

МУЗЫКА В АФРОАМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА РОМАНОВ З. Н. ХЕРСТОН

Ю. А. АФАНАСЬЕВА¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Устанавливается специфика интермедийных связей в романном творчестве З. Н. Херстон. Выделяются предпосылки, определившие вектор развития афроамериканской культуры в период Гарлемского ренессанса. Основывается вкрапление музыкальных элементов в афроамериканскую литературу первой половины XX в. Особое внимание уделяется анализу авторской манеры вовлечения музыкального нарратива в текст, изучению взаимодействия экстра- и интракомпозиционных вариантов интермедийности в нем. Выявляются отличительные черты интермедийного подхода З. Н. Херстон к использованию музыкальных структур в прозе. Корреляция музыкального и словесного начал показывается с учетом особенностей авторского стиля и модернистских тенденций аутентичной культуры, что позволяет раскрыть специфику творчества З. Н. Херстон в частности и афроамериканских прозаиков периода Гарлемского ренессанса в целом.

Ключевые слова: афроамериканская литература; блюз; джаз; Гарлемский ренессанс; вернакуляр; интермедийность; означивание.

МУЗЫКА Ў АФРААМЕРЫКАНСКОЙ ЛІТАРАТУРЫ: ВОПЫТ ІНТЭРМЕДЫЯЛЬНАГА АНАЛІЗУ РАМАНАЎ З. Н. ХЭРСТАН

Ю. А. АФАНАСЬЕВА^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Акрэсліваецца спецыфіка інтэрмедыйных сувязей у раманнай творчасці З. Н. Хэрстан. Вылучаюцца перадумовы, якія вызначылі вектар развіцця афраамерыканскай культуры ў перыяд Гарлемскага рэнесансу. Абгрунтаўваецца ўжыванне музычных элементаў у афраамерыканскай літаратуры першай паловы XX ст. Асабліва ўвага надаецца аналізу аўтарскай манеры ўключэння музычнага нарратыву ў тэкст, вывучэнню ўзаемадзеяння экстра- і інтракампзіцыйных варыянтаў інтэрмедыйнасці ў ім. Выяўляюцца адметныя рысы інтэрмедыйнага падыходу З. Н. Хэрстан да выкарыстання музычных структур у прозе. Карэляцыя музычнага і славеснага пачаткаў паказваецца з улікам асаблівасцей аўтарскага стылю і мадэрнісцкіх тэндэнцый аўтэнтычнай культуры, што дазваляе раскрыць спецыфіку творчасці З. Н. Хэрстан у прыватнасці і афраамерыканскіх празаікаў перыяду Гарлемскага рэнесансу ў цэлым.

Ключавыя словы: афраамерыканская літаратура; блюз; джаз; Гарлемскі рэнесанс; вернакуляр; інтэрмедыйнасць; азначванне.

Образец цитирования:

Афанасьева ЮА. Музыка в афроамериканской литературе: опыт интермедийного анализа романов З. Н. Херстон. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2023;3:40–51.
EDN: IRCGXL

For citation:

Afanasyeva YuA. Music in African-American literature: the experience of the intermedial analysis in the novels of Z. N. Hurston. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2023; 3:40–51. Russian.
EDN: IRCGXL

Автор:

Юлиана Алексеевна Афанасьева – магистрант кафедры зарубежной литературы филологического факультета. Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент А. М. Бутырчик.

Author:

Yuliana A. Afanasyeva, master's degree student at the department of foreign literature, faculty of philology.
5902053@mail.ru
<http://otcid.org/0009-0001-0405-4220>

MUSIC IN AFRICAN-AMERICAN LITERATURE: THE EXPERIENCE OF THE INTERMEDIAL ANALYSIS IN THE NOVELS OF Z. N. HURSTON

Yu. A. AFANASYEVA^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliezhnaci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article presents the specifics of intermedial connections in the novel work of Z. N. Hurston. The prerequisites that determined the vector of development of African-American culture during the Harlem Renaissance are highlighted. The inclusion of musical elements in the authentic literature of the first half of the 21st century is justified. Special attention is paid to the author's manner of involving the musical narrative in the text, the interaction of extra- and intracompositional variants of intermediality in it. The theoretical and practical significance of the study consists in considering the analysis of specificity of intermediate approach used by Z. N. Hurston in the exploitation of musical structures in prose. Correlations of musical and verbal are shown taking into account the author's style features and modernist trends of authentic culture, which allows us to study in more detail the specifics of Z. N. Hurston's work and African-American prose of the Harlem Renaissance period in general.

Keywords: African-American literature; blues; jazz; Harlem Renaissance; vernacular; intermediality; signification.

Введение

Музыка представляет собой форму межкультурной коммуникации, специфический культурный код, элемент самоопределения индивидуумов в рамках социокультурных и этнонациональных общностей. В многотомном издании «Музыкальная энциклопедия» она трактуется как «вид искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных по высоте и во времени звуковых последований, состоящих в основном из тонов»¹. Музыка, как достаточно глубокое явление, ускользает от прямой интерпретации и содержит множество потенциальных смыслов, а также через воспроизведение определенных этапов эволюции человеческой мысли, развертывание музыкальной формы во времени отображает процесс, связанный с формированием идентичности. Этот национально значимый компонент культуры слагает матрицу передачи накопленного поколениями опыта.

Взаимодействие музыки и словесного творчества выступает предметом анализа интермедиальности. Единый понятийный аппарат этой отрасли науки не является фиксированным. Термин «интермедиальность» был введен в 1983 г. немецким исследователем О. А. Ханзен-Лёве: «Intermedialität – это перевод (с одного языка искусства на другой) в рамках одной культуры либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном или мультимедийном тексте» [1, с. 292]. По мнению Н. В. Тишуниной, интермедиальность, как специфическая форма диалога культур, осуществляемого посредством взаимодействия художественных референций, способствует повышению уровня семиотичности литературы, ее продуктивности в размытых рамках медиакультуры [2, с. 149].

В настоящей статье специфика интермедиальных связей между музыкой и литературой рассматривается на примере прозы афроамериканской писательницы Зоры Нил Херстон (1891–1960). Актуальность изучения ее творчества обоснована следующими причинами. Во-первых, анализ интермедиальных включений в аутентичную литературу позволяет углубить понимание интеграционных процессов, происходивших в искусстве первой половины XX в., когда наблюдался культурный взрыв внутри афроамериканского сообщества; обозначить аспекты влияния развивающихся музыкальных жанров (блюза, джаза, госпела, свинга и др.) на творчество писателей, а также продемонстрировать характер социокультурных изменений, которые отличают период Гарлемского ренессанса (1920–1935). Во-вторых, сюжетно-композиционное единство романов З. Н. Херстон основывается на определенных музыкальных включениях, обусловленных авторской рецепцией аудиальных форм культурной экспрессии для репрезентации колорита. Наконец, исследование отличительных черт взаимодействия музыки и литературы в романах З. Н. Херстон помогает описать особенности белорусского литературного процесса XX – начала XXI в. Цель статьи – выявление интермедиальных связей в творчестве афроамериканской писательницы З. Н. Херстон. Для достижения цели поставлены следующие задачи: раскрытие специфики теории интермедиальности в рамках изучения проблемы взаимодействия разных видов искусства, характеристика роли музыки как фактора нациогенеза в афроамериканской культуре и литературе, а также установление корреляции музыкального и словесного начал в прозе З. Н. Херстон.

¹Музыка // Муз. энцикл. : в 6 т. Т. 3. Корто – Октоль / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Сов. энцикл., 1976. С. 730.

