

УДК 821.111-31: 785.11
doi 10.17072/2037-6681-2017-2-90-96

ДИАЛОГ МУЗЫКИ И ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛДОСА ХАКСЛИ

Валерий Самуилович Рабинович

д. филол. н., профессор кафедры зарубежной литературы

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

620083, г. Екатеринбург, ул. Ленина, 51. zarlit.urfu@gmail.com

SPIN-код: 9046-5894

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4325-7960>

ResearcherID: C-9348-2017

Мария Игоревна Бабкина

аспирант кафедры зарубежной литературы

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

620083, г. Екатеринбург, ул. Ленина, 51. mar-babkina@yandex.ru

SPIN-код: 5773-8800

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5117-5482>

ResearcherID: C-9331-2017

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Рабинович В. С., Бабкина М. И. Диалог музыки и литературы в творчестве Олдоса Хаксли // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 2. С. 90–96. doi 10.17072/2037-6681-2017-2-90-96

Please cite this article in English as:

Rabinovich V. S., Babkina M. I. Dialog muzyki i literatury v tvorchestve Oldosa Khaksli [The Dialog of Literature and Music in Aldous Huxley's Works]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2017, vol. 9, issue 2, pp. 90–96. doi 10.17072/2037-6681-2017-2-90-96 (In Russ.)

В статье рассматривается «музыкальная» символика в творчестве Олдоса Хаксли в контексте авторского образа мира в его эволюции. «Музыкальное» в произведениях Олдоса Хаксли проявлялось как в наличии многочисленных музыкальных отсылок, аллюзий, прямых описаний звучания музыки (по модели экфрасиса), так и в организации текста романа Хаксли «Контрапункт» (1928) по модели музыкального контрапункта. Особую символическую роль в творчестве Хаксли играла музыка Моцарта (квintет g-moll), Бетховена («Missa Solemnis», квартет a-moll) и Баха (сюита b-moll, Четвертый Бранденбургский концерт). В раннем творчестве писателя эти музыкальные произведения символизируют возможную альтернативу вселенскому хаосу и абсолютной экзистенциальной неопределенности, и в этом качестве моцартовский квintет g-moll выполняет важную смыслообразующую функцию в «Шутовском хороводе» (1923) Хаксли, перерастая через сложное взаимопереплетение смыслов и ассоциаций в универсальное обобщение о человеке. Сюжет «Контрапункта» (1928) во многом организован движением от баховской музыки в начале романа к музыке Бетховена в конце. В позднем творчестве Хаксли, в частности, в его последнем утопическом романе «Остров» (1962), роль музыки Баха, а именно Четвертого Бранденбургского концерта, оказывается более амбивалентной. Эта музыка здесь одновременно и символ высшего совершенства, и фон для «Вселенского Ужаса», и даже начало, благословляющее этот «Вселенский Ужас» именем культуры (марш насекомых под аккомпанемент Четвертого Бранденбургского концерта). Примечательно, что и в письмах Хаксли рассматриваемые в статье образцы музыкальной классики упоминаются в родственных смыслах.

Ключевые слова: Хаксли; музыка; контрапункт; символика; организация текста; Бах; Бетховен; Моцарт.

Олдос Хаксли, очевидно, один из наиболее «музыкальных» писателей в мировой литературе – и по количеству, и смысловой роли обращений к музыкальной классике в его произведениях, и даже по организации текстов: в частности, его программный роман «Контрапункт» преднамеренно организован по модели музыкального контрапункта. В этой связи примечательно, что Хаксли безусловно осознавал ограниченность возможностей литературы (в отличие от музыки и живописи) в аспекте достижения эффекта контрапункта, – поскольку, как он полагал, «мы можем созерцать одновременно несколько визуальных единиц и мы можем слышать несколько аудиальных единиц. Но, к несчастью, мы не можем прочитывать несколько текстовых единиц... И в литературе нет эквивалента одновременному контрапункту и пространственному единству определенных элементов, соединенных так, чтобы они при первом взгляде воспринимались как значимое целое» [Huxley 1960: 7]. Тем не менее его художественным открытием стало максимально возможное приближение в художественном тексте к достижению эффекта контрапункта, которое и было осуществлено в его романе «Контрапункт».

