

УДК 82.111-31.09”19”О.Хакслі : 78

МУЗИКА В РОМАНІ ОЛДОСА ХАКСЛІ „КОНТРАПУНКТ”

Наталія Олексіївна Любарець

nata-lyu@ukr.net

Кандидат філологічних наук, асистент

Кафедра зарубіжної літератури

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Бульв. Тараса Шевченка, 14, 01601, м. Київ, Україна

Анотація. Досліджується проблема взаємодії словесного й музичного в романі Олдоса Хакслі „Контрапункт”. До аналізу оприявнень музики в художньому творі залучена методологія Ст. П. Шера. Встановлено усвідомлене авторське прагнення музикалізації прози як модерністського експерименту на рівні характерології та архітектоніки роману. Деталізовано транспонування техніки контрапункту в наративну структуру твору.

Ключові слова: музика, музикалізація прози, роман, модерністський експеримент, інтермедіальність, контрапункт, О. Хакслі.

Ім'я Олдоса Хакслі (1894–1963), здавалося б, давно знайшло своє місце та визнання в англійській і світовій літературі першої половини ХХ століття. Його традиційно пов'язують з розвитком жанру роману ідей, антиутопії [4, с. 192–193] та утопії [19, с. 492]. Дослідники часто стверджують, що на сторінках своїх художніх творів письменник розгортає соціально-суспільну критику (див.: [1]), тенденційно зображує *femmes fatales* та „чоловічу занепокоєність активною діяльністю суфражисток” [21, с. 40]. У плані стилістики найчастіше зупиняються на розробці „лінії комізму діккенсівського типу” [14, с. 242–243] та шекспірівських алюзіях [5, с. 98–104]. Водночас літературознавці слушно зауважують про заангажованість автора в мистецьку тематику, а також про вплив музики на його творчість [13, с. 49; 21, с. 156; 7, с. 29–30, 38–42]. Все ж участь англійського письменника в модерністському експериментуванні з жанром роману, в частині творення нового типу художньої прози засобами музики, потребує більш ретельного дослідження. На окрему увагу в цьому контексті

заслугове роман „Контрапункт” (1928), який уже своєю назвою спонукає дослідників до інтермедіального прочитання, адже заголовком до нього обрано музикознавчий термін на позначення одного з принципів поліфонії.

У цій статті розглянемо оприявлення музичності та музикалізації в означеному романі. Ми послуговуємось визначенням музичності як „ефекту часткової схожості літературного твору з музикою, який виникає в результаті того, що деякі спільні для літератури й музики прийоми та структурні принципи в певних культурно-історичних ситуаціях сприймаються переважно як музичні” [7, стб. 595]. Термін „музикалізація” знаходимо безпосередньо в означеному романі Хакслі. Один з його персонажів, письменник за покликанням і водночас alter ego автора – Філіп Кворлз, занотовує програму майбутнього власного твору: „Музикалізація літератури. Не як у символістів, які підпорядковують зміст звуку. (Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes. Повна нісенітниця.) А в більшому масштабі, у структурі. Поміркувати про Бетховена. Зміна настроїв, раптові переходи. (Наприклад, величність, що чергується із жартом у першій частині сі-бемоль-мажорного квартету. Комізм, який не очікувано натякає на вражаючу трагічну урочистість у скерцо до-мінорного квартету.)” [16, с. 202–203]. Таким чином, музикалізація літератури сприймається як усвідомлене накладання письменником законів музики на площину художньої словесності.

