веберна и Куртага; наряду с Гюго и Эрролом — Шекспира и Кафку; наряду с Гегелем — Хиллиса-Миллера и Беньямина. Таким образом, аналитическая рамка, сложившаяся при рассмотрении одного исторического периода, «обобщается» и «мигрирует» в другие периоды, и это наблюдается в большинстве статей с теоретической компонентой. Теория наращивается постепенно, что позволяет читателю не только «стать свидетелем» исторического развития представлений о связи музыки и литературы, но и оценить все их

разнообразие, возрастающее по мере продвижения от эпохи к эпохе. Одновременно растут и разнообразие исследуемого материала, и объем блоков. Если в первом (о XIII—XV вв.) отсутствует какое-либо деление на секции, то уже во втором (о XVI—XVII вв.) мы обнаруживаем три концептуальные секции: о метрике и ритмике в песенных жанрах, о перформативных аспектах публичного исполнения музыкальных и драматических произведений и о зарождении оперного жанра. Последний (пятый) блок содержит в себе уже пять таких секций.

Третья вступительная статья — «Деррида, де Ман, Барт и музыка как душа письма» Питера Даяна. В отличие от большинства других авторов сборника Даян официально занимает (в Эдинбургском университете) позицию профессора словесно-музыкальных исследований (word and music studies). Правда, статья его посвящена всего лишь историческому анекдоту — речи Жака Деррида об ушедшем из жизни Поле де Мане. Деррида обращается к англоязычной аудитории в Йельском университете на французском языке, чтобы почтить память друга и коллеги «голосом и музыкой». Главный тезис Даяна в том, что язык музыкален и что звучание родного языка тесно связано с нашей национальной идентичностью и личной историей. На более серьезном и имеющем более прямое отношение к литературе материале эти связи будут обсуждаться в блоках о XIX и XX вв.

Можно выделить пять основных способов концептуализации связей между литературой и музыкой, используемых в сборнике. Первый — через *родство на уровне приема* — уже знаком нам по статьям Крамера и Кляйна: нарративность и интертекстуальность — два примера общих для музыкального и литературного творчества стратегий. По большей части эти общие приемы имеют теоретико-литературное происхождение. Как отмечается в вводной статье к пятому блоку, XX в. стал временем активного переноса понятий критической теории в область музыковедения (с. 496).

Второй тип связи — *взаимная идеализация*, когда одно из двух искусств видит в другом недостижимый, но важный в качестве ориентира идеал. Примечательна в этом отношении история, упоминаемая *Мэри Бреатнах* в статье о музыке у Пруста. В период своего увлечения Вагнером Стефан Малларме ходил на концерты с блокнотом, фиксируя (по предположению Поля Валери) те музыкальные приемы и свойства, в которых проглядывал образ идеальной Поэзии. Музыка для Малларме — это не только идеал, но и узурпатор, незаконно присвоивший себе дух поэтического. «Настало время, — пишет он, — вернуть нам [поэтам] то, что принадлежит нам по праву» (с. 537). Но не только литература смотрится в зеркало музыки, чтобы переоткрыть для себя свой истинный облик, — музыка тоже ищет себя в литературе. Как отмечает в своей статье *Делия да Сауза Корреа*, в том же XIX в. музыка охотно обращается к литературным жанрам в поисках новых композиционных и выразительных средств. По мнению исследовательницы, идея тотального произведения искусства Вагнера во многом обязана своим появлением роману — самой влиятельной литературной форме того времени.

Третий тип отношений можно назвать *кооперацией*. Он наиболее актуален для вокальных жанров: песни, оперы, оратории и др. Эти жанры являются тем полем, в котором больше всего проявляются размежевание и схождение профессий композитора и литератора (поэта, либреттиста и др.). Так, в первом, «средневековом», блоке мы читаем о закате эпохи поэта-композитора: «...часто отмечают, что после смерти Гийома де Машо в 1377 г. поэты теряют контроль над музыкальной стороной дела, а разделение функций композитора и поэта-песенника (lyricist) начинает походить на позднее различие между композитором и либреттистом» (с. 43). Со смертью «последнего трувера» спор о том, что важнее — музыка или слова (вспомним название известной оперы Сальери «Сначала музыка, а потом слова»), — вы-

ходит из чисто эстетического измерения в измерение социальное, пока наконец эти два ремесла не сходятся вновь в популярной музыке второй половины XX в.