Великий американский скрипач и дирижер И. Менухин так характеризовал «музыкальное» в творчестве О. Хаксли: «Не удивительно, что Олдос Хаксли любил и понимал музыку, – ибо музыка, непостижимая в своей сложности, подобно игре света на водной поверхности, – это одновременно чистейшая математика, чистейшее искусство и зеркало... отражающее одновременно вселенную и личность, вбирающее все в волну сотворенного человеком звука» [Aldous Huxley. A memorial volume 1965: 90]. Соответственно, «музыкальное» в разных его репрезентациях – от непосредственных обращений, отсылок и аллюзий и до организации текста романа «Контрапункт» – стало объектом интенсивной научной рефлексии как в зарубежном, так и отечественном литературоведении. В этой связи нужно отметить работы Е. Блома, З. Боуэна, Л. Колека, Б. Кришнана, Н. Дьяконовой, С. Фалалеевой, Е. Малышевой и др. (см. подробнее: [Blom 1936: 37–45; Bowen 1977: 490–508; Kolek 1972: 111–122; Krishnan 1977; Дьяконова 1975: 176–194; Diakinova 1979: 3–18; Фалалеева 2009: 267–269; Малышева 2011: 137–143]). В частности, как пишет С. Фалалеева, «по мысли Хаксли, только в музыке гармоническое единство противоположностей становится возможным и реальным, а поэтому именно этот вид искусства был для писателя выражением идеальной единой сущности бытия. Такое восприятие музыкальных произведений, и особенно духовных сочинений Баха,

Бетховена, Моцарта, ...Хаксли пронесит через всю свою жизнь» [Фалалеева 2009: 269].

Так или иначе, но музыка в ее сущности и в ее отдельных образцах на протяжении всей жизни Хаксли была инкорпорирована в его меняющуюся, динамичную картину мира, имела для Хаксли символический смысл, воплощением чего стали как «музыкальные» фрагменты в произведениях Хаксли, так и обращения к музыкальной классике в его письмах.

В раннем творчестве Хаксли музыка в ее вершинных проявлениях предстает как единственно возможная альтернатива хаосу мироздания и, соответственно, характерному для Хаксли 1920-х – начала 1930-х гг. «абсолютному сомнению»: как единственный знак возможного присутствия в мире высшей божественной сущности. В качестве таких вершинных образцов в раннем творчестве Хаксли присутствуют квинтет g-moll Моцарта, квартет Бетховена a-moll и, прежде всего, входящее в него «Благодарственное песнопение исцеленного в лидийском ладу», а также баховская сюита b-moll для флейты и струнного оркестра.

Символическое величие и метафизическая насыщенность моцартовского квинтета g-moll в романе Хаксли «Шутовской хоровод» (1923) воплощаются в сложном, «текущем» потоке ассоциаций, вызываемых этим квинтетом: «Как чиста страсть, как искренна, прозрачна, розова и безыскусна скорбь того *largo*, что следует за менуэтом <...> Блаженны чистые сердцем, ибо они узрят Бога... Но блаженны чистые сердцем, ибо они узрят Бога. Инструменты сходились и вновь расходились. Длинные серебряные нити легко повисали в воздухе над журчанием вод; посреди заглушенных рыданий – вопль. Фонтаны взмывают свои архитектурно-стройные колонны, и из бассейна в бассейн струятся воды; из бассейна в бассейн, и с каждым падением все выше и выше взмывается струя, и вслед за последним падением огромная колонна подымается к солнцу, и из воды музыка превращается, модулируя, в радугу. Блаженны чистые сердцем, ибо они узрят Бога; и не только узрят, но и сделают Бога зримым для всех» [Хаксли 1936: 194–195]. В конечном итоге моцартовский квинтет перерастает в универсальное обобщение о человеке: «И в трехдольном ритме начинается танец. Непочтительный, непоследовательный... но мощь человека – в его способности быть непоследовательным. Кругом голод, мор и война, а он воздвигает соборы; он раб, но в голове у него бродят непоследовательные, неподобающие мысли свободного человека. Дух в рабстве у бреда и стучащей крови, под властью мрачного тирана – страдания. Но, без всякой последовательности, он решает танцевать