Теоретичні дискусії стосовно доцільності проводити аналогії між музикою та літературою, не спотворюючи неповторної суті кожного з даних видів мистецтва, досить активно розгорталися в російському (на той час радянському) літературознавстві в 1960–70-х роках (див.: [2; 6; 11; 12]). І вже тоді „Контрапункт” Хакслі викликав неабиякий інтерес науковців. Так, російська дослідниця Н. Я. Дьяконова порівнювала композицію роману з будовою музичного твору на засадах „підголоскової поліфонії”, в якій „всі голоси або одночасно виконують варіанти однієї мелодії, то зливаючись в унісон, то розходячись”, та „імітаційної поліфонія”, де голоси „виконують одну й ту ж саму мелодію (точно або зі змінами), але не одночасно, а з певним зсувом у часі” [6, с. 186]. Згодом цей роман зацікавив і українську дослідницю М. Л. Копиленко. Щоправда, у нарисі про зв'язок музики з практиками англійського роману першої третини ХХ ст. авторка відмовилася від спроб знайти в літературному творі структуру, ідентичну музичній, і спрямувала дослідження до „пошуку

вкраплень у тканину твору повноцінного музичного звучання, описаного словом, а також пояснення їх змістового та функціонального значення” [7, с. 32].

Для розгляду оприявнень музики в романі Хакслі скористаємося методологією та термінологією американського літературознавця, дослідника німецької літератури Ст. П. Шера. Він розрізняв три види співіснування музичного та словесного як об’єкта „музично-літературних студій”: 1) „література в музиці”, тобто вокальна музика, як-то опера, ораторія, пісня; 2) „музика і література”, яка охоплює твори програмної музики; та 3) „музика в літературі”. У структурі останнього виду, який відповідає нашому предметному зацікавленню, він виокремлював: а) словесну музику (Wortmusik або ж Sprachmusik), б) уподібнення словесного тексту тій чи іншій музичній формі чи структурі та в) вербальну музику (verbal music) [20, с. 10–14]. Очевидний факт, що в контексті англійського модернізму „музика в літературі” функціонувала в усіх ракурсах, заявлених Шером. Переконалися в цьому, зокрема, дозволило дослідження творів видатної сучасниці та співвітчизниці Хакслі – Вірджинії Вулф. У творах різної жанрової природи письменниці ми визначили як найбільш оригінальний спосіб репрезентації „музики в літературі” уподібнення не лише роману, а й окремого оповідання сонатній формі (детальніше див.: [10]). Водночас слухним вважаємо зауваження російської дослідниці інтермедіальної поетики І. Борисової, яка зазначає, що аналогії між літературними творами й музичними жанрами не повинні мати узагальненого характеру та містити поверхові висновки [3].

Прикметно, що сам Хакслі також звертався до теоретичного осмислення співіснування словесного і музичного в художніх творах. Так, в есе „Музика і поезія” він стверджував, що музику в літературі відтворюють або „засоби звуконаслідування”, зокрема ономапоєя чи алітерація, або образи, „немузичні за своєю суттю” [15, с. 237]. Останні він згрупував у три категорії: „виключно чуттєві образи”, які передають відчуття дотику, зору, смаку та нюху, „образи природи”, якими, на його думку, багата поезія Шекспіра, та „надприродні образи”. Серед прикладів „образів природи”, здатних викликати до життя музику в літературному творі, автор особливо виокремлював описи пейзажів у романі-епопеї Марселя Пруста „У пошуках втраченого часу”, побіжно зауважуючи, що для старанного прустівського читача соната Вантейля перетворюється на справжній музичний твір [15, с. 244].

Входження автора в царину музики було невинуватим, адже свого часу Хакслі певним чином формував художні смаки англійців, оскільки був музичним критиком у журналі „Атенеум” та „Вестмінстерській тижневій газеті” [7, с. 29]. Працюючи в цих виданнях, Хакслі, по суті, долучився до „високочолних”. У зв’язку з цим не можна не зауважити без перебільшення снобістський підхід письменника до питання музичного смаку та добору якісної музики: „Але наскільки глибоко я не довіряю судженням людей, які говорять про „природну простоту пристрастного співу” і знецінюють складність музичного мистецтва. Це сорт людей, чії нутроші тужать за відразливими кошачими концертами циган, які люблять слухати негрів та козаків, які впадають в екстаз від звуку гавайської гітари, російської балалайки, аргентинської музичної пилки чи вурліцерівського музичного автомату, хто віддає перевагу простакуватому суму чи радості англійської народної пісні з її сільським притупцюванням перед „Фігаро” [Моцарта] чи месою ре мінор [Баха]. Іншими словами, це ті люди, які насправді не люблять музику” [15, с. 244]. Вочевидь для Хакслі більш природним був варіант модерністського сприйняття класичної музики, аніж авангардне комбінування звуку та шуму. Це певною мірою пояснює, чому він звертається до експерименту зі структурою твору, залучаючи принцип контрапункту.

