

УДК 82:7

ЛИТЕРАТУРА И МУЗЫКА: О КЛАССИФИКАЦИЯХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Рута Брузгене

доцент кафедры культуры речи

Университет Миколаса Ромериса

Институт литовской литературы и фольклористики

Литва, ЛТ – 01025, г. Вильнюс, ул. Ужупе, 8-15, rutabru@liti.lt

В современном постмодернистском мире на фоне усиления шумной экспансии различных средств медиа в культурную жизнь, в ситуации, когда классические виды и жанры искусства претерпевают всевозможные трансформации, упадок, перверсии, возникает необходимость вернуться к классическим категориям эстетики, к основополагающим ценностям традиционных искусств. Изучение взаимодействия видов классического искусства в настоящее время не слишком популярно в университетах, даже в тех, где имеются интермедиальные курсы литературы, так как попытка анализировать взаимодействие классических искусств требует значительно больше специфических знаний, приобретаемых не за один год, чем необходимо для исследования современных средств различных медиа. Целью настоящей статьи является обсуждение и актуализация сравнительных исследований одного из взаимодействий классических искусств – литературы и музыки, а также рассмотрение классификации связей этих искусств. Исследование опирается на труды Кельвина С. Брауна, Стивена Пола Шера, Пола Фридриха, Веры Васиной-Гроссман, Вернера Вольфа и других ученых. Используемые методы – реферативный и компаративистский.

Ключевые слова: литература; музыка; компаративистика; классификация.

Взаимодействие литературы и музыки как объект компаративистики на протяжении многих веков вызывало к себе интерес, однако только на пороге XVIII в. оно стало отдельным объектом научного исследования. Здесь уместно упоминание имен английских ученых Дж.Драйдена (J.Dryden), Х.Якоба (H.Jacob), Ч.Ависона (Ch.Avison), Д.Вебба (D.Webb), Д.Броуна (J.Brown), Й.Бати (J.Batie), Т.Твининга (T.Twining); немецких – Й.Г.Зульцера (J.G.Sulzer), Й.Н.Форкеля (J.N.Forkel), Й.Г.Гердера (J.G.Herder), подготовивших почву для исследователей эстетики XIX в. Дж.Стил (J.Steele) в своем произведении, написанном в 1775 г., «An Essay Towards Establishing the Melody and Measure of Speech to be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols» – «Эссе о мелодике и ритме речи, выражаемых и фиксируемых путем определенных символов», предпринял попытку музыкального прочтения поэзии путем обозначения высоты звука и ритма. В XIX в. инициативу из рук критиков и теоретиков переняли поэты и музыканты. Именно этот век прославился поисками синтеза искусств, романтизированным возвышением музыки. Появилось большое количество произведений писателей, различными способами стремящихся к музы-

кальности литературы (немецкие романтики Э.Т.Гофман (E.T.Hoffmann), Л.Тик (L.Tieck) и французские символисты С.Малларме (St.Mallarme), П.Верлен (P.Verlaine) и др.), а также трудов ученых-теоретиков (А.Шопенгауэр (A.Schopenhauer), Э.Ганслик (E.Hanslick), А.В.Амброс (A.W.Ambros)). В конце 1880 г. С.Ланьере (S.Lanier) попытался применить для английской метрики музыкальное обозначение («The Science of English Verse» – «Наука английской поэзии»). В 1894 г. вышла книга Ж.Комбарье (J.Combarieu) «Les rapports de la musique et de la poesie, consideree au point de vue de l'expression» – «Связь музыки и поэзии в ракурсе выразительности», которая считается поистине значительным трудом и, по словам выдающегося компаративиста Кельвина С.Брауна, одной из лучших критических работ того периода в данной области [Brown 1970: 100]. Чрезвычайно важными являются также поднятые позитивистами вопросы контактов, параллелей влияний, источников, литератур и авторов, внимание к истории отдельных мотивов и тем, международному развитию жанров. Вклад позитивистов в сравнительную науку ощущается и сегодня при формулировке тем, оперировании накопленными данными.

В межвоенный период авторитетной считалась французская школа (Ф.Бальдансперже (F.Baldensperger), П. Ван Тигем (P. Van Tiedhem), П.Хазард (P.Hazard)), параллельно с ней существовало немецкое движение *Geistesgeschichte* (К.Вайс (K.Wais), О.Вальцель (O.Walzel)), однако его влияние на развитие компаративистики менее значительно. Тот факт, что компаративистам не хватало эстетических раздумий, был отмечен русскими формалистами, особенно А.Н.Веселовским и В.М.Жирмунским. Видное место в русской школе формалистов занимали труды Б.Эйхенбаума, в которых поэзия рассматривалась с позиции музыкальности. Пражская школа стремилась раскрыть общие лингвистические структуры, одновременно уделялось внимание и сравнительному изучению литературы (особенно в работах Й.Мукаржовского). Он также подчеркивал важность взаимодействия литературы и других искусств и необходимость разработки их общей основательной теоретической базы. После Второй мировой войны на различных философских платформах сформировались две антиисторические критические школы – швейцарская герменевтическая и североамериканская школа «новой критики». Представитель последней Р.Веллек (R.Wellek) требовал от традиционных исторических исследований (прежде всего представителей французской школы) более тесной связи с текстом и более глубокого интереса к эстетике.

