

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОД В РОМАНЕ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН «СЕРАФИМ НА СУВАНИ»

Ю. А. Афанасьева

Белорусский государственный университет, г. Минск;

5902053@mail.ru;

науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. фил. наук, доц.

Цель статьи – выявление специфики репрезентации музыкального кода в романе «Серафим на Сувани» (*Seraph on the Suwanee*, 1948) Зоры Нил Херстон (Zora Neale Hurston, 1891 – 1960). Обосновано, что исследуемая категория реализуется в рамках интермедиальной поэтики через использование вербальной и словесной музыки (классификация С. Шера). Музыкальность является даром для Арвей и передаётся её детям. Неполноценный Арл реализует деструктивную сторону унаследованной генетики и погибает. Кенни, с ранних лет изучающий музыку с Джо Келси, деловым партнёром его отца Джима, становится профессиональным исполнителем и отражает мысли Зоры Нил Херстон об универсализации аутентичного музыкального наследия. Репрезентация афроамериканского населения как направляющего и развивающего музыкальные способности американской семьи способствует пониманию важности взаимообогащающего диалога культур.

Ключевые слова: диалог культур; джаз; интермедиальность; литература; музыка.

Семиотическое пространство всемирной культуры предоставляет возможность как для диалога между национальными вариантами её репрезентации, так и для взаимодействия разных видов искусств в рамках одной или нескольких традиций. Интертекстуальность и интермедиальность, обеспечивающие интерсемиотическую связь в рамках художественного произведения и создающие целостное полихудожественное пространство в системе культуры [1, с. 54], базируются на использовании нескольких кодов, тем самым углубляя смысловую наполненность текста и встраивая его в стереофоническую парадигму культуры. Музыкальный код, по мнению исследовательницы Е. Е. Соловьевой, трактуется как «использование писателем образов, мотивов, понятий, реалий, связанных с музыкой как искусством, в качестве культурно и эстетически значимых единиц создаваемого текста» [3, с. 121]. Пограничное взаимодействие кодов литературы и музыки, повышающее семиотичность обоих [2], представляется актуальным объектом для изучения способов обогащения текста смыслами. Художественные референции такого формата подвергаются типологизации различными учёными (В. Вольф, А. Гир, С. Шер и др.) Классической схемой анализа музыкальных элементов в литературном тексте считается классификация С. Шера, где он выделяет словесную музыку (литература стремится к музыкализации слога), вербальную музыку (литература воссоздаёт музыкальный универсум, специфику переживания во время восприятия мелодии) и уподобление литературного текста музыкальной форме или структуре.

Музыка является одной из важнейших форм афроамериканской экспрессии, успешно встроившейся в американскую плюралистическую

культуру и расширившей её колорит. Начиная со времён рабства, это искусство воспринималось как средство противостояния социальной и культурной деперсонализации, вокализация сопротивления невыносимым условиям существования. Взаимовлияние музыки и литературы на начальных этапах формирования афроамериканской культуры можно объяснить тем фактом, что литературная традиция не располагала большим количеством письменных текстов. Культура рабов была преимущественно устная и базировалась на фольклоре, который реализовывался в практиках рассказывания историй и музыке. С развитием медиаккультуры и повышением общего уровня грамотности возрастает роль письменного слова, заимствующего некоторые функции слова устного, музыкального. Интердисциплинарное поле даёт возможность восстановить культурное целое, раздробленное коллективными травмами, через диалогические связи между видами искусств.

По мнению Зоры Нил Херстон (Zora Neale Hurston, 1891 – 1960), афроамериканской писательницы, фольклористки и антрополога, одну из главных черт, определяющих яркую самобытность её народа, составляет музыкальность, тесно связанная с аутентичными танцами и природным «желанием приукрасить» (англ. *the will to adorn*). В эссе «Характеристики экспрессии негра» (*Characteristics of Negro Expression*, 1934) она указывает важность восприятия джуков, домов отдыха для представителей низов афроамериканского среднего класса, как колыбели для секулярной музыки – блюза и джаза, композиции которых распространяются «из уст в уста» и обогащаются при каждом повторении [5, p. 59]. Воплощая в творчестве афроамериканский культурный код, Зора Нил Херстон стремится подчеркнуть важность репрезентации его экспрессивности, полифоничности. Интермедиаальные интенции писательницы соответствуют желанию культурной элиты Гарлемского ренессанса найти оптимальный вариант репрезентации аутентичной культуры. Используя элементы музыкальных жанров, фольклористка по-новому рассматривает опыт жизни народа, актуализируя его ритмический опыт взаимодействия с миром.