Теорія музики зазначає, що термін „контрапункт” виник з латинського вислову *punctum contra punctum*, що дослівно означає „точка проти точки”, а в параметрах нотної грамоти – „нота проти ноти”, чи „мелодія проти мелодії”. Цей термін також може вживатися як синонім до поняття поліфонії, принаймні на межі ХІХ–ХХ ст. курс поліфонії в музичних закладах називався саме курсом контрапункту. Як зауважує Х. Петрі, у контрапунктних варіаціях задається тема (*cantus firmus*), яка вільно або тематичного споріднено обігрується іншим голосом [18, с. 226]. Хакслі метафорично переносить цей термін з музикознавства в літературу, беручи його за основу структурування роману.

Автор деталізує свій замисел побудувати роман у музичній манері із застосуванням контрапункту. Своєрідну програму музикалізації знаходимо в нотатнику вже згаданого Філіпа Кворлза: „Все, що вам потрібно, – це достатня кількість персонажів і паралельні, контрапунктні сюжети. Поки Джонс убиває дружину, Сміт катає в колясці дитину в парку. Ви чергуєте теми. Цікаво, що модуляції та варіації також більш складні. Романіст створює модуляції, дублюючи ситуації та персонажів. Він

показує кількох людей, які закохуються, або вмирають, або моляться, кожен по-своєму – різні способи розв’язання однієї проблеми. Так ви можете створювати модуляції в кожному аспекті вашої теми, ви можете писати варіації” [16, с. 202–203]. Прикметно, що саме таким принципом і послуговується Хакслі. Як зауважує Б. Крішнан, він „швидко і майстерно рухається від однієї до іншої рівнозначно важливої сцени, щоб створити яскравий образ персонажів, їхніх дивацтв та нормальностей, ситуацій, в яких вони існують насправді, та способів, у який вони витягають себе із неприємностей чи труднощів” [17, с. 64].

Варіативним у романі є, зокрема, розгортання теми смерті, досить характерної для модерністського дискурсу. Автор майстерно проводить її кількома „голосами” у партитурі свого твору, створюючи відчуття поліфонічного звучання. При цьому він залишається вірним щойно зазначеному принципу різної реакції персонажів на одне й те саме явище, у даному випадку – смерть: від незначних переживань до агонії, від планування вбивства іншої людини до режисерування суїциду, з його високим чи низьким пафосом. Спочатку читач дізнається, що Джона Бідлейка бентежить лише одна думка – про смерть, а згодом стає свідком того, як Сидні Кворлз трохи дивно готується до фіналу власного життя. Зі сфери передчуттів смерть реально й невимушено входить у твір, і досить швидко перед читачем розгортається агонія повільного та болісного вмирання маленького Філіпа, внука Сидні. Ще два персонажі – Іллідж та Спендрелл – готуються вбити Веблі, і читач спостерігає це вбивство в деталях. А далі вже сам Спендрелл майстерно вибудовує сцену свого вбивства, що, по суті, є естетизованим варіантом самогубства. Не випадково обраний музичний супровід до цього дійства. Спендрелл сам обирає платівку з ля-мінорним струнним квартетом Бетховена, він хоче померти під звуки саме цього твору. Цей персонаж сприймає музику як світ абсолютів, вічних неперехідних цінностей: „Музика – це доказ. Бог існує. Але лише поки звучать скрипки” [16, с. 291–292]. Все ж ця сцена ще не є фінальною. За самогубством високої патетики йде повідомлення про те, як Еттель Коббет покінчила з життям: „лягла, поклавши голову у газову плиту, і відкрила кран” [16, с. 296]. Як бачимо, автору вдалося контрапунктно провести тему смерті у партіях щонайменше шести згаданих персонажів, не лише варіюючи сам факт смерті, а й викликаючи неоднозначну реакцію читача на кожне з цих проведення.