в трехдольном ритме: прыжок – вверх, топот быстрых ног – вниз» [Хаксли 1936: 195]. Впрочем, неабсолютность даже этой метафизической вершины в качестве альтернативы хаосу реальности подчеркивается вторжением в мир ассоциаций «автобиографического» Гамбрила во время прослушивания квинтета ассоциаций, заведомо снижающих: «Чиста и непорочна, чиста и неподдельна, без примесей... во имя ухвертки. Аминь. Чистая, чистая...» [там же: 194]. Примечательно в этой связи, что в пьесе Хаксли «Мир света» (1931) продолжатель галереи «автобиографических героев» Хьюго Венхэм слушает этот же моцартовский квинтет g-moll и говорит о нем: «Это очень близко к живому Богу» [Huxley 1946: 153]. Важную структурообразующую роль в «Контрапункте» (1928) Хаксли играют баховская сюита b-moll в начале романа и квартет Бетховена в конце. Романное действие словно бы движется от Баха к Бетховену (его символическая роль в творчестве Хаксли будет рассмотрена ниже). Именно квартет a-moll Бетховена, точнее – входящее в него «Благодарственное песнопение исцеленного в лидийском ладу», слушает герой «Контрапункта» Спэндрелл вскоре после совершенного им политического убийства и в ожидании собственной гибели. И именно в эти минуты он ощущает подобие метафизического прозрения, возвышающего его над уродливой реальностью: «Музыка звучала, ведя от неба к небу, от блаженства к еще более глубокому блаженству» [Хаксли 2009: 521]. Но в разгар музыки происходит вторжение реальности: «Оглушительный выстрел, крик, еще один выстрел и еще один ворвались в рай звуков» [там же].

Важную смыслообразующую роль в творчестве Хаксли играет музыка Баха как своеобразный универсальный символ. Примечательно, что именно музыкой Баха, а именно его сюитой b-moll, задается метафора, определяющая сюжет и основной смысл романа Хаксли «Контрапункт» (1928). Мир как оркестр, где каждый инструмент ведет свою партию – «каждая часть живет своей особой жизнью; они соприкасаются, их пути перекрещиваются, они сливаются на мгновение в гармонии; она кажется конечной и совершенной, но потом распадается снова. Каждая часть одинока, отдельна, одна. “Я есмь я, – говорит скрипка, – мир движется вокруг меня”. “Вокруг меня”, – поет виолончель. “Вокруг меня”, – твердит флейта. И все одинаково правы и одинаково не правы, и никто из них не слушает остальных» [там же].

Собственно, уже в раннем творчестве Хаксли музыка Баха была символом высшей гармонии, божественного начала (в то время, когда еще ни о какой «положительной программе» Хаксли ре-

чи не шло). Так, в уже упомянутом чуть выше романе «Контрапункт» разные герои испытываются музыкой Баха – точнее, своей способностью или неспособностью ее воспринять. Соответственно, одна и та же музыка (а именно сюита Баха b-moll «для флейты и струнного оркестра» [там же], звучащая во второй главе «Контрапункта», где описывается торжественный прием в Тэнтемаунт-Хаусе) вызывает у разных героев принципиально разную реакцию. Наиболее «развернута» в романе рецепция музыки Баха случайной посетительницей концерта Фанни Логан, не входящей в число героев-интеллектуалов, носителей тех или иных концепций мироздания: «Слезы подступали к глазам Фанни Логан. Ее легко было растрогать, особенно музыкой; а когда она испытывала какое-нибудь чувство, она не старалась подавить его, но всем существом отдавалась ему. Как прекрасна музыка, как печальна и в то же время как успокоительна! Она чувствовала, как музыка претворяется в чудесное ощущение, незаметно, но настойчиво наполняющее все извилины ее существа» [там же].

С другой стороны, человек искусства, художник Джон Бидлэйк, откровенно не тронут музыкой Баха и даже, более того, упрекает остальных в «преклонении филистеров перед искусством» [там же: 57]: «Старый Бидлэйк не любил и не понимал музыку и откровенно признавался в этом. Он мог позволить себе быть откровенным. Какой смысл такому замечательному художнику, каким был Джон Бидлэйк, притворяться, будто он любит музыку?» [там же].