Последний роман писательницы, «Серафим на Сувани» (*Seraph on the Suwanee*, 1948), отличается от предыдущих выбором основных персонажей – в центре внимания оказывается американская семья. История отношений представителей белой расы Арвей Хенсон и Джима Мезерва, живущих во Флориде, развивается в условиях межкультурного взаимодействия с афроамериканским и латиноамериканским населением. Анализ музыкальных элементов в этом романе (использована классификация С. Шера) указывает на наличие в тексте словесной и вербальной музыки. Зора Нил Херстон связывает жизнь американской семьи с мультикультурным окружением, обозначает полифоничность их мыслей, чувств, действий. Главная героиня, Арвей, обладает музыкальным даром и предрасположенностью к религиозному фанатизму с рождения, что даёт возможность говорить о близости её мироощущения афроамериканскому [6]. Первая способность помогает миниатюрной девушке, считающей себя неполноценной,

почувствовать превосходство над сестрой, вписывающейся в общественные нормы: «Arvay could play music and Larraine 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» [4, 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. Начали использовать салонный орган Хенсонов, который был куплен много лет назад из соображений стиля и на котором редко играли. Арвей была там почти каждый день, постоянно тренируясь. Она показала себя очень способной к музыке») (Здесь и далее перевод наш. – Ю. А.). Именно музыка объясняет девушке её чувства. В одном из снов Арвей слышит музыку, которая прерывается. В этот момент из леса выходит Ларрейн и тигр её убивает в абсолютной тишине. Женщина вновь слышит музыку и понимает, что всю жизнь питает ненависть к сестре, вышедшей замуж за её первую любовь – священника Карла Миддлтона. Музыка, которая характеризует жизнь Арвей, подчинённую пуританской морали, – это церковные гимны. Находясь на службе вместе с будущим мужем, Джимом Мезервом, Арвей слушает «Не пройди мимо меня, о нежный спаситель» (*Pass Me Not, O Gentle Savior*) – хвалебное песнопение о божественной поддержке в минуты неверия. Гимн фактически олицетворяет суть жизни женщины – сохранение домашнего очага через заботу о детях, услужение мужу и подчинение себя его нуждам и желаниям.

Музыкальный дар, проявившийся в матери, отражается в жизни её сыновей. Первенец пары, Арл Мезерв, рождается неполноценным. Осматривая ребёнка впервые, повитуха Десси замечает, что его пальцы похожи на струны. Тревожность и вина, которые чувствует молодая мать за собственное тело и за прошлые грехи, ритмически повторяются в необузданном, агрессивном нраве Арла, его нечеловеческих воплях, стремлении к разрушению. Отношения с ребёнком Арвей определяет через музыкальную связь: «That did not mean that there were no high places in her existence. In spite of her silent resentment over Earl, and in spite of her lack of expression, 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» [4, p. 67] («Это не означало, что в ее существовании не было взлетов. Несмотря на ее молчаливую обиду на Эрла и отсутствие эмоций, бывали моменты, когда они брались за руки и вместе возносились на Небеса. Они играли музыку на инструменте жизни. Просто две или три клавиши были