Ще одним принципом імітації контрапункту в романі є подання у круглих дужках думок персонажа, як внутрішнього мікромонологу, що порушує плавність оповідь. Так, перечитуючи „Багатство народів” Адама Сміта, няня маленького Філіппа – міс Фулкс подумки відволікається від книги через буденні клопоти. Спочатку автор наводить фразу з фундаментальної праці шотландського філософа та економіста повністю: „Дуже малі розміри ринку не заохочують жодну особу займатися виключно однією справою, оскільки кожна шукає шанс і можливості обміняти весь той надлишок результатів своєї праці, що вдосталь залишається після задоволення власних потреб, на відповідний надлишок результатів праці інших осіб”. Далі подаються лише уривки з цієї фрази, перемежовані думками персонажа: „Міс Фулкс прочитала речення повністю; але, ще не дійшовши кінця, забула, про що йшлося на початку. Вона взялася за нього знову: „... можливості обміняти весь той надлишок ... („я б відрізала рукава від коричневої сукні, – думала вона, – тому що вона протерлася лише під пахвами, і носила її як спідницю, а зверху надівала джемпер”) після задоволення власних потреб, на відповідний... („наприклад, оранжевий джемпер”)”. Вона спробувала в третій раз, перечитуючи текст уголос: „Дуже малі розміри ринку ...”. Внутрішнім зором вона побачила образ тваринного ринку в Оксфорді, досить великого ринку. „... не заохочують жодну особу займатися...” Так про що ж тут йдеться? Міс Фулкс раптом повстала проти своєї добропорядності. <...> Підвелася і поклала „Багатство народів” на полицю” [16, с. 130]. Очевидно, цей прийом має провокувати у читача відчуття одночасного прочитання різних фрагментів тексту, тобто нелінійне сприйняття твору, що розгортається в часі. До того ж тематично модель економіки держави іронічно перегукується з економією самої міс Фулкс. Мусимо зауважити, що такий принцип нарративного структурування часто використовувала у своїх романах Вірджинія Вулф, що дозволяє говорити про типологічні збіги у принципах репрезентації поліфонії у творах англійських модерністів.

Іншим, не менш важливим прийомом для розуміння взаємодії словесного і музичного в романі є спостережене нами відтворення процесу сприйняття музики та враження, яке вона справляє на різних персонажів. Так, на початку роману читач стає свідком музичного вечора, який влаштовує у своєму будинку леді Тентемаунт. Прикметно, що для кожного з присутніх музика

звучить по-своєму. Музиканти грають сі-бемольну сюїту Баха для флейти з оркестром. Господар дому, Едвард Тентемаунт, натхненний фізіолог-експериментатор і водночас палкий шанувальник Баха, вирішує перервати свої дослідження, щойно впізнає звуки улюбленого композитора. Хакслі деталізує сприйняття музики лордом Едвардом з відвертістю фізика та анатоміста: „Понджилеоні дув у флейту, а невідомі скрипалі пиляли свої скрипки, і це сколихувало повітря у великій залі, змушувало дрижати шибки вікон, які виходили на неї, що у свою чергу, призвело до коливання повітря в кімнатах лорда Едварда в іншій частині будинку. Вібруючи, повітря вдарилося в membrana tympani лорда Едварда, взаємопов'язані кісточки malleus, incus і стремінце почали рухатись, одночасно, приводили у рух мембрану овального вікна і здійняли мікроскопічну бурю в рідині лабіринту. Волосинки на краях слухового нерва дрижали, немов водорості у бурхливому морі, величезна кількість дивних чудес здійснилася в мозку, і лорд Едвард прошепотів у нестямі: „Бах!” Він задоволено всміхнувся, його очі загорілися” [16, с. 22]. Така манера опису сприйняття музики дозволила автору максимально наблизити читача до розуміння внутрішнього світу персонажа. Музика увійшла в параметри особистісно маркованого світу лорда Едварда, заповненого точними латинськими назвами барабанної перетинки, молоточка та коваделка. Вона не без іронії вияскравила сутність науковця, який навіть у хвилини екстатичної насолоди залишається вірним своєму покликанню.