Между тем парадокс в том, что человек, казалось бы, «позитивной» профессии, ученый-биолог лорд Эдвард Тэнтемаунт, не может устоять перед тем, чтобы не спуститься в гостиную, где звучит музыка Баха. Бах для него – олицетворение всего лучшего в музыке и в философских размышлениях о сущности вещей: «Работа подождет. Такие вещи слышишь не каждый день» [там же: 66]; «собака, почуявшая дичь, вряд ли проявила бы больше рвения, чем лорд Эдвард при звуке флейты Понджилеони» [там же].

При этом уже в «Контрапункте» вполне определенно трактуется смысловое наполнение музыки Баха: она формулирует «истинные», конечные положения о смысле человеческого существования, мире, в котором, по мнению великого композитора, «есть величие и благородство» [там же: 56]. Соответственно, одновременно со звучанием музыкального произведения вам кажется, будто «вы нашли истину» [там же]. Но это ощущение растворяется в разнообразии и разобщенности земного существования, которое тоже «разлито» в музыке Баха: «В начальном *largo* Иоганн Себастьян... твердо и ясно сказал: в мире есть величие и

благородство... Размышления об этой земле, столь сложной и многолюдной, продолжались в *allegro*. Вам кажется, что вы нашли истину; скрипки возвещают ее, чистую, ясную, четкую; вы торжествуете: вот она, в ваших руках. Но она ускользает от вас» [Хаксли 2009: 56].

Много лет спустя Хаксли вернется к «баховской» символике как к важной смыслоорганизующей составляющей текста в своем последнем утопическом романе «Остров» (1962), где культурные источники прошлого (литературные, художественные, музыкальные, философские и даже библейский текст) так или иначе позиционированы по отношению к «синтетическому» идеалу Острова. Символическая роль музыки Баха здесь амбивалентна. С одной стороны, когда одна из обитательниц Острова, Сьюзила, ставит пластинку с Четвертым Бранденбургским концертом Баха для «бывшего автобиографического героя» Уилла Фарнеби, она прямо говорит о том, что эта музыка близка ценностям Острова, т. е. «несмотря на сложность композиции, ...близка к тишине и чистейшей, неразбавленной Духовности» [Хаксли 2000: 324]. Да и сам Фарнеби, слушая Баха, прозревает в нем глубокий вневременной смысл: «И в каждой фразе донельзя знакомой мелодии открывалась небывалая красота, восходящая вверх, будто фонтан из множества струй, к новому откровению, столь же незнакомому и удивительному, как сама эта музыка. ...Она была... ясная, чистая, божественно пустая» [там же: 326]. Однако в момент наивысшего единения Уилла с мирозданием и Бах перестает быть для него олицетворением абсолютного духовного начала: он осознает незначительность любых духовных откровений и человеческих свершений перед лицом вечности: «Понимание без знания и лучезарное блаженство неизмеримо превосходят даже Иоганна Себастьяна Баха» [там же: 328], – отмечает Фарнеби.

Несмотря на то что музыка Баха в творчестве Хаксли, как правило, является воплощением гармонии, в романе «Остров» Бах присутствует и в необычном для Хаксли контексте. Четвертый Бранденбургский концерт сопровождает не только момент постижения вечности Уиллом Фарнеби – эта же музыка является фоном для явившегося ему «Вселенского Ужаса» [там же: 331]. Последний сначала материализуется в «ящерице-крокопийце» [там же: 340] и двух богомолах (причем самка богомола пожирает самца после оплодотворения, и сама тут же оказывается в пасти ящерицы). Затем его масштабы увеличиваются. Музыка Баха, оставаясь утонченной, духовно-подъемной и прекрасной, звучит уже как военный марш: «Левой-правой, левой-правой...» [там же: 334]. Под самую быструю часть мелодии