Четвертый вид музыкально-литературных связей имеет *социальный* характер и касается прежде всего перформативных практик. Как справедливо отмечает Бенсон, до изобретения фонографа в 1877 г. прослушивание музыки было почти неизбежно коллективной практикой, а привычное нам сегодня индивидуальное прослушивание распространилось уже в самом конце XX в. Таким образом, музыка лишь совсем недавно «догнала» чтение, уже давно ставшее преимущественно частным занятием. Не удивительно поэтому, что примеры плодотворного сотрудничества музыки и литературы стоит искать в местах публичных представлений — на подмостках драматических и оперных театров. Сравнив соответствующие статьи из первого и второго блоков, читатель может составить себе понятие о том, как формировалась эта публичная словесно-музыкальная сфера, как придворные представления постепенно трансформировались в новые театральные форматы и жанры.

Наконец, пятый и самый сложный способ осмысления отношений между двумя искусствами касается *эстетического опыта*. Подобная тематика уже давно стала предметом (в первую очередь философской) рефлексии. В ее пределах следует выделить, во-первых, вопросы прагматического характера, связанные с эффектами, производимыми музыкой и литературой на реципиента — как индивидуального, так и коллективного. Вторым по важности является феноменологический аспект, то есть вопрос о том, как устроены акты слушательского и читательского восприятия, как они связаны с категориями пространства и времени. В-третьих, художественная словесность и музыка могут быть рассмотрены с точки зрения экспрессивности, как выразительные техники, позволяющие передавать смыслы и аффективные состояния. Наконец, красной нитью через весь сборник проходит проблемная линия общеэстетического характера; хорошим примером здесь может послужить статья *Эрика Прайэто*, посвященная аналитической философии искусства Нельсона Гудмена (Nelson Goodman) и, в частности, продуктивности понятия экземплификации как для музыки, так и для литературы.

Намеченные нами пять типов отношений между музыкой и литературой раскрываются в разных блоках сборника по-разному. Стоит, однако, заметить, что все авторы исходят из установки на сближение, пусть иногда проблематичное и парадоксальное, двух искусств. Очевидное фундаментальное различие между естественным языком и музыкальной выразительностью проходит по линии присутствия или отсутствия репрезентативных механизмов. Музыка встречает в литературе «семиотического другого», которому несравненно легче дать быстрый ответ на вопрос о своей осмысленности. Литература же, напротив, тяготеет этой своей способностью, с завистью угадывая в музыке «чистую форму», свободную от диктатуры значения и заключившую тайный пакт с опытом переживания времени.

Последняя тема возникает уже в первом блоке, посвященном Средневековью. Вокальные жанры, появившиеся в этот период, исследуют новые и порой весьма радикальные способы работы со временем. Один из них связан с повтором: для музыкального произведения это один из базовых структурных элементов, создающий эффект возвращения к одному и тому же содержанию («смыслу») в разных контекстах. Именно в Средневековье, по мнению *Хелен Димминг*, запускаются процессы «текстуализации музыки» и «музыкализации текста» (с. 48). Под первой исследовательница имеет в виду возникновение нотной записи, открывшей возможность повторного воспроизведения композиции и ее сохранения во времени. Литература же воспринимает у музыки идею рефрена как внутреннего повтора, который, кроме того, может мигрировать из произведения в произведение,

создавая многомерное пространство интертекстуальных переключек. И в случае музыки, и в случае литературы повтор тесно связан с работой памяти и с управлением вниманием реципиента. Запись, разумеется, тоже может рассматриваться как технология припоминания (что было отмечено еще Платоном) и технология внимания, позволяющая подменить взгляд на произведение как на событие, разворачивающееся во времени, пространственным рассмотрением его как объекта, сложенного из знаков на листе бумаги. Музыка в полной мере раскрывается как «чистая форма» только в визуальном представлении.