В інших персонажів, присутніх на вечорі, музика викликає відчуття, відповідні до світоглядних засад та їхнього внутрішнього стану. Так, Джон Бідлейк, який хоча й належить до світу мистецтва як визнаний художник, залишається глухим до мелодій Баха. Фрагмент сюїти, який зворушив Едварда Тентемаунта, викликає в нього лише відчуття нудьги: „Музика починає стомлювати”, – прошепотів Джон Бідлейк до хазяйки. „Це ще на довго?” Старий Бідлейк не мав ані смаку, ані таланту до музики й відверто заявляв про це. Він міг собі дозволити відвертість. Якщо можеш малювати так гарно, як Джон Бідлейк, навіщо вдавати, що любиш музику, коли насправді це не так? Він з висока поглянув на присутніх і посміхнувся” [16, с. 17]. Автор констатує своєрідну духовну атрофію старіючого митця, якому присутні на вечорі колишні моделі нагадують лише про невблаганний вік. Для Фанні Логан музика, навпаки, стає тим знаряддям, що пробиває шлюзи душевного неспокою. Під звуки Баха вона пригадує чоловіка, який

помер два роки тому: „Музика була безкінечно сумною, але вона втішала. Вона визнавала все, так би мовити: і передчасну смерть бідного Еріка, і біль хвороби, і його небажання вмирати – вона визнавала все. Вона виражала весь сум світу, і з глибини того суму вона могла стверджувати – повільно, тихо, без надмірних суперечок, – що певним чином все було вірним, прийнятним. Вона включала сум у ширше, всеохопніше щастя” [16, с. 18]. Таким чином, музика слугує своєрідним ключем до увиразнення тонких деталей характерології Хакслі.

У тому ж фрагменті роману Хакслі звертається і до „вербальної музики”, засобами якої, як зауважує І. Борисова, література прагне відтворити музичний художній світ, передати специфіку музичного переживання (детальніше див.: [3]). Важко визначити, в чієм сприйнятті, можливо навіть авторському, сюїта Баха починає говорити словами: „Рондо починається мелодійно вишукано і просто, майже як народна пісня. Це молода дівчина на самоті співає про любов, ніжно і сумно. Молода дівчина співає поміж пагорбів, а хмари пролітають у неї над головою. І самотньо, наче одна із тих хмарин, поет слухає її пісню. Думки, нав'язані її пісню, – це сарабанда, яка слідує за рондо. Повільно і ніжно розмірковує він про світ, його красу (незважаючи на бруд і невігластво), абсолютне добро (незважаючи на все зло), цілісність (незважаючи на таке заплутане різноманіття). Це та краса, добро, цілісність, які не здатен відкрити жоден науковець, які не підлягають аналізу. Але в їхній реальності час від часу дух пересвідчується раптово і незвичайно. Молода дівчина, яка на самоті співає під хмарами, спроможна викликати у нас впевненість. Навіть гарного ранку достатньо. То чи ілюзія це, а чи відкриття найпотаємнішої правди? Хто знає? Понджилеоні дув, скрипалі проводили натертим каніфоллю кінським волосом по натягнутих ягнячих кишках; і впродовж сарабанди поет повільно розмірковував про ніжну й заспокійливу впевненість” [16, с. 17]. Якби не ексцентрична знижувальна метафора стосовно смичків і струн, нав'язана читачеві наприкінці абзацу, то ми могли б і не помітити авторської іронії щодо спроби „прочитати” музичний твір як художній, збагнути думки композитора.