Во второй половине XX в. исследования связи литературы и музыки благодаря работам Кельвина С. Брауна словно получили второе дыхание – сформировалась целая школа этого направления. Собирается и классифицируется библиография, систематизируются исследования, создаются классификации обоих видов искусств. Появился ряд работ, в которых авторы анализируют различную проблематику взаимоотношений литературы и музыки: текста и музыки, связи слова и тона, разнообразные аналогии форм и структур, взаимовлияние и т.п. Проблемы этой группы рассматриваются в различных аспектах – литературных, языковых, музыкологических, искусствоведческих, эстетических и т.д. К примеру, в 1986 г. в библиографической книге «Musik und Sprache. Ein Auswahlverzeichnis» («Музыка и речь. Библиография») только на языках Западной Европы опубликовано более 1500 позиций о связях поэтической речи и музыки. Компаративистское изучение этих искусств, получившее начальный импульс в трудах Кельвина С. Брауна, позднее переросло в отдельные школы, сформировались широкие направления исследования и свои методологические основы, по сути опирающиеся на семиотику и герменевтику (Стивен

Пол Шер, Ульрих Вайштайн (Ulrich Weisstein), Джон Нейбауэр (John Neubauer), Лоуренц Крамер (Lawrence Kramer), Вернер Вольф и др.).

Взаимосвязь музыки и литературы исследуется в различных аспектах, бесконечное многообразие их взаимодействия классифицируется с разных точек зрения. В статье будут рассмотрены наиболее значимые, применяемые в мировой практике классификации взаимосвязи этих искусств. Один из известнейших исследователей взаимодействия литературы и музыки. С.П.Шер выделяет три группы такой связи [Scher 1984: 11]:

1. Симбиоз музыки и литературы (вокальная музыка).
2. Литература и музыка (программная музыка).
3. Музыка в литературе:
 - а) вербальная музыка (имитация музыки словами);
 - б) речевая музыка (традиционная музыкальность; фоника, ритм, динамика);
 - в) аналоги музыкальной техники и структуры.

В первом случае, т.е. в случае вокальной музыки, возникают специфические теоретические проблемы, скажем, традиционный вопрос приоритета слова или музыки, разнообразные взаимоотношения поэтического образа, слова и звука и варианты синтеза. Здесь также определяется характер взаимодействия поэтической и музыкальной интонаций, форм каждого из этих видов искусств, поэтический метр и музыкальный ритм. Но обычно вокальное творчество – оперы, оратории, кантаты, песни – рассматриваются не как словесное искусство, а как музыкальные композиции, которые одновременно наделены и осмысленными словесными компонентами.

Ко второй сфере «литературы в музыке» относятся тенденции приближения музыки к литературе, получившие наименование программной музыки. Это произведения, которые либо буквально инспирированы литературой (напр., симфония «Фауст», соната «После прочтения Данте» Ф.Листа), либо являются попыткой воплощения конкретного литературного произведения (произведение П.Дюка (P.Dukas) «L'Apprenti sorcier» по балладе В.Гете «Ученик чародея»). В данном случае критики углубляются в эстетические проблемы, размышляют о самобытности и взаимоотношениях абсолютной и программной инструментальной музыки, о возможностях, способах и т.п. воплощения в музыке литературной идеи или образа. Славу убежденного противника программной музыки завоевал на все времена Э.Ганслик. Его произведение «Vom Musikalisch-Schönen» («О красоте музыки»), 1854 г., уже в

XIX в. было переведено на все основные европейские языки и многократно переиздано. На него ссылаются по сей день, когда ведут борьбу с неспецифическим литературно-упрощенным восприятием программной музыки.

Третье направление – «музыки в литературе» – по сути отличается от вокального и программного тем, что материалом его исследования является литература, музыки как таковой мы здесь не обнаружим. Только с помощью языковых средств и литературной техники происходит импликация, имитация или иное опосредованное приближение к музыке. По мнению С.П.Шера, в этой области можно наблюдать бесчисленное количество случаев взаимодействия музыки и литературы. Если обобщить, их можно разбить на три группы: это 1) вербальная музыка, 2) речевая музыка и 3) музыкальные структуры и музыкальная техника. В случае «вербальной музыки» в прозаическом и поэтическом произведении речь идет о реально или мнимо существующей музыке, делается попытка с помощью слов раскрыть конкретное музыкальное произведение, его композицию и впечатление, производимое на слушателя. Это литературная имитация музыки посредством слов; здесь мы имеем дело с «переносом» искусств (*transposition d'art*). Вербальная музыкальная лирика, даже созданная такими известными поэтами, как Кл.Брентано (Cl.Brentano), Ф.Грильпарцер (F.Grillparzer), П.Верлен (P.Verlaine), А.Суинберн (A.Swinburne) и Х.Моргенштерн (Ch.Morgenstern), по словам С.П.Шера, почти всегда не представляет ценности; она отличается лишь нечетким дилетантским обожанием музыки. В то же время прозаические произведения – такие как «В поисках потерянного времени» М.Пруста (M.Proust), «Доктор Фауст» Т.Манна (T.Mann), «Контрапункт» О.Хаксли (A.Huxley) – являют собой, по его мнению, произведения высокого художественного уровня.