Интересна возникающая здесь переключка со статьей *Энтони Гриттена* из блока о XX в., посвященной лиотаровской феноменологии эстетического восприятия. Отправным пунктом здесь служит понятие вдоха как минимальной единицы аффекта, безмолвной остановки, мгновения сосредоточенности, нарушающего привычный ход событий. Эстетический опыт для Лиотара тесно связан с переживанием замедления времени — с ощущением обездвиженности, остановки «внутренних часов», открывающим возможность для интриги и рефлексии (с. 527). Музыка в силу ее тесной связи со временем, способности вернуть нас «в тот же самый» момент посредством повтора служит, по мнению автора, «ролевой моделью для искусств и Искусства» (с. 530).

Возвращаясь к «средневековому» блоку, отметим, что «текстуализация музыки» в смысле появления возможности окинуть взглядом музыкальные структуры обеспечивает необходимые условия для развития другого феномена — усложнения этих структур в «вертикальном» измерении, экспериментов с полифонией и политекстуальностью. Самым показательным в этом отношении жанром, как указывают в своей статье *Сюзанна Кларк* и *Элизабет Ева Лич*, оказывается мотет — вокальное полифоническое произведение, в котором разные голоса (обычно два или три) исполняют разные тексты. Опираясь на работы Кристофера Пейджа, исследовательницы опровергают расхожее мнение, будто мотет был исключительно элитарным жанром, рассчитанным на слушателя, знакомого с исполняемыми текстами настолько, чтобы разобрать слова каждого из них. Вслед за Пейджем Кларк и Лич видят в мотете кардинальную попытку преодолеть *семантичность языка*, заменить значение «потокотом гласных и согласных», превратить текст в «звуковой объект» (с. 97). Закат мотета в эпоху Возрождения связан, вероятно, с радикальностью его поэтики: если полифония получает дальнейшее развитие в европейской музыке, то политекстуальность как техника используется лишь спорадически для достижения определенного выразительного эффекта (один из примеров — финальная сцена из оперы Белы Бартока «Замок герцога Синяя Борода»). Тем не менее сама идея полифонии применительно к языковой коммуникации плодотворна: вспомним хотя бы, какое место занимает она в концепции романа у Бахтина.

Политекстуальность мотета возвращает нас к вопросам об отношениях между музыкой и языком, об экспрессивной силе и о том, насколько успешно могут они мимикрировать друг под друга. Продуктивно ли для языковой коммуникации нарушение привычного диалогического протокола, в котором собеседники говорят по очереди, не перебивая друг друга? Насколько буквально стоит понимать затасканную (по выражению Уоллеса Стивенса) метафору «музыка поэзии»? И наоборот: в каком смысле можно говорить о музыке как об особом языке? Последний вопрос является центральным для второго и третьего блоков статей, посвященных XVI—XVIII вв.

Как замечает *Рос Кинг*, в Европе раннего Нового времени «консенсусное мнение сводилось к тому, что цель музыки и поэзии (включая драму) в том, чтобы разбудить чувства в слушателе» (с. 147). В качестве иллюстрации он приводит рассказ

из бортового журнала английского мореплавателя и капера Мартина Фробिशера о жителях острова Баффинова Земля: «Эти люди охотно учат нас именам вещей на их языке, которые мы хотим узнать, и способны выучиться всему у нас. Они получают чрезвычайное удовольствие от музыки и потому охотно отбивают ритм и движутся в такт любой песне, которую им поют» (с. 149). Музыка и язык представлены здесь как разные формы достижения взаимопонимания, как способы вовлечения собеседника в сопереживание.