Отже, у романі Хакслі „Контрапункт” взаємодія музичного й словесного репрезентована як на рівні архітектоніки, так і характерології твору, зокрема, музика відіграє важливу роль у розгортанні спогадів персонажів, виявленні їхніх естетичних смаків та світоглядних принципів і переконань. Нам вдалося

переконатися у свідомому зверненні автора до музикалізації прози, а саме уподібненні її поліфонічному твору. На основі таких спостережень можемо стверджувати, що в аналізованому романі музика поставала „стилістичним ключем” [9, с. 69], який автор передавав читачам, специфічним кодом до прочитання його експериментів у царині художньої прози. Подальші дослідження оприявнень музики у творчості Хакслі мають увиразнити уявлення про автора як активного учасника модерністських експериментувань з формами та функціями музикалізації прози в історії англійської літератури.

1. *Анджапаридзе Г. А.* Печальный контрапункт светлого завтра... [Электронный ресурс] / Г. А. Анджапаридзе // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы ; [пер. с англ.]. – М.: НФ „Пушкинская библиотека”, ООО „Издательство АСТ”, 2002. – Режим доступа : <http://lib.meta.ua/book/4879/>.
2. *Альшванг А. А.* Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом / А. А. Альшванг // Избранные сочинения : в 2 т. – М. : Музыка, 1964. – Т. 1. – С. 73–96.
3. *Борисова И.* Перевод и граница: перспективы интермедиаальной поэтики [Электронный ресурс] / Ирина Борисова // Toronto Slavic Quarterly. – University of Toronto. – Academic Electronic Journal in Slavic Studies – № 7. – Winter 2004. – Режим доступа : <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>.
4. *Бредбері М.* Британський роман нового часу / Малколм Бредбері. – К. : Ксенія Сладкевич, 2011. – 480 с.
5. *Вайнштейн О. Б.* Шекспировские вариации в английской прозе (В. Вулф, О. Хаксли, Дж. Фаулз) / О. Б. Вайнштейн // Английская литература XX века и наследие Шекспира. – М. : Наследие, 1997. – С. 92–119.
6. *Дьяконова Н. Я.* Музыка в романе Олдоса Хаксли / Н. Я. Дьяконова // Литература и музыка. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. – С. 176–194.
7. *Копиленко М. Л.* Музыка в англійському романі першої третини століття / М. Л. Копиленко // Література Англії. XX століття / [К. О. Шахова, Н. Ю. Жлуктенко, С. Д. Павличко та ін.] ; за ред. К. О. Шахової. – К. : Либідь, 1993. – С. 28–45.
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК „Интелвак”, 2003. – 1600 стб.
9. *Лихачев Д. С.* Очерки по философии художественного творчества / Д. С. Лихачев. – СПб. : БЛНЦ, 1996. – 160 с.
10. *Любарець Н.* Музикальність як текстотворчий принцип в художній прозі Вірджинії Вулф / Наталія Любарець // Літературознавчі студії. – К. : КНУ, 2010. – Вип. 29. – С. 272–277.

11. *Реизов Б. Г.* Литература и музыка. Контакты и взаимодействия / Б. Г. Реизов // Литература и музыка. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. – С. 3–7.
12. *Соколов О.* О „музыкальных формах” в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) / О. Соколов // Эстетические очерки. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 5. – С. 208–233.
13. *Bantock G. H.* The Social and Intellectual Background / G. H. Bantock // The Pelican Guide to English Literature. The Modern Age / [ed. by Boris Ford]. – Harmondsworth : Penguin Books. – P. 13–54.
14. *Churchill R. C.* The Comedy of Ideas: Cross-currents in the Fiction and Dram of the Twentieth Century / R. C. Churchill // The Pelican Guide to English Literature. The Modern Age / [ed. by Boris Ford]. – Harmondsworth : Penguin Books. – P. 236–245.
15. *Huxley A.* Music and Poetry / Aldous Huxley // Huxley A. Text and Pretext. An Anthology with Commentaries. – London : Chatto and Windus, 1935. – P. 237–254.
16. *Huxley A.* Point Counter Point [Electronic resource] / Aldous Huxley. – 296 p. (Original Work). – Available at : <http://ru.scribd.com/doc/43595017/Aldous-Huxley-Point-Counter-Point>.
17. *Krishnan B.* Aspects of Structure, Technique and Quest in Aldous Huxley’s Major Novels / Bharathi Krishnan. – Uppsala, 1977. – 181 p.
18. *Petri H.* Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik / Horst Petri // Literatur und Musik : Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / [hrsg. von Steven Paul Scher]. – Berlin : E. Schmidt, 1984. – S. 221–241.
19. *Phelps G.* The Novel Today / Gilbert Phelps // The Pelican Guide to English Literature. The Modern Age / [ed. by Boris Ford]. – Harmondsworth : Penguin Books. – P. 490–530.
20. *Scher St. P.* Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung / Steven Paul Scher // Literatur und Musik : Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / [hrsg. von Steven Paul Scher]. – Berlin : E. Schmidt, 1984. – S. 9–25.
21. *Stevenson R.* Modernist Fiction / Randal Stevenson – London : Harvester Wheatsheaf, 1992. – 248 p.