неисправны, и при прикосновении к ним в мелодии что-то прерывалось»). Неспособность встроиться в общество приводит Арла к насильственной смерти. Отголоски похорон убитого ребёнка – колокольный звон – некоторое время преследует мать, заставляя вновь переживать потерю сына. Иначе музыкальные способности развиваются у младшего ребёнка, Кенни. Он с детства тянется к музыкальным инструментам (Джим к рождению второго сына покупает для Арвей пианино). Ребёнок начинает изучать музыку у афроамериканского друга своего отца Джо Келси, обращаясь к этническим мелодиям при игре на гитаре. Переноса изученные мелодии на другой инструмент, Кенни демонстрирует тонкий слух и способность импровизировать: «Kenny had somehow transferred what he learned on the guitar to the piano and could drum out quite a few pieces. But it was all what Arvay called rag-time stuff and reels. Now he was in there, stomping and drumming out that tune on the piano called *Charleston!* and he and Angie were chanting it and dancing it off» [4, p. 123] («Кенни каким-то образом перенес то, чему он научился на гитаре, на пианино и смог отбарабанить довольно много отрывков. Но это было все, что называлось рэгтаймом. Теперь он был там, топал и отбивал на пианино мелодию под названием Чарльстон! И они с Энджи распевали ее и отплясывали»). Раздумывая о музыкальном вкусе детей, Арвей вспоминает Э. Уотерс (Ethel Waters, 1896 – 1977) – популярную джазовую певицу, удостоившуюся номинации на премию Оскар. Выбор профессии смущает мать, однако вместе с мужем они решают дать сыну шанс. Тот достигает определённых высот в карьере, о чём свидетельствует влияние его выступления на Арвей: «A waltz, a fox-trot, and then Arvay and Jim grew proud as the drums opened up on Kenny's specialty, House That Jack Built. The way they had heard it at home was nothing to what this band could do with it. It was really something» [4, p. 185] («Вальс, фокстрот, а затем Арвей и Джим почувствовали гордость, когда барабаны заиграли фирменную песню Кенни “Дом, который построил Джек”. То, каким они слышали это дома, не шло ни в какое сравнение с тем, что эта группа могла сделать. Это было действительно нечто»). Кенни и его музыкальная карьера отвечают эстетическим размышлениям писательницы в поздний период творчества. Описывая успех белого человека при исполнении афроамериканской музыки, Зора Нил Херстон указывает на универсализацию опыта музыкального исполнения в рамках американской культуры. В письме Б. Митчеллу она комментирует это следующим образом: «Though no one to my knowledge has come right out and said it as yet, we have had a revolution in national expression in music that is equivalent to Chaucer's use of the native idiom in England. Gershwin's PORGY AND BESS brought to a head that which had been in the making for at least a decade. There is no more Negro music in the U.S. It has been fused and merged and become the national expression, and displaced the worship of European expression. In fact, it is now denied, (and with some truth) that it never was pure Negro music, but an adaptation of white music. That is as over-simplified as the former claim that it was something purely negroid. But the fact remains that what has evolved here is something american, and has come to be the national expression, and is as such

influencing the music of the world. Kenny is only one of the thousands of white artists who in one way another work through the accepted medium» [7, p. 563] («Хотя, насколько мне известно и никто еще не сказал этого прямо, у нас произошла революция в национальном выражении в музыке, которая эквивалентна использованию Чосером местного говора в Англии. «Порги и Бесс» Гершвина воплотили в жизнь то, что готовилось по меньшей мере десять лет. В США больше нет негритянской музыки, она была объединена и стала национальным выражением, вытеснив поклонение европейскому. На самом деле, сейчас отрицается (и с долей правды), что никогда не было чисто негритянской музыки – существовала адаптация белой музыки. Это такое же упрощение, как и первое утверждение о том, что нечто было чисто негроидным. Но факт остается фактом: то, что здесь развилось, – это нечто американское, ставшее национальным выражением и как таковое влияющее на музыку всего мира. Кенни – всего лишь один из тысяч белых художников, которые так или иначе работают через общепринятый медиум»).