Продуктивным в этом отношении оказывается взаимодействие музыки и риторики как обязательных компонентов светского образования. Апеллируя к античным руководствам, риторы Возрождения видели цель своего искусства не столько в том, чтобы что-то сообщить слушателям, сколько в том, чтобы ввести их в определенный настрой, погрузить в желаемое аффективное состояние. Как пишет Рос, «по всей Европе литераторы и композиторы искали способы передать эмоциональную истину несемантическими средствами» (там же). Язык, вопреки наивному представлению, нельзя считать абсолютно надежным механизмом передачи информации: из-за многозначности слов слушающий может не понять сказанного или понять его неправильно. Риторику привлекает в музыке ее эмоциональная убедительность, способность предъявить слушателю аффект как внутреннее, зарождающееся внутри него самого переживание. Отсюда попытка теоретического переосмысления риторических фигур в музыкальных терминах, перенос приемов из музыки в изящную словесность. Главной «добычей» риторов вновь оказывается повтор, позволяющий привлечь внимание слушающего к центральным тезисам выступления. Любопытно рассуждение Роса о «нотированном молчании» в первых изданиях Шекспира, — о паузах, графически обозначенных при помощи отступов в стихотворном тексте.

В XVIII в., когда музыка, по выражению *Сьюзен Эпсден*, «освободилась от роли служанки слов» (с. 259), ее связь с риторикой только усиливается. Парадоксальным образом, обретая на практике независимость от языка за счет роста престижа инструментальных произведений, музыка сама начинает описываться как особый язык, организованный по законам риторики. Одна из центральных проблем, беспокоивших мыслителей эпохи Просвещения, заключалась в следующем: если считать музыку миметическим искусством, стоящим в одном ряду с поэзией и драмой, то что служит объектом музыкального мимесиса? Подражает ли она звукам живых существ? (Эта идея была подвергнута критике еще Винченцо Галилеем в «Диалоге о древней и новой музыке», изданном в 1582 г.) Или природным звукам вообще? Или человеческому голосу? К середине XVIII в., по мере того как попытки осмыслить музыку в логике подражания явлениям внешнего мира обнаруживают свою бесплодность, среди теоретиков утверждается идея, что она имитирует внутренние движения души, позволяя слушателю по своей прихоти переходить от одной идеи к другой. Как писал Томас Твайнинг в предисловии к изданию артистотелевской «Поэтики» 1789 г., музыка дает слушателю право на «свободный выбор таких идей, которые ему самому кажутся наиболее подходящими для того, чтобы вызвать реакцию, способную усилить породившую их эмоцию» (с. 273). Не случайно сквозная тема статей третьего блока — индивидуализация слушательского опыта и усиливающаяся связь между музыкой и литературой, с одной стороны, и между идентичностью и субъектностью — с другой. «Книжное помешательство» (*Lesewust*), поразившее Западную Европу во второй половине XVII в., делает чтение художественной словесности престижным занятием, подготавливая почву для той роли, которую ей будет суждено сыграть в становлении национальных культур через несколько десятков лет. Автономный картезианский субъект заявляет свое право на индивидуальный эстетический опыт — как литературный, так и музыкальный. Му-

зыка играет роль «старшей сестры» языка. Как указывает Апден, представление Руссо о музыке как о языке человеческих страстей приводит его к идее, что речь зародилась из пения (с. 269). Таким образом, через музыку человек получает доступ к древним, подлинным, имеющим коллективный характер переживаниям.

Среди практических кейсов, входящих в блок, можно выделить три группы: первые три статьи посвящены опере и ее связям с национальными идентичностью и мифологией. Еще две — духовной музыке на примерах жанра оратории и опытов музыкального переложения священных текстов. Наконец, еще три работы посвящены связи между музыкой и романом на примерах французского философского романа и творчества Сэмюэла Ричардсона, Фанни Берни и Джейн Остен.