К настоящему времени разработаны несколько интермедиальных типологий, среди которых особое место занимают классическое литературно-музыкальное исследование С. П. Шера, проведенное на материале произведений немецкого романтизма, и модифицированная классификация способов взаимоотношения двух видов искусства, предложенная В. Вольфом. Так, С. П. Шер выделил три типа связи между музыкой и литературой:

- 1) симбиоз музыки и литературы (вокальная музыка);
- 2) литература в музыке (программная музыка);
- 3) музыка в литературе (вербальная музыка (имитация музыки словами), речевая музыка, для которой характерна традиционная музыкальность (фоника, ритм, динамика), и аналоги музыкальной техники и структуры) [3].

В конце XX в. типология интермедиальных исследований расширилась. В. Вольф разработал несколько вариантов трактовки феномена интермедиальности: широкий вариант (экстракомпозиционная интермедиальность) и узкий вариант (интракомпозиционная интермедиальность), который соотносится с типологией, созданной С. П. Шером. К экстракомпозиционной интермедиальности причисляются трансмедиальность (анализ нарративных элементов музыки и литературы, принципов вариации и т. д.) и интермедиальная транспозиция (перенос произведения художественной словесности в музыкальную сферу). Интракомпозиционная интермедиальность включает интермедиальную референцию (сигнификаты принадлежат одной семиотической системе) и плюральную медиальность (сигнификаты относятся к нескольким семиотическим системам). Интермедиальная референция может быть имплицитной (интермедиальная имитация предполагает музыкализацию произведения, создание программной музыки) и эксплицитной (интермедиальная тематизация имеет своим условием обсуждение и отображение музыки в литературе). Кроме того, интракомпозиционная интермедиальность проявляется как интермедиальное слияние (исполнение музыкального произведения, т. е. положение текста на музыку) и интермедиальная комбинация (наличие текстовой основы музыкального произведения) [4]. Типология интермедиальных корреляций, предложенная В. Вольфом, считается наиболее разработанной и теоретически обобщенной, она применима к различным мультикультурным вариантам интермедиальности. Особенно продуктивной данная типология представляется при изучении наследия писателей, совмещающих несколько способов создания художественного образа.

Актуальность междисциплинарного подхода к анализу текста подтверждается значительным количеством научных публикаций, в которых затрагиваются разные аспекты интермедиальных отношений. Так, в справочном пособии под редакцией Г. Рипль подробно рассматриваются стороны взаимодействия аудиовизуальных видов искусства и литературы [5]. Особенности взаимовлияния различных медиа детально изучены в публикации под редакцией Б. Херцогенрата [6]. Основные элементы интермедиального анализа прозы и поэзии являются объектом исследования в монографиях Л. Г. Кайды [7; 8], работе Е. С. Аникеевой и Л. П. Прохоровой [9]. Специфика связи между музыкальным и литературным творчеством в рамках культуры отображена в монографии Е. В. Богомоловой [10]. В современном отечественном литературоведении проблема интермедиальности изучена достаточно подробно. В частности, Е. А. Городницкий [11], Е. П. Жиганова [12], Н. В. Кузьмич [13–15] и М. В. Петухова [16; 17] анализируют творчество белорусских поэтов и прозаиков сквозь призму интермедиальности. Особого внимания заслуживает монография Е. А. Городницкого, в которой интермедиальность исследуется в контексте одного из трех научных дискурсов [18]. Он устанавливает отличительные черты взаимодействия визуального и словесного творчества, характеризует экфрасис и т. д. Несмотря на углубленное изучение аутентичной литературы, творчество зарубежных (в частности, афроамериканских) писателей редко становится объектом отдельного исследования в рамках теории интермедиальности [19; 20].

Творчество З. Н. Херстон рассматривается сквозь призму интермедиального подхода, который имеет аккумуляющую природу и апеллирует к биографическому, сравнительно-сопоставительному и структурно-аналитическому методам.

Результаты и их обсуждение

Эстетическая природа форм трансляции музыкального опыта аутентичного этноса основана на примате импровизационного и диалогического начал, формальном эксперименте над каноническим благозвучием европейской музыки, разнообразии стилей и манер исполнения, а также на связи с устной традицией. Так, классический блюз, базисом которого выступает афроамериканский фольклор, оформляется в контексте развлекательного искусства – на сценах публичных домов и кабаре. Известный писатель и культурный критик Р. В. Эллисон характеризует этот музыкальный жанр следующим образом: «Блюз – это импульс сохранить болезненные детали и эпизоды жестокого переживания жизни в своем пульсирующем сознании, прикоснуться к его зазубренному источнику и превзойти его,

не прибегая к философии, а выжимая из него почти трагический, почти космический лиризм. По форме блюз – это автобиографическая хроника личной катастрофы»² [21, р. 62]. Секулярная тематика и мелодика блюза, акцентирующие одиночество исполнителя, противоположны духовной возвышенности спиричуэла, концентрирующей внимание на присутствии Бога в жизни человека, но они связаны с ней общими корнями. Более урбанизированный джаз, по мнению критика, является новой формой опыта афроамериканцев. Р. В. Эллисон сопрягает искусство его исполнения с процессом самоопределения: «Настоящий джаз – это искусство индивидуального самоутверждения внутри группы и вне ее. Каждый настоящий джазовый момент (в отличие от скучного коммерческого исполнения) возникает в результате соревнования, в котором артист бросает вызов всем остальным; любой сольный полет или импровизация определяет (подобно последовательным полотнам художника) его идентичность как индивидуальности, члена коллектива и связующего звена в цепи традиций» [22, р. 266–267].

Особого внимания заслуживает восприятие музыки в качестве модели игры, части ритуального священнодействия в архаическую эпоху. Известный исследователь данного концепта, философ, историк и культуролог Й. Хейзинга полагал, что музыка «...есть самое чистое и самое высшее проявление свойственной человеку *facultas ludendi* [способности к игре]... <...> Сами музыкальные формы суть игровые формы» [23, с. 260–261]. Общность использования ритма и гармонии отображает ментальную связь между музыкой и игрой в качестве системообразующего элемента человеческой жизни. Игровое восприятие мира, необходимое для выживания угнетаемого этноса и сохранения его культуры, воплощается в фольклоре, музыке и литературе схожим образом. Теория означивания, выдвинутая Г. Л. Гейтсом – младшим в книге «Означивающая обезьяна: теория афроамериканской литературной критики», основана на понимании афроамериканской литературы как интертекстуальной игры, которая с помощью повторения и ревизии перерабатывает тексты разных традиций [24]. Она применима и к аутентичному музыкальному творчеству. Афроамериканский музыковед С. А. Флойд – младший отметил, что в исследовании музыки теория означивания может быть использована так же успешно, как и при анализе литературы: вербальная игра соответствует интермузыкальности. Риторическая сила музыки и слова собирает фрагментированный опыт народа в цепь традиций, объединяет разрозненные элементы вернакулярного культурного наследия [25]. Фигура так называемой означивающей обезьяны привносит в музыку иронический оттенок. По мнению известного музыковеда В. Д. Конен, ранний джаз выступает «как ироническая гримаса, как гротескная насмешка над утраченными идеалами, как средство откровенно чувственного наслаждения» [26, с. 273], а болезненные ощущения в блюзе не только транслируют накопленный травматический опыт народа, но и создают двойное дно в реализации этих чувств, поскольку «свойственные ему (блюзу. – Ю. А.) ирония и скептицизм преодолеваются стихийной бессознательной радостью жизни» [27, с. 271]. Музыка и литература пытаются консолидировать афроамериканское общество, в котором имеется разрыв между представителями низшего и среднего классов и членами интеллектуальной элиты, избравшими белую американскую культуру моделью для подражания. Х. А. Бейкер – младший, продолживший идеи Г. Л. Гейтса – младшего, предложил воспринимать афроамериканскую культурную специфику на слух. Согласно точке зрения исследователя черный американский дискурс зафиксирован в блюзовой матрице. Этот жанр олицетворяет актуальную реакцию современных чернокожих на социокультурную и экономическую ситуацию, детерминирующую их жизни и формы народной рефлексии. По мнению Х. А. Бейкера – младшего, главное выразительное достижение блюза заключается в воплощении технологической инновации, демографической текучести и пограничной энергии, сопровождавших мигрирующих людей [28, р. 11].