Четвертого Бранденбургского концерта – Presto – маршируют колонны насекомых и рептилий, которые затем превращаются... в солдат гитлеровской Германии: «Они маршировали, точь-в-точь как коричневорубашечники по Берлину, когда Уилл был там за год до войны» [там же]. Бах, символизирующий культуру в высшей точке своего развития, становится фоном для всего самого бесчеловечного и антикультурного, что когда-либо имело место в истории; возвышающая дух музыка продолжает звучать на фоне «Вселенского Ужаса» [там же: 331] и перерождается в «залихватский марш смерти в стиле рококо» [там же: 335]. Солдаты представляются здесь насекомыми – обезличенными, лишенными человеческой сущности и собственной инициативы; взгляд на них Фарнеби – это словно бы взгляд сверху на бессмысленную толпу, движущуюся к собственной гибели – все быстрее и быстрее, под ускоряющиеся звуки прекрасной, одухотворенной музыки: «И вновь коричневая колонна насекомоподобных двигалась в бесконечном марше под музыку ужаса в стиле рококо» [там же]. Точно так же когда-то устремилась к вершине мирового господства Германия, чье недолгое величие закончилась катастрофой. В баховском Четвертом Бранденбургском концерте здесь, таким образом, сходится целый ряд неявных, «текучих», сложно взаимодействующих друг с другом смыслов. С одной стороны – вершинная точка культуры, «небывалая красота, восходящая вверх» [там же: 326], с другой – всего лишь звуковой фон, на котором маршируют насекомые, не способная что-либо изменить декорация. Но, более того, в контексте именно «бранденбургской» идентичности баховского Концерта, в силу того, что именно Бранденбургские ворота были символическим олицетворением величия имперской Германии, именно через них проходили солдаты – победители в франко-прусской войне, именно на их фоне осуществлялись наиболее помпезные праздничные действия в нацистской Германии, – оказывается, что Бранденбургский концерт отчасти благословляет марширующих насекомых-нацистов, зовет их к победам – именем культуры, именем великого искусства... А, с другой стороны – именно Бранденбург со знаменитыми Бранденбургскими воротами, стоявшими на границе Восточного и Западного Берлина, долгое время был одним из главных символов разделенной, поверженной Германии. И Четвертый Бранденбургский, таким образом, наряду с величием Германии, оправдывающим любые жертвы, символизирует и ее позор, катастрофу. И еще: смысловое поле Четвертого Бранденбургского концерта в романе Хаксли выходит уже за пределы собственно «немецких» коннотаций,

обретает своеобразную универсальность, а марширующие насекомые, они же марширующие нацисты, превращаются в универсальных завоевателей всех времен и народов – и будущего в том числе. И вечный, не прекращающийся марш сопровождается звуками все того же Четвертого Бранденбургского: «И на протяжении вечности скрипка, флейты и клавесин – финальное Presto Четвертого Бранденбургского – неустанно стремились вперед» [Хаксли 2000: 334]. Под бодрые звуки Четвертого Бранденбургского завоеватели в разных своих ипостасях стремятся доказать, что именно они – избранные и имеют право на обладание: «Вперед, солдаты: нацисты и христиане, коммунисты и мусульмане; вперед, избранные народы, крестоносцы, воители священных войн! Вперед к нищете, к злодеяниям, к смерти» [там же: 335]. Прекрасное дополняет собой отвратительное, существует неотделимо от него, в одном смысловом пространстве, даже отчасти – косвенно – благословляет его. Действительность не разложима на компоненты, и иногда прекрасное так переплетается с «Вселенским Ужасом» [там же: 331], что трудно отделить одно от другого.

В этой коннотации в сознании Вилла Фарнеби возникает, впрочем, и музыка уже Рихарда Вагнера, которая в нацистской Германии была символическим олицетворением «настоящей немецкой музыки». Самые тягостные воспоминания Фарнеби, вызывающие у него наибольшее чувство вины и отвращение к самому себе и к человеческой природе вообще, сопровождаются уже не музыкой Баха, а звуками оперы Вагнера «Парсифаль»: «...вот... голая мертвая старуха, которую он видел в... хижине в Сент-Джон Вуд. И затем – ...в зеркале на дверце шкафа отражения двух бледных тел, его и Бэбз, неистово совокупляющихся под аккомпанемент воспоминаний о похоронах Молли и аккорды из “Парсифаля” – передача Штутгарт-Радио...» [там же: 335]. То есть если музыка Баха предстает в утопии Хаксли как вершина культуры, и ее амбивалентность, таким образом, символизирует амбивалентность самой культуры (она – поднимает над «Вселенским Ужасом», но она же – и просто декорирует непреодолимое, и даже способна благословлять и оправдывать «Вселенский Ужас» в отдельных его проявлениях), то музыка Вагнера (с учетом прямо выраженных и подразумеваемых «нацистских» коннотаций) предстает в последнем романе Хаксли, скорее, именно как культурная апология «Вселенского Ужаса».