В начале XIX в. происходит важный сдвиг в отношениях между словами и музыкой. Романтическая идея музыки как трансцендентного «другого» поэзии приводит к возвышению этого искусства, которое в основных чертах продолжается по сей день. XIX в. — это время массовизации культурного (прежде всего книжного) производства, когда складывается опознаваемое нами как «свое» представление о литературных жанрах и типах. Магистральными темами соответствующего блока статей становятся связь музыки с нарративностью и ее связь с поэтическим воображением — темы, которых мы уже коснулись выше. По сути, именно концепции XIX в., пусть и в «упаковке» критической теории XX в., оформляют проблемное ядро сборника в целом. Повествовательность обсуждается в упомянутой статье Крамера и — на материале творчества Бетховена — в статье *Скотта Бернама*; другие статьи блока посвящены роли музыки в романе и поэзии, а также опере и песенному искусству.

Последний блок заслуживает наиболее пристального внимания как в силу своего объема, так и в силу разнообразия тем, распределенным по пяти секциям: «Музыка и критическая теория», «Музыка и художественная литература после 1900 г.», «Музыка, поэзия и песня», «Опера» и «Литература, поп-музыка и звук». Принципиально новыми по сравнению с предыдущими блоками оказываются первая и пятая секции. О статьях первой (об аналитической философии искусства Гудмена и феноменологии Лиотара) мы уже упоминали. Нельзя сказать, чтобы выбор Гудмена и Лиотара на роль главных теоретиков музыкально-литературных связей был убедителен, тем более что авторы «кейсовых» статей практически не апеллируют к их идеям. Вероятно, при составлении сборника было решено взять по одному представителю аналитической и континентальной философии, новизна и радикальность идей которых соответствовала бы очевидным тектоническим сдвигам в музыкальной и литературной жизни XX в.

В вводной статье к блоку *Стивен Бенсон* называет три таких изменения. Во-первых, для большей части публики слово «музыка» стало синонимом «популярной музыки», то есть коротких, преимущественно вокальных, композиций, которые продаются, копируются и распространяются по законам капитализма. Во-вторых, существенно изменились практики производства и потребления музыкальной продукции; технологические инновации привели к стремительной «дематериализации» звукозаписи, превращению ее в цифровой артефакт. В-третьих, идея музыкального эволюционировала в сторону концепций, связанных со звуковым и слушательским опытом: музыка становится «одним из способов ориентации в акустическом пространстве» (с. 497), одним из многих «звуковых искусств».

Большая часть кейсов из секции о музыке и художественной словесности посвящена литературе модерна и раннего постмодерна — Прусту, Беккету и др. Этот выбор закономерен: именно для этих авторов музыка стала «модельным объектом», позволяющим раскрыть всю сложность человеческого восприятия и коммуникативного поведения, идет ли речь о музыке как о воплощении идеи у Пруста

или как об ориентире и ресурсе при построении гендерного нарратива у Вирджинии Вулф, о телесности музыкального опыта у Д.Г. Лоуренса, об обсуждении слушательских привычек в эссеистике Э.М. Форстера или, наконец, о музыке как о способе высказать невыразимое в театре Беккета. Во всех этих статьях важна смычка между литературным и музыкальным экспериментом, когда оба искусства «подслушивают» и «подглядывают» друг у друга новые способы работы с человеческим сознанием, новые наборы эффектов и приемов. Проблематизация субъективности, ставшая одним из главных мотивов как в искусстве, так и в гуманитарных науках XX в., требовала активного и порой весьма радикального исследования границ выразительности и восприятия во многочисленных музыкальных и литературных авангардах.