Взаимовлияние музыки и литературы на начальных этапах формирования афроамериканской культуры можно объяснить тем, что литературная традиция этого этноса не имела большого количества письменных текстов. Культура рабов была преимущественно устной и базировалась на фольклоре, который реализовывался в практиках рассказывания историй и воспроизведения музыки. С развитием медиакультуры и повышением общего уровня грамотности возросла роль письменного слова, заимствующего некоторые функции устного, музыкального слова. Нобелевский лауреат по литературе Т. Моррисон писала о причинах перехода от музыкальной формы воплощения идей к романной следующее: «Долгое время формой искусства, которая исцеляла чернокожих людей, была музыка. Эта музыка больше не принадлежит исключительно нам; у нас нет особых прав на нее. Другие люди поют и играют на музыкальных инструментах; этот модус современной музыки повсюду. <...> Мы больше не живем в местах, где можно услышать подобные истории; родители не сидят сложа руки и не рассказывают своим детям те классические мифологические архетипические истории, которые мы слышали много лет назад. Но новая информация должна выйти наружу, и существуют несколько способов сделать это. Один из них есть в романе» [29, р. 340]. Коммерциализация афроамериканской музыки и расширение ее влияния

²Здесь и далее перевод наш. – Ю. А.

на мировую культурную арену не уничтожают уникальный экзистенциальный опыт, входящий в ее основу. Апеллируя к нему, можно укрепить позиции афроамериканской литературы. Указав на сложность создания идентичности представителями среднего класса в литературе, поэт, писатель, эссеист и критик Э. Л. Джонс, выступавший под псевдонимом Амири Барака, в статье «Миф о негритянской литературе» отметил, что аутентичная музыка является наиболее последовательной формой сохранения музыкальной традиции и связи между постепенно размываемыми классами негров [30, р. 165–166]. Рассматривая музыку как социально неприемлемое для белых людей искусство, он обратил внимание на витальность неформальной блюзовой эстетики, сопряженной с эмоциональным опытом афроамериканцев.

Первой книгой, в которой приводятся песни чернокожих, исполняемые ими во время работы на плантациях, является известная автобиография Ф. О. У. Бейли «Повесть о жизни Фредерика Дугласа, американского раба». Он писал о музыке в жизни угнетенных людей как о способе заглушить боль и печаль. Писатель указывает на эстетические качества афроамериканской музыки, воплощающиеся в аутентичной литературе. К ним относятся ценность импровизации, возможность представления парадоксальности в искусстве как ведущего условия жизни, а также частотность использования приемов фрагментации и двойственности как художественных техник [31, р. 5]. С изменением позиции афроамериканцев в обществе модифицировалась песенная тематика, совершенствовалась музыкальная форма.

Период 1920-х гг., известный как «ревущие двадцатые», так называемая эпоха джаза (1918–1929) и следующая за ней эра свинга (1933–1947), яркость которых особенно заметна на фоне социальных потрясений, в частности Великой миграции (1916–1970) и Великой депрессии (1929–1939), стали временем культурного взрыва для афроамериканского народа. Затем начался Гарлемский ренессанс – период, сопровождавшийся интересом американского общества, искусство которого уже обрело модернистские черты, к примитивным культурам и попыткой самоутверждения представителей афроамериканского этноса на континенте. В то время Гарлем являлся культурным центром, в котором стало возможным сформировать целостную идентичность чернокожего человека. Аутентичная музыкальная культура функционировала для продвижения актуальных культурных идей. Как писал один из влиятельных общественных деятелей этого периода У. Э. Б. Дюбуа, «...и вот по роковой случайности негритянская народная песня – ритмичный плач раба – сегодня выступает не просто как исключительная американская музыка, но как самое прекрасное выражение человеческого опыта, рожденного по эту сторону морей. Она по-прежнему остается исключительным духовным наследием нации и величайшим даром негритянского народа» [32, р. 168]. Истинным наследием афроамериканской культуры У. Э. Б. Дюбуа считал спиричуэл, тогда как секулярная музыка, по его мнению, не соответствовала новому варианту высокого искусства. В этот период один из теоретиков культурного движения Дж. У. Джонсон издал собрания духовных песен «Книга американских негритянских спиричуэлов» (1925) и «Вторая книга американских негритянских спиричуэлов» (1926), что способствовало повышению интереса к этому виду искусства среди интеллигенции. Блюз и ранние формы джаза не получили достаточного одобрения со стороны интеллектуальной элиты из-за их низкого статуса. Как указал историк Н. И. Хаггинс, такая музыка рассматривалась преимущественно в рамках народного искусства, ожидающего огранки неким расовым гением [33, р. 9–10]. Однако для передовых писателей ритмизированная атмосфера, в которой расцветало новое аутентичное искусство, стала объектом фиксации. В этом смысле известные исполнители блюзов Б. Смит, Г. Приджет (Ма Рейни) и К. Смит, а также джазмены Л. Д. Армстронг, У. Дж. Бейси (Каунт Бейси) и Э. К. Эллингтон (Дюк Эллингтон) вдохновляли писателей периода Гарлемского ренессанса. Афроамериканский поэт Дж. М. Л. Хьюз в сборнике стихотворений «Усталые блюзы» (1926) положил начало использованию блюзовой ритмики и тематики в американской литературной традиции, переведя трехстрочную структуру блюзовой песни *aab* в шестистрочную поэтическую форму. В литературном манифесте «Негритянский художник и расовая вершина» (1926) он писал следующее: «Пусть рев негритянских джазовых оркестров и пронзительный голос Бесси Смит, поющей блюз, проникают в закрытые уши цветных околотелlectualов, пока они не прислушаются и, возможно, не поймут» [30, р. 59]. Аутентичный голос афроамериканского диалекта, звучащего в музыке, казался поэту источником творческого потенциала.