Роль афроамериканского населения в романе заключается в помощи семье Мезервов. Джим во многом опирается на помощь темнокожих рабочих при развитии хозяйства, ценит их талант и работоспособность. Одним из ближайших помощников Джима является Джо Келси. Читатель сначала слышит, что герой напевает блюз, и только потом видит его глазами белого мужчины. Отзывчивость и игривость Джо привлекают Джима, он готов учиться у первого сметливости. Один из свадебных подарков Джима жене – исполнение «Love, Oh, love. Oh careless love» («Любовь, о, любовь, о, беззаботная любовь»), традиционной баллады, которую исполняют друзья Джо. Песня неоднократно перепевается известными блюзовыми исполнителями, в том числе и Б. Смит (Bessie Smith, 1894 – 1937). Арвей демонстрирует сопричастность 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 Arvey. The strains induced pictures before her eyes. They conjured up odors and tastes» [4, p. 52] («Она стояла босиком в свадебной ночной рубашке и проживала серенаду. Инструментальные отрывки, блюз в исполнении мужчин и некоторых женщин; спиричуэлс, не грустные и унылые, но исполняемые под барабанный ритм; рабочие песни и баллады. Музыка снаружи странно влияла на Арвей. Звуки рисовали картины перед ее глазами. Они вызывали в воображении запахи и вкусы»). Синестезия Арвей, обладающей тонкой душевной организацией, соотносится с её религиозной экзальтацией и косвенно указывает на стереотипное восприятие афроамериканской культуры, заметное в ксенофобии героини. Джо объясняет Арвей её музыкальный дар и то, что именно его воспринял Кенни: «That's where you'sc ever so wrong, Miss Arvey. 'Tain't everybody that can learn music like that. Kenny took to it because he brought that talent in the world with him. He got that part from you. He just naturally worried and pestered me to death to teach him. I knowed that he couldn't help hisself. What's bred in the bones'll be bound to

come out in the flesh. Yeah, that boy come here full of music from you» [4, p. 219] («Вот тут-то вы и ошибаетесь, мисс Арвей. Не каждый может так выучить музыку. Кенни увлекся этим, потому что он принес этот талант в мир с собой. Он получил эту часть от вас. Он просто был взволнован и до смерти приставал ко мне, чтобы я научил его. Я знал, что он ничего не мог с собой поделать. То, что заложено в генах, обязательно проявится во плоти. Да, этот парень пришел сюда, полный вашей музыки»). Заставляя женщину поверить в себя, чета Келси олицетворяет созидательное, импровизационное начало. Их речь обладает особой музыкальностью – афроамериканский вернакуляр как таковой исследуется Зорой Нил Херстон и активно используется в художественном творчестве. Несмотря на то, что в этом романе диалектной речи не так много, как в других произведениях фольклористики, певучесть и афористичность языка, зафиксированная письменно, сохраняет свою репрезентативную функцию.

Таким образом в процессе анализа интермедийных музыкальных включений в романе «Серафим на Сувани» с использованием классификации С. Шера выявлено, что музыкальный код реализуется в использовании вербальной и словесной музыки. Музыкальность является даром для Арвей и передаётся её детям. Неполющенный Арл реализует деструктивную сторону унаследованной генетики и погибает. Кенни, с ранних лет изучающий музыку с Джо Келси, деловым партнёром его отца Джима, становится профессиональным исполнителем и отражает мысли Зоры Нил Херстон об универсализации аутентичного музыкального наследия. Репрезентация афроамериканского населения как направляющего и развивающего музыкальные способности американской семьи способствует пониманию важности взаимообогащающего диалога культур.

Библиографические ссылки

1. Даниленко, И. В. Интермедийность как принцип поэтики двух исторических романов («Лесной царь» М. Турнье и «Благовоительницы» Д. Литтелла) / И. В. Даниленко // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2019. – Т. 1. – С. 53–64.
2. Сиднева, Т. Б. Литература и музыка как пограничные коды культуры / Т. Б. Сиднева, В. Г. Зусман // Международный журнал исследований культуры. – 2019. – №2 (35). – С. 6 – 15.
3. Соловьева, Е. Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» / Е. Е. Соловьева // Stephanos. – 2016. – № 2 (16). – С. 119–128.
4. Hurston, Z. N. *Seraph on the Suwanee* / Z. N. Hurston. – N. Y. : Charles Scribner's Sons, 1948. – 330 p.
5. Hurston, Z. N. *The Characteristics of Negro Expression* / Z. N. Hurston // *Within the Circle : an Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present* / ed. by A. Mitchell. – Duke University Press, 1994. – P. 79 – 96.
6. Montiel, M. K. *Sounds from Nowhere : Musical Protagonists* by Alejo Carpentier and Zora Neale Hurston / M. K. Montiel // *Comparative American Studies* – 2012. – Vol. 10 – № 1. – P. 30–44.
7. Zora Neale Hurston : *A Life in Letters* / ed. by C. Kaplan. – N. Y. : Doubleday, 2002. – 896 p.