Музыкальная символика в произведениях Хаксли очень органична, поскольку не является просто художественным средством, но плотно инкорпорирована в авторскую картину мира в целом, поэтому те же образцы музыкальной

классики, которые выполняют символическую миссию в его произведениях, в родственных смыслах упоминаются и в его письмах – с учетом их временной отнесенности и, соответственно, эволюции образа мира Хаксли. Как уже отмечалось выше, в произведениях Хаксли 1920-х – начала 1930-х гг. началом, способным хотя бы на время гармонизировать разорванное, лишенное единой сущности бытие, и одновременно знаком возможного присутствия в мире высшего, божественного начала стала музыка – а именно моцартовский квинтет g-moll в «Шутовском хороводе» и пьесе «Мир света», баховская сюита b-moll и квартет Бетховена в «Контрапункте». Что примечательно, и в письмах Хаксли этого периода музыка именно этих трех композиторов предстает как своего рода символическое олицетворение Высшего. 6 января 1930 г. Хаксли пишет С. Класту: «Наиболее совершенная постановка великих метафизических проблем и их наиболее совершенные человеческие решения – в искусстве и особенно, как мне кажется, в музыке. “Missa Solemnis”, если это Бетховен, или его же посмертные квартеты, “Искусство фуги” Баха всегда потрясали меня как самые тонкие, самые выдающиеся и самые законченные метафизические произведения из когда-либо созданных» [Letters of Aldous Huxley 1969: 324–325]. 22 декабря 1933 г. (вскоре после написания пьесы «Мир света», где «автобиографический герой» Хьюго Венхэм говорит о близости моцартовского квинтета g-moll к живому Богу) Хаксли пишет миссис К. Робертс: «Я буду часто слушать записи в поисках этого странного качества звука – глубины и религиозной страсти. Для меня музыка, которая обладает этим качеством, “Missa Solemnis” Бетховена, фрагменты моцартовского “Реквиема” и его же великолепный “Ave Verum Corpus”» [ibid.: 375]. К этим величайшим образцам, как явствует из письма, приближается и Бах – хотя ему уже недостает страсти.

В последние годы жизни Хаксли будет готов признать приемлемой платой за земную гармонию, по крайней мере, за отсутствие боли и страданий, утрату способности воспринимать культуру в высших ее проявлениях. Польза и Счастье в это время в ценностной системе Хаксли будут в какой-то степени равноценны по отношению к Богу, Истине, Добру и Красоте, что с неизбежностью предполагает в случае несовпадения необходимость взаимных компромиссов. И вот в письме от 23 декабря 1955 г., адресованном Х. Осмонду, Хаксли размышляет о «прикладных» свойствах музыки, а именно о ее целебном влиянии на больных, и, что примечательно, он считает вредной с медицинской точки зрения именно ту музыку, которая обладает великим

метафизическим смыслом, – именно в силу этого ее качества. И в числе медицински вредных композиторов – именно в силу своего метафизического величия – оказываются Бетховен, Моцарт и Бах (в меньшей степени): «Я уверен, что наиболее неразумно было бы подвергать пациента [NB!] сентиментальной религиозной музыке или даже хорошей религиозной музыке, если она трагична (например, это “Реквием” Моцарта и Верди или “Missa Solemnis” Бетховена). Иоганн Себастьян Бах безопаснее, потому что... более реалистичен» [Letters of Aldous Huxley 1969: 780]. Примечательно, что если в 1933 г. Хаксли пишет о метафизической наполненности музыки Моцарта и Бетховена и о приближении к ним Баха, то в 1955 г. Моцарт и Бетховен для него наиболее вредны с медицинской точки зрения, а приближается к ним в этом плане Бах (но он – «безопаснее») именно потому, что менее метафизически насыщен. Во имя Пользы – Богу приходится потесниться.