Эти рассуждения о музыке высказывала и З. Н. Херстон – афроамериканская писательница, антрополог и фольклорист, активный представитель периода Гарлемского ренессанса. Музыкальные ритмы звучали в жизни женщины с самого детства, и стремление познать сущность данного вида искусства сохранялось до конца ее дней. Она собирала фольклор в родном округе Итонвилль и на острове Ямайка. Результатом этой усердной работы стало приложение к книге «Мулы и люди» (1935), содержащее тексты песен и их нотные записи. Некоторые музыкальные композиции сохранились в ее исполнении. Писательница посещала джуки – блюзовые клубы и дома отдыха для представителей низов афроамериканского среднего класса в лесозаготовительном лагере округа Полк (штат Флорида), в 1932 г. она организовала негритянский народный концерт в Театре имени Джона Голдена в Нью-Йорке, а также создала музыкальное шоу

«Великий день», соединив в нем черты театральной постановки, мюзикла и концерта. Основываясь на индивидуальных ощущениях, З. Н. Херстон связывала аутентичную музыку со спецификой расы, ее мироощущением. Неслучайно известная писательница Э. М. Уокер ставит ее в один ряд с выдающимися блюзовыми певицами: «На мой взгляд, Зора Нил Херстон, Билли Холидей и Бесси Смит образуют своего рода нечестивую троицу. Зора принадлежит к традиции чернокожих сказительниц, а не к числу литераторов, по крайней мере для меня. В ее жизни были экстремальные взлеты и падения, неустрашимая погоня за приключениями, страстный эмоциональный и сексуальный опыт и любовь к свободе. Как Билли и Бесси, она шла собственным путем, верила в своих богов, преследовала собственные мечты и отказывалась отделять себя от “обычных” людей» [34, р. 91–92]. По мнению З. Н. Херстон, одну из главных черт, определяющих яркую самобытность ее народа, составляет музыкальность, сопряженная с аутентичными танцами и природным желанием приукрасить действительность. В эссе «Характеристики экспрессии негра» (1934) она указала на важность восприятия джуков как колыбели для секулярной музыки – блюза и джаза, композиции в жанре которых передаются из уст в уста и обогащаются при каждом повторении [30, р. 59]. Богатая и экспрессивная черная культура, в которой в равной степени присутствуют страсть и жестокость, неподдельная искренность и грусть, привлекала писательницу самобытной витальностью, отличностью от белой культуры. В произведениях З. Н. Херстон характерные для ее этноса ритмы, лежащие в основе аутентичных вербальных практик, отражают экстенсивное развитие афроамериканской музыки, пришедшееся на 1920–50-е гг. – период ее основной творческой активности.

Первый роман З. Н. Херстон «Тыквенное дерево Ионы» (1934), основанный на событиях из жизни родителей писательницы, содержит черты поэтики спиричуэла и элементы джазовой композиции, на приемах которой будто строится поведение персонажей. Жизнь главного героя, проповедника Джона Пирсона, представляет собой историю достижения успеха в личной жизни и карьере и следующего за ним краха. Будучи бедным афроамериканцем, сыном сезонных рабочих, обладающим ораторским даром, Джон связывает жизнь с Люси, дочерью обеспеченных родителей, и переезжает в город. Выстраивая церковную карьеру, мужчина не следует данным жене обещаниям и в результате разрушает семью. Совмещая греховные поступки и стремление к духовной чистоте, следуя обычаям и деревенской, и городской жизни, проповедник словно исполняет танец в стиле свинг (англ. *swing* – раскачиваться). Это джазовый ритмический рисунок, основанный на удлинении и сокращении звучаний одинаковых пар нот, который служит средством создания внутренней конфликтности. Жизнь героя является полиритмичной и фрагментированной из-за конфликта между телесным и духовным Я. Афроамериканец импровизирует, стараясь влиться в городскую среду. Он ведет себя позитивно и импозантно, но легкомысленно поступает с женщинами, меняя их в зависимости от настроения. Схожими чертами (импровизационность, неровность ритма, яркость мелодии) обладает и структура джаза. Физическая работа, которой занимается герой до церковной службы, и отдых после нее порождают в Джоне живой отклик: *John plunged on down to the Creek, singing a new song and stomping the beats. The Big Creek thundered among its rocks and whirled on down. So John sat on the foot-log and made some words to go with the drums of the Creek* [35, р. 12] ‘Джон бросился к воде, напевая новую песню и отбивая ритм. Речушка гремела среди скал и, кружась, неслась вниз. Джон сел на бревно и сочинил несколько слов в такт звучащим барабанам’. Со спиричуэлом связана встреча персонажа с будущей женой: молодая Люси поет в церковном хоре, их отношения завязываются во время исполнения дуэтом песни «О солдат, солдат, возьмешь ли ты меня замуж?». Люси Пирсон – одна из причин присутствия джаза в жизни мужа. Она, последовательница христианских заветов, порождает в мужчине сильные эмоции, толкающие того на путь греха. Фактически становясь главным инициатором продвижения Джона по карьерной лестнице, героиня оставляет собственные увлечения и посвящает себя семье. Пением сопровождается взросление ее детей. Но в публичной сфере именно Джон руководит церковными песнопениями, задает ритм на службе. В тексте приводятся примеры его проповедей – гибридных импровизированных перформансов, в которых используются специфические риторические стратегии, характерные для африканских ритуалов, присутствует библейская символика, освещаются актуальные для населения общественные темы. Их экспрессивная подача приводит аудиторию к экстатическому постижению божественной сути. Последняя речь Джона Пирсона «Тайная вечеря» включает упоминание не только библейских героев и планет, но и образа поезда, звук движения которого часто имитируется в джазе. Пытаясь оправдать собственные грехи, мужчина говорит о секулярной музыке в уничижительном ключе: *The blues we play in our homes is a club to beat up Jesus, and these social card parties* [35, р. 175] ‘Блюз, который мы играем у себя дома, – это клуб для небогоугодных дел, как и светские карточные вечеринки’. Образ локомотива, обозначающий индустриальный прогресс, становится предвестником скорой смерти героя. Резкий свист и оглушающие звуки, вначале испугавшие проповедника, пронизывают его жизнь, указывают на внезапные переходы от счастья к грусти и наоборот, а также на отсутствие объекта постоянной любви. Можно сказать, что Джон Пирсон – культурный гибрид,

совмещающий африканские (близость к природе, трикстерские качества, чувство ритма, талант оратора и импровизатора) и европейские (интерес к индустриальному прогрессу, жизнь в городе) черты. Это свойственно джазовым исполнителям, многие из которых начинали петь в церкви. Вернакуляр в романе используется для фиксации аутентичной музыкальности речи афроамериканцев. Он маркирует языковые особенности героев и способствует передаче колорита нации, ее специфического ритма.