МУЗЫКА В РОМАНЕ ОЛДОСА ХАКСЛИ „КОНТРАПУНКТ”

Наталья Алексеевна Любарец

nata-lyu@ukr.net

Кандидат филологических наук, ассистент

Кафедра зарубежной литературы

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Бульв. Тараса Шевченко, 14, 01601, г. Киев, Украина

Аннотация. Исследуется проблема взаимодействия словесного и музыкального в романе Олдоса Хаксли „Контрапункт”. К анализу проявлений музыки в художественном произведении привлекается методология Ст. П. Шера. Установлено сознательное авторское стремление музыкализировать прозу как модернистский эксперимент на уровне характерологии и архитектоники романа. Детализировано транспонирование техники контрапункта в нарративную структуру произведения.

Ключевые слова: музыка, музыкализация прозы, роман, модернистский эксперимент, интермедальность, контрапункт, О. Хаксли.

MUSIC IN THE NOVEL “POINT COUNTER POINT” BY ALDOUS HUXLEY

Nataliia Liubarets

nata-lyu@ukr.net

Department of Foreign Literature

Taras Shevchenko National University of Kyiv

Taras Shevchenko Blvd., 14, 01601, Kyiv, Ukraine

Abstract. The article considers the problem of interaction between word and music in Aldous Huxley’s novel “Point Counter Point”. Music representation in the work is analysed with the use of S. P. Scher’s methodology. His three types of prose musicalization, i.e. word music, verbal music, assimilation of the text to the musical form are traced in the novel at the main levels of text organization. The transposing of the musical method of counterpoint into the narrative structure of the novel is considered in details. Thus, at the thematic level, the theme of death is observed through representing its variations in the storylines of six characters. At the level of narration, the study showed that the technique of constructing micro-monologue by combining two levels of narration causes the effect of simultaneous sounding or non-linear reading. The use of this narrative technique by Huxley’s compatriot and contemporary Virginia Woolf allows regarding it as the experimental one in the scope of modern writing. Perceptions of music by the characters in the novel as well as the author’s ironic attempt to interpret music with the words are regarded as the style creating features of Huxley’s prose. In the conclusion, the deliberate author’s desire for prose musicalization is determined as a modernistic experiment which outlines the prospects of the further study of his works from the viewpoint of intermediality.

Key words: music, prose musicalization, novel, modernistic experiment, intermediality, A. Huxley.

References

1. Andzhaparidze G. A. Pechal'nyi kontrapunkt svetlogo zavtra... In: Huxley A. *Point Counter Point. Brave New World. Ape and Essence. Short Stories* [A Sad Counterpoint to the Bright Tomorrow...]. Moscow, 2002. Available at: <http://lib.meta.ua/book/4879/> (in Russian).