Список литературы

Дьяконова Н. Я. Музыка в романе Олдоса Хаксли // Литература и музыка. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. С. 176–194.

Малышева Е. В. Контрапункт как прием организации текста антиутопии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2011. № 1, т. 7. С. 137–143.

Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001. 448 с.

Фалалева С. С. Музыка в романах О. Хаксли 1920-х гг. // Мировая литература в контексте культуры. 2009. № 4. С. 267–269.

Хаксли О. Остров: роман / пер. с англ. С. Шик. СПб.: Академический проект, 2000. 360 с.

Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы / пер. с англ. И. Романовича (Контрапункт); О. Сороки (О дивный новый мир); И. Русецкого (Обезьяна и сущность). М.: АСТ, 2009. 986 с.

Хаксли О. Шутовской хорювод: роман / пер. с англ. И. Романовича. М.: Гослитиздат, 1936. 328 с.

Aldous Huxley (1894–1963). *A Memorial Volume*. L.: Chatto & Windus, 1965. 176 p.

Blom E. *The Musician in Aldous Huxley* // *Ches-terian*. 1936. № 17. P. 37–45.

Bowen Z. Allusions to Musical Works in “Point Counter Point” // *Studies in the Novel*. 1977. № 9. P. 490–508.

Diakonova N. Aldous Huxley and the Traditions of English Novel // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 480. Серия «Литературоведение». Сб. «Проблемы реализма и романтизма в

американской литературе XIX и XX веков». Тарту, 1979. P. 3–18.

Huxley A. *On Art and Artists*. N. Y.; L.: Chatto & Windus, 1949. 300 p.

Huxley A. *The World of Light* // Huxley A. *Verses and Comedy*. L.: Chatto and Windus, 1946. P. 141–246.

Kolek L. Music in Structure Presentation of Huxley's Experiment in “Musicalization of Fiction” // *Zagadnienia Rodzajow Literackich*. 1972. № 14. P. 111–122.

Krishnan B. Aspects of Literature Technique and Guest in Aldous Huxley's Major Novels. Uppsala. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1977. 181 p.

Letters of Aldous Huxley. L.: Grover Smth, 1969. 995 p.

References

D'yakonova N. Ya. Muzyka v romane Oldosa Khakli [The music in Aldous Huxley's novel]. *Literatura i muzyka* [Literature and music]. Leningrad, Leningrad University Press, 1975, pp. 176–194. (In Russ.)

Malysheva E. V. Kontrapunkt kak priem organizatsii teksta antiutopii [Point counter point as a way to organize text of dystopia]. *Vestnik Leningradskogo Gosudarstvennogo Universiteta im. A. S. Pushkina* [Vestnik of Pushkin Leningrad State University], 2011, issue 1, vol. 7, pp. 137–143. (In Russ.)

Rabinovich V. S. *Oldos Khakli: Evolyutsiya tvorchestva* [Aldous Huxley: the Evolution of His Creative Career]. Ekaterinburg, 2001. 448 p. (In Russ.)

Falaleeva S. S. Muzyka v romanakh O. Khakli 1920-kh gg. [Music in A. Huxley's novels of 1920s]. *Mirovaya Literatura v Kontekste Kul'tury* [World Literature in the Context of Culture], 2009, issue 4, pp. 267–269. (In Russ.)

Huxley A. *Ostrov* [Island]. Translated by S. Shik. St. Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2000. 360 p. (In Russ.)

Huxley A. *Kontrapunkt. O divnyy novyy mir. Obez'yana y sushchnost'* [Point Counter Point. Brave New World. Ape and Essence. Stories]. Transl. by I. Romanovich (Point Counter Point), transl. by O. Soroka (Brave New World), transl. by I. Rusetskiy (Ape and Essence). Moscow, AST Publ., 2009. 986 p. (In Russ.)