По мнению Л. Дубек, наиболее известный роман З. Н. Херстон «Их глаза видели Бога» (1937) создан под влиянием импульсов госпела, блюза и джаза [36, р. 114]. По сюжету молодая афроамериканка Дженни Мэй Кроуфорд находится в поисках своей идентичности, пытается осознать собственную расовую и гендерную значимость в аутентичном обществе начала XX в. Героиня сталкивается с различными проблемами, трижды выходит замуж, обретает самодостаточность, что, по словам Х. А. Бейкера – младшего, делает ее идеальной исполнительницей блюза [28, р. 14]. Первый шаг к обретению необходимого знания – чувственное пробуждение девушки под грушевым деревом. Сцена, в которой Дженни созерцает опыление цветов пчелами, имеет черты эпифании: *She saw a dust bearing bee sink into the sanctum of a bloom; the thousand sister-calyxes arch to meet the love embrace and the ecstatic shiver of the tree from root to tiniest branch creaming in every blossom and frothing with delight. So this was a marriage! She had been summoned to behold a revelation* [37, р. 43] «Она видела, как пчела, несущая пыльцу, опускается в святилище цветка; тысяча сестринских чашечек выгибаются навстречу любовным объятиям, и восторженная дрожь дерева от корня до мельчайшей веточки сливается в каждом цветке и пенится от восторга. Так это был брак! Ее призвали, чтобы она увидела откровение». А. Гассоу соотносит эти символы с символами блюзовой композиции известной в 1930–40-х гг. американской певицы Л. Дуглас (Мемфис Минни) «Шмель № 2», отмечая созвучие тематики самореализации в песне и романе [38, р. 259]. Три брака, в которых Дженни, играя роль то рабочей силы, то молчаливой лавочницы, то равноправного партнера, обретает опыт для создания индивидуальной песни, согласуются с трехстрочной структурой блюзового куплета: два первых брака являются неудачными, а последний становится инициацией героини в мире жестокости и откровенной эмоциональности. Отношения Дженни и Ти Кейка проникнуты блюзовой, амбивалентной чувственностью на грани помешательства и смерти. Описание ночной жизни города Эверглейдс, где пара проводит большую часть совместной жизни, звучит следующим образом: *All night now the jooks clanged and clamored. Pianos living three lifetimes in one. Blues made and used right on the spot. Dancing, fighting, singing, crying, laughing, winning and losing love every hour, fight all night for love. The rich black earth clinging to bodies and biting the skin like ants* [37, р. 174–175] «Теперь всю ночь джуки лязгали и шумели. Пианино, проживающие три жизни в одной. Блюз, сочиненный и сыгранный прямо на месте. Танцуй, дерись, пой, плачь, смейся, выигрывай и теряй любовь каждый час, сражайся всю ночь за любовь. Жирная черная земля прилипает к телам и впивается в кожу, как муравьи». Герой-гитарист учит возлюбленную слушать музыку, играть в шахматы и стрелять, разогревая соревновательный дух женщины. Дженни вникает в суть блюзовых страданий, когда ее муж, забрав деньги, принадлежавшие ей, отправляется в город и возвращается оттуда через несколько дней раненым. Она ощущает всепоглощающую ревность, когда молодая афроамериканка Нанки флиртует с Ти Кейком, и познает боль домашнего насилия. В результате диалога с окружающими Дженни обретает новое знание, понимает суть действительности, заключенную в сопряжении противоположных чувств. Эпизод с наводнением, во время которого бешеная собака вместо Дженни кусает ее мужа, становится поворотным пунктом в жизни героини. Конечная стадия болезни Ти Кейка представляет собой карикатуру на стереотипного блюзмена-собственника, который в равной степени подвержен влиянию американского расизма и блюзовой культуры, делающих из него ревнивого и вспыльчивого человека, способного на убийство близких людей. Смерть Ти Кейка выступает условием вхождения героини в блюзовую матрицу, доказательством ее владения необходимыми риторическими тропами. Рамочная композиция, выстроенная как рассказ подруге Феобай о прошлом, схожа с моделью взаимодействия блюзовой исполнительницы и аудитории. Диалектика блюзовой культуры предполагает сопряжение жестокости и эмоционального подъема, искренности чувства и желания обладать его объектом. Дженни, вовлеченная в жизнь джуков, отказывается от всепоглощающей расовой ненависти и угнетения в пользу интуитивного стремления к свету и добру.

Схожим вариантом трактовки секулярной блюзовой традиции, означающей дискурс духовных песнопений, представляется роман «Моисей, человек горы» (1939). Используя элементы аутентичного афроамериканского музыкального жанра, З. Н. Херстон по-новому рассматривает историю Исхода. Моисей, как библейский патриарх, маг и фольклорный герой в афроамериканской и гаитянской культуре, является репрезентацией идей народного сопротивления угнетению, символом надежды на освобождение. Афроамериканская культура фиксирует сходство между процессом отмены рабства в Америке и библейской историей об уходе евреев из Египта и заимствует не только образ героя, но и связанные с ним мотивы. Метафора, в которой Исход выступает как музыкальная импровизация, акцентирует

внимание на переживании травматического опыта угнетенным народом. Негритянские народные песни, такие как «Направляясь в землю обетованную», «Отправляясь в Ханаан», «Мне не придется пересекать Иордан в одиночку» и «Сойди, Моисей», свидетельствуют о важной роли библейского интертекста в музыкальной культуре афроамериканцев. Последняя из перечисленных композиций, существующая в различных блюзовых переложениях, наиболее известна в исполнении джазового вокалиста и трубача Л. Д. Армстронга в 1958 г., что говорит о новой модификации героя в той среде, где секулярная музыка воспринимается как особый тип мировоззрения. Моисей в романе обретает характеристики блюзового певца: творческий импровизатор, сопричастный к духовному и телесному миру, обладающий даром слова посредник между аудиторией и небесными сферами избран для осуществления высшей миссии, но не понят обычными людьми. Он разговаривает на одном языке с египтянами и евреями, высшими силами и животными. Прием полифонии, использованный в произведении, соотносится с музыкальным приемом респонсорной переклички, характерным для блюза, и создает необходимую полиритмию. Так, противостояние женской и мужской традиций исполнения блюза в лице Мириам и Моисея заканчивается победой последнего, однако именно пророчица воспевается только что покинувшими Египет евреями: *Oh, Miriam played the cymbal over the Red Sea. / Miriam played the cymbal over the Red Sea. / Miriam played the cymbal over the Red Sea. / Oh, Miriam played the cymbal right over* [39, p. 134] 'О, Мириам играла на кимвале над Красным морем. / Мириам играла на кимвале над Красным морем. / Мириам играла на кимвале над Красным морем. / О, Мириам играла на кимвале прямо там'. Одновременное употребление вернакуляра и нормативного английского языка служит реализации витального вокально-инструментального диалога, характерного для афроамериканской культуры. В тексте встречаются лексические и синтаксические повторы с вариациями, создающие ритм блюзовой строфы: *Moses had crossed over. He was not in Egypt. He had crossed over and now he was not an Egyptian. He had crossed over. The short sword at his thigh had a jewelled hilt but he had crossed over and so it was no longer the sign of high birth and power. He had crossed over, so he sat down on a rock near the seashore to rest himself. He had crossed over so he was not of the house of Pharaoh. He did not own a palace because he had crossed over. He did not have an Ethiopian Princess for a wife. He had crossed over* [39, p. 78] 'Моисей перешел рубеж. Он не был в Египте. Он перешел рубеж и теперь не был египтянином. Он перешел границу. Короткий меч у его бедра имел украшенную драгоценными камнями рукоять, но он перешел, и поэтому это больше не было знаком высокого происхождения и власти. Он перешел на другую сторону, поэтому сел на камень у берега моря, чтобы отдохнуть. Он перешел рубеж, так что он больше не принадлежал дому фараона. У него не было дворца, потому что он перешел рубеж. У него не было эфиопской принцессы в женах. Он перешел рубеж'. Благодаря использованию ритмичных повторов Моисей пробуждает в грешниках, почитающих золотого тельца, чувства стыда и раскаяния: *Who is on the Lord's side? Who is on the Lord's side?* [39, p. 238] 'Кто на стороне Господа? Кто на стороне Господа?'.

Последний роман З. Н. Херстон «Серафим на Сувани» (1948) является нетипичным для творчества писательницы. В основу произведения положена история отношений представителей белой расы, живущих во Флориде. Обращая внимание на события колонизации этой территории английскими и испанскими захватчиками, она отображает межкультурные связи. Музыка используется для демонстрации ненасильственного этнического взаимодействия героев – выходцев из Северной и Южной Америки. М. К. Монтиель рассматривает роман в связи с творчеством кубинского писателя А. Карпентьера-и-Вальмонта и считает, что оба представителя этнических литератур занимаются антропологическими исследованиями и предлагают новое прочтение американской музыки в рамках взаимовлияния разных культур [40]. Роман «Серафим на Сувани» демонстрирует яркие примеры интермедиальной тематизации. Главная героиня Арвей Хенсон обладает музыкальным даром и склонностью к религиозному фанатизму с рождения, что дает возможность говорить о близости ее мироощущения афроамериканскому. Первая способность помогает миниатюрной девушке, считающей себя неполноценной, почувствовать превосходство над более популярной сестрой: *Arvay could play music and Lorraine just couldn't learn it. Arvay had been asked to spend a summer with her mother's sister in Madison one time, and this aunt could play on the organ some. Arvay had shown great interest and a quick ability and had surprised the family on her return to Sawley in the fall, by being able to pick out melodies, and to play a few songs with full harmony all the way through. The Henson parlor organ, which had been bought years ago for style and had seldom been sounded, began to be used. Arvay was in there nearly every day practicing and practicing. She showed herself very apt with music* [41, p. 9] 'Арвей умела играть музыку, а Ларрейн просто не могла этому научиться. Однажды Арвей пригласили провести лето с сестрой ее матери в Мэдисоне, и та умела играть на органе. Девушка проявила большой интерес к делу и удивила семью по возвращении в Соули осенью, сумев подобрать мелодии и сыграть несколько песен с полной гармонией до самого конца. Салонный орган Хенсонов, который был куплен много лет назад ради украшения и на котором редко играли, снова зазвучал. Арвей была там почти каждый день, постоянно тренируясь. Она оказалась очень способной к музыке'. Будущий муж героини Джин Мезерв