Судя по «поэтической» секции пятого блока, поэзия XX в. оказалась более заинтересованной в творческом обмене с музыкой, нежели проза. Здесь идет речь о творчестве Паунда, Одена, Гурни и ряда современных американских поэтов: Пола Малдуна, Кейт Темпест, Кристофера Миддлтона и др. Важная новая черта музыкального ландшафта XX в. — возникновение жанров на стыке европейской, афроамериканской, ямайской и других региональных музыкальных традиций: джаза, городского блюза, регги, рок-н-ролла, хип-хопа и т.д. По наблюдению авторов секции, поэзия подхватывает этот синкретизм, обращаясь к популярной музыке как к источнику новых идей и техник. Здесь мы возвращаемся к идее интермедийной интертекстуальности Майкла Кляйна.



Хорошим примером интертекстуального исследования может служить монография *Мелиссы Стронг* «Ремикс американской литературы: музыка в американской литературе XXI в.». В центре внимания здесь «ностальгическое», по выражению самого автора, обращение современных американских писателей, поэтов и драматургов к популярной музыке второй половины XX в. Это обращение происходит не только в режиме цитирования песенных текстов, но и в режиме переноса околмузыкальных практик на литературное письмо. Ностальгический момент связан, во-первых, с тем, что многие современные писатели были поклонниками поп- и рок-музыки в юности (в этом признается и сама автор книги), а во-вторых — с тем, что популярная музыка если и не отошла на второй

план в смысле влияния на общество, то по крайней мере вынуждена конкурировать с новыми культурными формами и форматами — сериалами, соцсетями и т.д. Литературе, в известном смысле ощущающей свою периферийность относительно современной социальной жизни Запада, важно найти себе товарища по несчастью, но при этом заведомо более технологически подкованного. В отличие от литературы поп-музыка — это «молодое» поле, развитие которого шло рука об руку с развитием медийных техник. Одной из причин, по которой она рассматривает тексты, написанные строго после 2009 г., Стронг называет то, что именно в 2000-е, с появлением первых флеш-плееров и музыкальных маркетплейсов, слушательский опыт приобретает современные черты.

Между тем главный музыкально-технологический прием, названный автором в заглавии — ремикс — имеет чуть более продолжительную историю: восходит к практикам, возникшим еще в 1970-е гг., с распространением магнитофонов. В ремиксовые техники можно записать и пересведение, и изменение аранжировки, и использование цитат из других композиций, и даже практики создания микстей-

пов — домашних музыкальных сборников-коллажей, часто предназначенных для передачи другому человеку в качестве своеобразного послания. К этому последнему феномену, пережившему расцвет в 1980-е, автор обращается особенно часто.

Впрочем, Стронг далеко не первая, кто предложил переосмыслить ремикс как литературную технику. Это слово использовал еще Уильям Берроуз в качестве синонима для «метода нарезки» — заимствованного им у дадаистов способа письма, заключавшегося в буквальном разрезании текста и перемешивании получившихся фрагментов. В своей книге «Ярче солнца» (1998) один из идеологов афрофутуризма Кодво Эшун выдвинул идею миксологии (mixology) как стратегии деконструктивистского переосмысления и пересборки наследия «белой» культуры и, в частности, литературы.

В монографии Стронг нет упоминаний об этих концепциях. Возможно, потому что, несмотря на ее подчеркнуто современное название, эта книга представляет собой достаточно традиционное исследование интертекстуальности. Теоретическую рамку исследовательница заимствует без существенных изменений из работы Эдуарда Наваса «Теория ремикса: эстетика сэмплирования» (2012). Для Наваса сэмплирование (лежащее в основе ремикса как цитации) — это «метатехнология», которая охватила все сферы современной культуры и в основе которой лежит идея «перерабатываемости (recyclability) любых материалов и смыслов»⁵. Объектом ремикса для Стронг становятся не только тексты, но и голоса, темы, ритмы и интонации, воспоминания и чувства персонажей, культурная память сообщества. Несомненное достоинство книги в том, что автору удается «заземлить» теоретические построения Наваса и убедительно показать, как разнообразные интертекстуальные переключки между двумя искусствами придают литературному тексту многомерность, плотность или даже «тактильность» (по замечанию поэтессы Сьюзан Стюарт, звук — это «осязание на расстоянии»). Музыка рассматривается и как механизм материализации воображаемого: современные стриминговые сервисы, отмечает Стронг, размывают границу между реальным и фикциональным, происходящим внутри и снаружи: «В литературе XXI в. музыка предоставляет доступ к симулякрам, проблематизирует подлинность переживаний и творческую способность» (с. 17). Музыка — важный компонент идентичности, она населяет личную и коллективную память, трансформирует — в логике ремикса — исторические и биографические нарративы.