Huxley A. *Shutovskoy khorovod* [Antic Hay]. Transl. by I. Romanovich. Moscow, Goslitizdat Publ., 1936. 328 p. (In Russ.)

Aldous Huxley (1894–1963). *A Memorial Volume*. L., Chatto & Windus, 1965. 176 p. (In Eng.)

Blom E. *The Musician in Aldous Huxley. Ches-terian*. 1936, issue 17, pp. 37–45. (In Eng.)

Bowen Z. Allusions to Musical Works in “Point Counter Point”. *Studies in the Novel*, 1977, issue 9, pp. 490–508. (In Eng.)

D'yakonova N. Aldous Huxley and the Traditions of English Novel. *Uchenye Zapiski Tartuskogo Universiteta*: issue 480. Seriya «Literaturovedenie». Sb. «Problemy Realizma i Romantizma v Amerikanskoy Literature 19 i 20 vekov» [Scientific Notes of the University of Tartu: issue 480. Series “Literature”. Collected works “Problems of Realism and Romanticism in American Literature of the 19th and 20th Centuries”]. Tartu, 1979, pp. 3–18. (In Russ.)

Huxley A. *On Art and Artists*. New York, London, Chatto & Windus, 1949. 300 p. (In Eng.)

Huxley A. The World of Light. Huxley A. *Verses and Comedy*. London, Chatto and Windus, 1946, pp. 141–246. (In Eng.)

Kolek L. Music in Structure Presentation of Huxley's Experiment in “Musicalization of Fiction”. *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, 1972, issue 14, pp. 111–122. (In Eng.)

Krishnan B. *Aspects of Literature Technique and Guest in Aldous Huxley's Major Novels*. Uppsala. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1977. 181 p. (In Eng.)

Letters of Aldous Huxley. London, Grover Smth, 1969. 995 p. (In Eng.)

THE DIALOG OF LITERATURE AND MUSIC IN ALDOUS HUXLEY'S WORKS

Valery S. Rabinovich

Professor in the Department of Foreign Literature

Ural Federal University

51, Lenina st., Ekaterinburg, 620083, Russian Federation. zarlit.urfu@gmail.com

SPIN-code: 9046-5894

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4325-7960>

ResearcherID: C-9348-2017

Maria I. Babkina

Postgraduate Student in the Department of Foreign Literature

Ural Federal University

51, Lenina st., Ekaterinburg, 620083, Russian Federation. mar-babkina@yandex.ru

SPIN-code: 5773-8800

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5117-5482>

ResearcherID: C-9331-2017

The article analyzes the musical symbolism in Aldous Huxley's works in the context of the author's worldview in its evolution. The “musical constituent” of Aldous Huxley's works is reflected both in the abundance of musical appeals, references, allusions, direct descriptions of musical performances (in the ekphrasis-like way) and in the text structure of the novel *Point Counter Point* (1928) organized according to the musical principal of counterpoint. The music of Mozart (Quintet in G-minor), Beethoven (*Missa Solemnis*, Quartet in A-minor) and Bach (Suite in B-minor, Brandenburg Concerto No. 4) plays a peculiar symbolic role in Aldous Huxley's works. In his earlier writings these musical masterpieces symbolize a possible alternative to the universal chaos and the absolute existential uncertainty, and in this quality Quintet in G-minor has an important sense-making function in Huxley's *Antic Hay* (1923), transforming through the complicated interaction of meanings and associations into the universal anthropological conclusion about the humanity. The plot of the *Point Counter Point's* is organized in many aspects as the motion from Bach's music at the beginning of the novel to Beethoven's music at the end. In Huxley's later works, in particular, in his latest utopian novel *Island* (1962) the role of Bach's music, namely Brandenburg Concerto No. 4, reveals itself more ambivalent. This music is concurrently a symbol of the highest perfection, a background for the universal horror, and to some extent even something blessing this universal horror in the name of culture (the march of insects to the accompaniment of Brandenburg Concerto No. 4). It is noteworthy that the musical masterpieces treated in this article are also mentioned in Huxley's letters in the similar sense.

Key words: Huxley; music; point counter point; symbolism; text organization; Bach; Beethoven; Mozart.