умеет играть на гитаре. Один из его свадебных подарков – серенада «Любовь, о любовь, о беззаботная любовь», которую в числе других песен исполнили на празднике афроамериканцы, друзья его делового партнера Джо Келси. Арвей демонстрирует сопричастность к музыкальному представлению: *She stood in her bare feet and wedding nightgown and lived through the serenade. Instrumental pieces, blues sung by men and some by women; spirituals, not sad and forlorn, but sung with a drummy rhythm to them; work songs and ballads. The music outside did something strange and new to Arvay. The strains induced pictures before her eyes. They conjured up odors and tastes* [41, p. 52] ‘Она стояла босиком в свадебной ночной рубашке и проживала серенаду. Инструментальные отрывки, блюз в исполнении мужчин и некоторых женщин; спиричуэлы, не грустные и унылые, а звучащие под барабанный ритм; рабочие песни и баллады. Музыка снаружи странно повлияла на Арвей. Звуки рисовали картины перед ее глазами. Они вызывали в воображении запахи и вкусы’. Сны Арвей наполнены мелодиями. Отношения с первым, неполноценным сыном Арлом она определяет через музыку: *...there were times when they grabbed hands and mounted to Heaven together. They played music on the instrument of life. It was merely that two or three of the keys were out of fix, and there was a break in the tune when they were touched* [41, p. 67] ‘...были времена, когда они брались за руки и вместе возносились на Небеса. Они играли музыку на инструменте жизни. Просто две или три клавиши были не в порядке, и при прикосновении к ним мелодия прерывалась’. Второй сын Кенни появляется на свет с похожим даром. Ребенок тянется к музыкальным инструментам и становится профессиональным музыкантом. Когда отец учит мальчика играть на гитаре, то напоминает жене о ее роли в формировании таланта сына. Кенни приобщается к музыке благодаря афроамериканцу Джо Келси. Описывая успех белого человека в исполнении афроамериканской музыки, основанной на кубинских ритмах, З. Н. Херстон указала на универсализацию музыкального опыта в рамках американской культуры. В письме Б. Митчеллу она прокомментировала это следующим образом: «Хотя, насколько мне известно, никто еще не сказал этого прямо, у нас произошла революция в национальном выражении в музыке, которая эквивалентна использованию Чосером местной идиомы в Англии. “Порги и Бесс” Гершвина воплотили в жизнь то, что готовилось по меньшей мере десять лет. В США больше нет негритянской музыки, она слилась воедино с другими музыкальными традициями и стала способом национального выражения, вытеснив поклонение европейскому. На самом деле сейчас отрицается (и в этом есть доля правды), что эта музыка никогда не была чисто негритянской, а представляла собой адаптацию музыки белых. Это так же упрощенно, как и первое утверждение о том, что это было нечто чисто негроидное. Но факт остается фактом: то, что здесь развилось, – это нечто американское, ставшее способом национального выражения и как таковое влияющее на музыку всего мира. Кенни – всего лишь один из тысяч белых художников, которые так или иначе работают через общепринятый медиум» [42, p. 563]. Можно сказать, что репрезентация афроамериканского населения как общества, развивающего музыкальные способности американской семьи, содействует пониманию важности взаимообогащающего диалога культур.

Заключение

В музыке реализуются индивидуальные и коллективные ритмы народа. Это искусство, в полной мере использующее игровой элемент культуры, связано с аутентичным фольклором и литературой на уровне сотворения идентичности. Для афроамериканской культуры характерны сближение и интермедialное взаимодействие музыкального и словесного искусств из-за особенностей социокультурного развития этого этноса (исконная вербальная культура Африки, рабство и долгое отсутствие доступа к образованию). Представители периода Гарлемского ренессанса искали наиболее яркие способы заявить о себе и обращали внимание на спиричуэл, госпел, блюз и джаз прежде всего как на средства репрезентации своей этнической полноценности. Это отражается в использовании музыкальных форм в поэзии и прозе.

Так, З. Н. Херстон активно взаимодействовала с песенной традицией. Собирая антропологический материал в Америке, на Ямайке и Гаити, она укрепляла позиции собственной культуры, описывая ее как особенно экспрессивную. Музыка, по ее мнению, отражает богатство и колорит души афроамериканцев, характеризует их означивающие стратегии выживания в американском обществе.

В романах З. Н. Херстон выявлены как экстракомпозиционные варианты интермедialности (трансмедialность – связь музыкальных и литературных мотивов с социокультурной ситуацией), так и интракомпозиционные способы взаимодействия музыки и слова (интермедialная тематизация и имитация). В сюжетах четырех проанализированных произведений музыка функционирует как средство трансляции этнического и индивидуального начал. Блюзовая и джазовая ритмика, цитаты из песен используются для формирования специфических нарративных стратегий представления афроамериканской диаспоры в художественном пространстве текста (прием респонсорной переклички, синтаксические и лексические

повторы). Отличительной чертой творчества писательницы является употребление вернакуляра, который становится основой музыкальности ее прозы. Задействуя в качестве героев романов персонажей, связанных с исполнением различных композиций или живущих в согласии с той или иной музыкальной эстетикой, З. Н. Херстон отображает культурный потенциал афроамериканского народа.