Иллюстрацией служит анализ романа Дженнифер Иган «Время смеется последним» (2010, рус. пер. 2013). Стронг видит в нем литературный микстейп — нелинейный нарратив, целостность которого обеспечивается «рыхлой многоголосицей» (loose polyphony) персонажей и их музыкальных реминисценций из доцифровой эпохи, которые выступают инструментом личностной стабилизации в век цифровой фрагментации. Далее автор обращается к прозе Шермана Алекси, современного американского писателя индейского происхождения. Рассматривая эволюцию его творчества, Стронг обнаруживает неожиданные параллели между развитием технологий звуковоспроизведения с середины 1990-х гг. и тем, как автобиографические герои Алекси работают над осмыслением своей культурной, этнической и национальной идентичности. Следующая глава посвящена анализу нескольких небольших прозаических и драматических произведений сквозь призму ремикса как переработки материала: на примере творчества Сары Руль, Энн Уошберн, Мейли Мелой и Сары Притчард автор демонстрирует важность музыкальных цитат и реминисценций для современной американской литературы. В творчестве

5 Navas E. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Vienna: Ambra Verlag, 2012. P. 3.

всех четырех авторов обращение к поп-музыке позволяет «осовременить» старые сюжеты (примеры — «Эвридика» и «Семидесятилетие Питеры Пэн» Сары Руль) и включить в текст общие места массовой культуры («На работу требуются: женщина» Сары Притчард). Все это приводит Стронг к выводу, что современные читатели и писатели являются участниками «музыкального поворота» в литературе.

Подробно рассмотренный нами сборник статей свидетельствует о том, что подобный поворот происходит уже очень давно. Более того, он убеждает, что музыка и литература немислимы без бесконечного вращения вокруг друг друга, без взаимного вглядывания и вслушивания. Характерно, что в обеих книгах то и дело встречается слово «мигрировать» — иногда мимоходом, иногда почти как термин. Литература и музыка, как и вообще любое искусство, — это феномены с полупрозрачными границами, охотно впускающие в себя чужеродные, на первый взгляд, элементы. Такая «интермедийная миграция», то есть свободный обмен техниками, приемами, темами и смыслами, пожалуй, наиболее точно описывает кооперативные отношения музыки и литературы.

Евгений Савицкий

Литература и музыка, настроение и атмосфера от Пифагора до Г. Бёме

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_309

Moosmüller S. Von der „himmlischen Harmonie“ zum „musicalischen Krieg“: Semantik der Stimmung in Musik und Literatur, 1680—1740.

Göttingen: Wallstein, 2020. — 240 S. — (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa. Bd. 28).

Katschthaler K. Zwischen Atmosphäre und Narration. Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert.

Bielefeld: transcript, 2022. — 265 S. — (Lettre).

Издания, о которых пойдет речь ниже, посвящены влиянию музыкальной теории и практики на литературу, а также литературе как форме осмысления музыки, ее гипотексте, (анти)нарративной модели на рубеже XVII—XVIII вв. и в XX — начале XXI в.

В книге Сильвана Моосмюллера (Базельский университет) «От “небесной гармонии” к “музыкальной войне”: семантика настроения в музыке и литературе 1680—1740 гг.» рассматривается предыстория важного для романтических и постромантических литературы и эстетической теории понятия (и метафоры) «настроение». Как замечает автор, сегодня это широко употребляемое слово, значение которого не вполне ясно, хотя в последнее время ему уделяется все больше внимания