2. Al'shvang A. A. Russkaia simfoniia i nekotorye analogii s russkim romanom [Russian Symphony and Some Parallels with the Russian Novel]. In: Al'shvang A. A. *Izbrannye sochineniia*. Moscow, 1964, vol. 1, pp. 73–96 (in Russian).
3. Borisova I. Perevod i granitsa: perspektivy intermedial'noi poetiki. [Translation And Boundary: The Prospects of the Poetics of Intermediality]. *Academic Electronic Journal in Slavic Studies*, Winter 2004, no. 7. Available at: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (accessed 1 October 2012) (in Russian).
4. Bradbury Malcolm. *Britans'kii roman novogo chasu* [The Modern British Novel]. Kyïv, 2011, 480 p. (in Ukrainian).
5. Vainshtein O. B. Shekspirovskie variatsii v angliiskoi proze (V. Woolf, A. Huxley, J. Fowles). In: *Angliiskaia literatura XX veka i nasledie Shekspira* [Shakespeare's Variations in English Prose (V. Woolf, A. Huxley, J. Fowles)]. Moscow, 1997, pp. 92–119. (in Russian).
6. D'iakonova N. Ia. Muzyka v romane Oldosa Khaksli [Music in Aldous Huxley's novel]. In: *Literatura i muzyka*. Moscow, 1975, pp. 176–194.
7. Kopylenko M. L. Muzyka v anhliis'komu romani pershoï tretyny stolittia. In: *Literatura Anhliï. XX stolittia* [Music in the English Novel of the First Third of the Century]. Kyïv, 1993, pp. 28–45. (in Ukrainian).
8. *Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Notions]. Moscow, 2003. (in Russian).
9. Likhachev D. S. *Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva* [Essays on the philosophy of creative arts]. Saint Petersburg, 1996, 160 p. (in Russian).
10. Liubarets' N. Muzykal'nist' iak tekstotvorchyi pryntsyp v khudozhnii prozi Virdzhynii Vulf. [Musicality as a Text Creating Principle the Fiction by Virginia Woolf] *Literaturoznavchi studii*, 2010, no. 29, pp. 272–277. (in Ukrainian).
11. Reizov B. G. Literatura i muzyka. Kontakty i vzaimodeistviia [Literature and Music. Contacts and Interactions]. In: *Literatura i muzyka*. Leningrad, 1975, pp. 3–7. (in Russian).
12. Sokolov O. O “muzykal'nakh formakh” v literature (k probleme sootnosheniia vidov iskusstva) [On the “Musical Forms” in Literature (To the Problem of Arts Correlations)]. *Esteticheskie ocherki*, 1979, no. 5, pp. 208–233. (in Russian).
13. Bantock G. H. The Social and Intellectual Background. In: *The Pelican Guide to English Literature. The Modern Age*. Harmondsworth, 1974, pp. 13–54.
14. Churchill R. C. The Comedy of Ideas: Cross-currents in the Fiction and Dram of the Twentieth Century. In: *The Pelican Guide to English Literature. The Modern Age*. Harmondsworth, 1974, pp. 236–245.
15. Huxley A. Music and Poetry. In: *Text and Pretext. An Anthology with Commentaries*. London, 1935, pp. 237–254.
16. Huxley A. *Point Counter Point*. 296 p. (Original Work). Available at: <http://ru.scribd.com/doc/43595017/Aldous-Huxley-Point-Counter-Point> (accessed 1 October 2012).

17. Krishnan B. *Aspects of Structure, Technique and Quest in Aldous Huxley's Major Novels*. Uppsala, 1977, 181 p.
18. Petri Horst. Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik. In: *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin, 1984, ss. 221–241.
19. Phelps Gilbert. The Novel Today. In: *The Pelican Guide to English Literature. The Modern Age*. Harmondsworth, 1974, pp. 490–530.
20. Scher Steven Paul. Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin, 1984, ss. 9–25.
21. Stevenson R. *Modernist Fiction*. London, 1992, 248 p.

Suggested citation

Liubarets N. Muzyka v romani Aldous Huxley „Kontrapunkt” [Music in the novel “Point Counter Point” by Aldous Huxley]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 87, pp. 194–206. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 14.02.2013 р.