Библиографические ссылки

1. Ханзен-Лёве ОА. *Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду*. Скуратов БМ, Смотрицкий ЕЮ, переводчики. Москва: Российский государственный гуманитарный университет; 2016. 503 с.
2. Тишунина НВ. Методология интермедального анализа в свете междисциплинарных исследований. В: Санкт-Петербургский государственный университет. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы Международной научной конференции: к 80-летию профессора Моисея Самойловича Казана; 18 мая 2001 г.; Санкт-Петербург, Россия*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество; 2001. с. 149–154. (Серия «Symposium»; выпуск 12).
3. Scher SP. *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt Verlag; 1984. Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung; S. 9–26.
4. Wolf W. Intermediality revisited: reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality. In: Lodato SM, Aspden S, Bernhart W, editors. *Word and music studies: essays in honor of Steven Paul Scher and on cultural identity and the musical stage*. Amsterdam: Rodopi; 2002. p. 13–34. (Word and music studies; volume 4). DOI: 10.1163/9789004334069_003.
5. Rippl G, editor. *The handbook of intermediality: literature – image – sound – music*. Berlin: de Gruyter; 2015. 701 p. DOI: 10.1515/9783110311075. (Handbooks of English and American studies; volume 1).
6. Herzogenrath B, editor. *Travels in intermediality: reblurring the boundaries*. Hanover: Dartmouth College Press; 2012. 286 p.
7. Кайда ЛГ. *Интермедальное пространство композиции*. Москва: Флинта; 2013. 172 с. Совместно с издательством «Наука».
8. Кайда ЛГ. *Эстетический императив интермедального текста: лингвофилософская концепция композиционной поэтики*. Москва: Флинта; 2016. 127 с. Совместно с издательством «Наука».
9. Аникеева ЕС, Прохорова ЛП. *Интермедальность поэтического дискурса*. Кемерово: Кемеровский государственный университет; 2016. 112 с.
10. Богомолова ЕВ. *Художественная литература и музыка как отражение культуры народа*. Новосибирск: Центр развития научного сотрудничества; 2014. 194 с.
11. Гарадніцкі ЯА. Інтэрмедыяльныя сродкі мастацкага выражэння ў творах Максіма Багдановіча. *Польмя*. 2013;11:124–133.
12. Жиганова ЕП. Особенности реализации интермедальных связей в современной русскоязычной поэзии Беларуси (музыкальный дискурс). *Весці БДПУ. Серыя I, Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія*. 2021;3:121–124.
13. Кузьміч НВ. Інтэрмедыяльная паэтыка прозы Галіны Багданавай. У: Самусевіч ВМ, рэдактар. *Журналістыка-2018: стан, праблемы і перспектывы. Матэрыялы XX Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі; 15–16 лістапада 2018 г.; Мінск, Беларусь*. Мінск: БДУ; 2018. с. 515–517.
14. Кузьміч НВ. Інтэрмедыяльная спецыфіка апавяданняў Галіны Багданавай. *Роднае слова*. 2019;6:23–25.
15. Кузьміч НВ. Інтэрмедыяльнасць як аўтарская стратэгія ў прозе Галіны Багданавай. *Роднае слова*. 2021;1:15–18.
16. Петухова МВ. Гармонія тэксту і ілюстрацый у апавесці Яна Булгака «Дом»: даследаванне вербальнага і візуальнага пачаткаў у аспекце інтэрмедыяльнага падыходу. *Народная асвета*. 2015;1:93–96.
17. Петухова МВ. Інтэрмедыяльная рэфэрэнцыя ў літаратурнай творчасці Яна Булгака. *Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія*. 2020;1:5–16.
18. Гарадніцкі ЯА. *Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, наратыўнасць*. Мінск: Беларуская навука; 2014. 401 с.
19. Каркавина ОВ. Джазовая форма и архитектура романов Тони Моррисон (опыт интермедального анализа). В: Смирнова ОБ, составитель. *Основные проблемы лингвистики и лингводидактики. Материалы I Международной научной конференции, посвященной 75-летию Астраханского государственного университета; 15 октября 2007 г.; Астрахань, Россия*. Астрахань: Астраханский государственный университет имени В. Н. Татищева; 2007. с. 32–34.
20. Полищук НА. Литературный джаз как нарративная и экспрессивная стратегия американской литературы (на примере творчества Тони Моррисон). *Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология*. 2010;4:104–110.
21. Ellison RW. Richard Wright's blues. *The Antioch Review*. 2016;74(3):490–503. DOI: 10.7723/antiochreview.74.3.0490.
22. Ellison RW. *The collected essays of Ralph Ellison*. John F, editor. New York: The Modern Library; 2003. The Charlie Christian Story; p. 266–272. (Modern library classics).
23. Хэйзинга Й. *Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры*. Сильвестров ДВ, переводчик. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха; 2011. 409 с.
24. Gates HL Jr. *The signifying monkey: a theory of Afro-American literary criticism*. New York: Oxford University Press; 1989. 320 p.
25. Floyd SA Jr. *The power of black music: interpreting its history from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press; 1995. 336 p.
26. Конен ВД. *Этюды о зарубежной музыке*. Москва: Музыка; 1975. 479 с.
27. Конен ВД. *Рождение джаза*. Москва: Советский композитор; 1990. 319 с.
28. Baker HA Jr. *Blues, ideology, and Afro-American literature: a vernacular theory*. Chicago: The University of Chicago Press; 1985. 227 p.
29. Morrison T. Rootedness: the ancestor as foundation. In: Evans M, editor. *Black women writers (1950–1980): a critical evaluation*. New York: Anchor Press; 1984. p. 339–345. Co-published by the «Knopf Doubleday Publishing Group».
30. Mitchell A, editor. *Within the circle: an anthology of African American literary criticism from the Harlem Renaissance to the present*. Durham: Duke University Press; 1994. 544 p.
31. Jimoh YA. *Spiritual, blues, and jazz people in African American fiction: living in paradox*. Knoxville: The University of Tennessee Press; 2002. 288 p.
32. Du Bois WEB. *The souls of black folk*. New York: Bantam Books; 1989. 192 p. (Bantam Classics).

33. Huggins NI. *Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press; 2007. 343 p.
34. Walker AM. *In search of our mothers' gardens: womanist prose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich; 1983. 397 p.
35. Hurston ZN. *Jonah's gourd vine*. New York: Harper Collins; 1990. 229 p.
36. Dubek L. «[Jus' listenin' tuh you»: Zora Neale Hurston's «Their eyes were watching God» and «The gospel impulse». *The Southern Literary Journal*. 2008;41(1):109–130. DOI: 10.1353/slj.0.0027.
37. Hurston ZN. *Their eyes were watching God*. New York: Virago Press; 1986. 297 p. (Virago modern classic).
38. Gussow A. *Seems like murder here: Southern violence and the blues tradition*. Chicago: The University of Chicago Press; 2002. «The blade already crying in my flesh»: Zora Neale Hurston's blues narratives; p. 233–273.
39. Hurston ZN. *Moses, man of the mountain*. New York: Harper Perennial; 1991. 310 p.
40. Montiel MK. Sounds from nowhere: musical protagonists by Alejo Carpentier and Zora Neale Hurston. *Comparative American Studies*. 2012;10(1):30–44. DOI: 10.1179/1477570011Z.0000000001.
41. Hurston ZN. *Seraph on the Suwanee*. New York: Charles Scribner's Sons; 1948. 330 p.
42. Kaplan C, editor. *Zora Neale Hurston: a life in letters*. New York: Doubleday; 2002. 880 p.

References

1. Hansen-Love AA. *Intermedial'nost' v russkoi kul'ture: ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture: from symbolism to avant-garde]. Skuratov BM, Smotritskii EYu, translators. Moscow: Russian State University for the Humanities; 2016. 503 p. Russian.
2. Tishunina NV. [Methodology of intermediate analysis in the light of interdisciplinary research]. In: Saint Petersburg State University. *Metodologiya humanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii: k 80-letiyu professora Moiseya Samoilovicha Kagana; 18 maya 2001 g.: Sankt-Peterburg, Rossiya* [Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the 21st century. Proceedings of the International scientific conference: on the 80th anniversary of professor Moisei Samoilovich Kagan; 2001 May 18; Saint Petersburg, Russia]. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo; 2001. p. 149–154. (Series «Symposium»; issue 12). Russian.
3. Scher SP. *Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt Verlag; 1984. Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung; S. 9–26.
4. Wolf W. Intermediality revisited: reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality. In: Lodato SM, Aspden S, Bernhart W, editors. *Word and music studies: essays in honor of Steven Paul Scher and on cultural identity and the musical stage*. Amsterdam: Rodopi; 2002. p. 13–34. (Word and music studies; volume 4). DOI: 10.1163/9789004334069_003.
5. Rippl G, editor. *The handbook of intermediality: literature – image – sound – music*. Berlin: de Gruyter; 2015. 701 p. DOI: 10.1515/9783110311075. (Handbooks of English and American studies; volume 1).
6. Herzogenrath B, editor. *Travels in intermediality: reblurring the boundaries*. Hanover: Dartmouth College Press; 2012. 286 p.
7. Kaida LG. *Intermedial'noe prostranstvo kompozitsii* [The intermedial space of composition]. Moscow: Flinta; 2013. 172 p. Russian. Co-published by the «Nauka».
8. Kaida LG. *Esteticheskii imperativ intermedial'nogo teksta: lingvofilosofskaya kontseptsiya kompozitsionnoi poetiki* [The aesthetic imperative of an intermediate text: the linguophilosophical concept of compositional poetics]. Moscow: Flinta; 2016. 127 p. Russian. Co-published by the «Nauka».
9. Anikeeva ES, Prokhorova LP. *Intermedial'nost' poeticheskogo diskursa* [The intermediality of poetic discourse]. Kemerovo: Kemerovo State University; 2016. 112 p. Russian.
10. Bogomolova EV. *Khudozhestvennaya literatura i muzyka kak otrazhenie kul'tury naroda* [Fiction and music as a reflection of the culture of the people]. Novosibirsk: Tsentr razvitiya nauchnogo sotrudnichestva; 2014. 194 p. Russian.
11. Haradnitski YaA. The intermedial means of artistic expression in Maxim Bahdanovich's works. *Polymia*. 2013;11:124–133. Belarusian.
12. Zhiganova EP. Features of realization of intermediate connections in modern Russian-language poetry of Belarus (musical discourse). *Vesci BDPU. Seryja 1, Pedagogika. Psihologija. Filologija*. 2021;3:121–124. Russian.
13. Kuzmich NV. [The intermedial poetics of Galina Bogdanova's prose]. In: Samusevich VM, editor. *Zhurnalistyka-2018: stan, problemy i perspektivy. Matjeryjaly XX Mizhnarodnaj navukova-praktychnaj kanferjencyi; 15–16 listapada 2018 g.; Minsk, Belarus* [Journalism-2018: state, problems and prospects. Proceedings of the 20th International scientific and practical conference; 2018 November 15–16; Minsk, Belarus]. Minsk: Belarusian State University; 2018. p. 515–517. Belarusian.
14. Kuzmich NV. [The intermedial specificity of Galina Bogdanova's prose]. *Rodnae slova*. 2019;6:23–25. Belarusian.
15. Kuzmich NV. [Intermediality as an author's strategy in Galina Bogdanova's prose]. *Rodnae slova*. 2021;1:15–18. Belarusian.
16. Petukhova MV. [Harmony of text and illustrations in Jan Bulhak's short story «The house»: a study of verbal and visual principles in the aspect of an intermediate approach]. *Narodnaja asveta*. 2015;1:93–96. Belarusian.
17. Petukhova MV. Intermedial reference in literary works of Jan Bulhak. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2020;1:5–16. Belarusian.
18. Haradnitski YaA. *Litaratura jak mastactva: kamunikatywnasc, intermedyjalnasc, naratywnasc* [Literature as art: communication, intermediality, narrative]. Minsk: Belaruskaja navuka; 2014. 401 p. Belarusian.
19. Karkavina OV. [Jazz form and architectonics of Toni Morrison's novels (the experience of intermedial analysis)]. In: Smirnova OB, compiler. *Osnovnye problemy lingvistiki i lingvodidaktiki. Materialy I Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 75-letiyu Astrakhanskogo gosudarstvennogo universiteta; 15 oktyabrya 2007 g.; Astrakhan', Rossiya* [The main problems of linguistics and linguistics. Proceedings of the 1st International scientific conference dedicated to the 75th anniversary of Astrakhan State University; 2007 October 15; Astrakhan, Russia]. Astrakhan: Tatishchev State University; 2007. p. 32–34. Russian.
20. Polishchuk NA. Literary jazz as a narrative and expressive strategy of American literature (based on works by Toni Morrison). *Bulletin of Udmurt University. Series: History and Philology*. 2010;4:104–110. Russian.
21. Ellison RW. Richard Wright's blues. *The Antioch Review*. 2016;74(3):490–503. DOI: 10.7723/antiochreview.74.3.0490.
22. Ellison RW. *The collected essays of Ralph Ellison*. John F, editor. New York: The Modern Library; 2003. The Charlie Christian Story; p. 266–272. (Modern library classics).

23. Huizinga J. *Chelovek igrayushchii: opyt opredeleniya igrovogo elementa kul'tury* [A person playing: the experience of determining the play element of culture]. Sil'vestrov DV, translator. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha; 2011. 409 p. Russian.
24. Gates HL Jr. *The signifying monkey: a theory of Afro-American literary criticism*. New York: Oxford University Press; 1989. 320 p.
25. Floyd SA Jr. *The power of black music: interpreting its history from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press; 1995. 336 p.
26. Konen VD. *Etyudy o zarubezhnoi muzyke* [Sketches about foreign music]. Moscow: Muzyka; 1975. 479 p. Russian.
27. Konen VD. *Rozhdenie dzhaza* [The birth of jazz]. Moscow: Sovetskii kompozitor; 1990. 319 p. Russian.
28. Baker HA Jr. *Blues, ideology, and Afro-American literature: a vernacular theory*. Chicago: The University of Chicago Press; 1985. 227 p.
29. Morrison T. Rootedness: the ancestor as foundation. In: Evans M, editor. *Black women writers (1950–1980): a critical evaluation*. New York: Anchor Press; 1984. p. 339–345. Co-published by the «Knopf Doubleday Publishing Group».
30. Mitchell A, editor. *Within the circle: an anthology of African American literary criticism from the Harlem Renaissance to the present*. Durham: Duke University Press; 1994. 544 p.
31. Jimoh YA. *Spiritual, blues, and jazz people in African American fiction: living in paradox*. Knoxville: The University of Tennessee Press; 2002. 288 p.
32. Du Bois WEB. *The souls of black folk*. New York: Bantam Books; 1989. 192 p. (Bantam Classics).
33. Huggins NI. *Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press; 2007. 343 p.
34. Walker AM. *In search of our mothers' gardens: womanist prose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich; 1983. 397 p.
35. Hurston ZN. *Jonah's gourd vine*. New York: Harper Collins; 1990. 229 p.
36. Dubek L. «[J]us' listenin' tuh you»: Zora Neale Hurston's «Their eyes were watching God» and «The gospel impulse». *The Southern Literary Journal*. 2008;41(1):109–130. DOI: 10.1353/slj.0.0027.
37. Hurston ZN. *Their eyes were watching God*. New York: Virago Press; 1986. 297 p. (Virago modern classic).
38. Gussow A. *Seems like murder here: Southern violence and the blues tradition*. Chicago: The University of Chicago Press; 2002. «The blade already crying in my flesh»: Zora Neale Hurston's blues narratives; p. 233–273.
39. Hurston ZN. *Moses, man of the mountain*. New York: Harper Perennial; 1991. 310 p.
40. Montiel MK. Sounds from nowhere: musical protagonists by Alejo Carpentier and Zora Neale Hurston. *Comparative American Studies*. 2012;10(1):30–44. DOI: 10.1179/1477570011Z.0000000001.
41. Hurston ZN. *Seraph on the Suwanee*. New York: Charles Scribner's Sons; 1948. 330 p.
42. Kaplan C, editor. *Zora Neale Hurston: a life in letters*. New York: Doubleday; 2002. 880 p.

Статья поступила в редколлегию 25.09.2023.
Received by editorial board 25.09.2023.