Поэтические попытки воссоздать акустические особенности, называемые словесной или речевой музыкой, основываются на том, что организованный тон является основным материалом для обоих искусств. Целесообразные языковые конструкции в прозе или поэзии чаще всего составлены из звукоподражательных слов или их групп, они вызывают у слушателя смысловые ощущения, аналогичные тем, которые мы испытываем, слушая музыку. Кроме такой «живописи» звучания слов, и в музыке, и в поэзии тон организуется ритмом, акцентами, высотой тона, интонацией, тембром.

Эти аспекты взаимодействия двух искусств выражают традиционное понимание музыкальности поэзии и являются объектом пристального

внимания ученых еще с античных времен. Исследования поэтической и музыкальной интонации и ритмики в XX в. невозможно представить без работ Б.Асафьева, В.Холщевникова, В.Васиной-Гроссман, М.Л.Гаспарова, Н.Фрай (N.Frye), Р.Пикока (R.Peacock) и многих других.

«Форма» – межпредметный термин¹, содержание которого с трудом поддается определению. Существует бесконечное множество школ – изобразительного искусства, литературоведческих, философских, эстетических и др. – каждая из которых в различные периоды времени по-разному акцентирует актуальные для своей области понятия формы.

Форма может обозначать и внешний образ, и внутреннюю композиционную структуру произведения; она есть искусство, способ связать части в единое целое, это видообразующий принцип каждой сущности. Обобщая предлагаемые различными музыкальными энциклопедиями определения, мы могли бы утверждать, что теми или иными словами понятие формы определяется как процесс организации материала и как результат процесса – модель или план. Исторически понятие музыкальной формы изменялось в зависимости от того, что принималось за ее основу – звуковая структура, тема, аффект, настроение или план.

В поэзии представление о форме произведения аналогично музыкальному, оно означает способы развития тем или мотивов (драматургия) и сформированные структуры, схемы. Основы форм в музыке и литературе, по мнению В.Васиной-Гроссман, являются родственными, а иногда и идентичными, хотя в каждом из искусств их проявление имеет свои особенности. Поэтому следует говорить «не о поиске прямых аналогий, а об универсальности некоторых основных организующих принципов, которые и определили постоянное взаимоотношение обоих искусств» [Васина-Гроссман 1978: 175].

Самые общие форманты структур поэзии и музыки – повторения (идентичность или подобие) и контраст. Повторение определяет строфичность, варьирование; контраст – основа формы АВ; оба они сочетаются в симметричных формах (АВА, 3-5-частная, рондо и т.п.), а принцип постоянного развития может быть и основным, и дополняющим оба вышеупомянутые. На этих принципах зиждется наука о музыкальной форме; именно они раскрывают как процессуальный ее аспект, так и структурные отношения музыкальной архитектоники.

Взаимодействие этих принципов и конкретное проявление их в композиции произведения последовательно рассматривает выдающийся компаративист К.С.Браун в своей книге «Music

and Literature. A Comparison of the Arts» [1948] («Музыка и литература. Сравнение искусств»). Говоря о способах развития тем, отдельное внимание он уделяет повторениям и варьированию, балансу и контрасту тем. Повторение и варьирование имеют ту же основу, только в первом случае – это точное воспроизведение, а во втором – повтор с изменениями. И репетиция, и варьирование могут быть усмотрены в самых малых реальных единицах литературы и музыки. В поэзии существует особый тип повтора, требующего и варьирования: это рифмы, аллитерации, ассонансы. Также возможен повтор тех же идей другими словами (синонимика). Такие варьированные повторения – орнамент поэтической речи. Таким образом, простейшими являются репетиции звуков, слов, метров (коррелирующих с музыкальными тактами), фраз или идей. Более широкие повторения формируют определенные поэтические структуры: балладу, рондо, виланель, триолет. Другой тип поэтических повторов можно увидеть в широко распространенных метафорах и сравнениях. В таком случае, хотя основные значения фигур являются параллельными или идентичными, различные их образы придают каждому повторению идеи свежесть и многообразие. Более крупные литературные формы могут быть, несомненно, связаны с повторными фрагментами, но по сути они больше опираются на повтор не слов и образов, а фабулы и плана. По утверждению К.С.Брауна [Brown 1948: 108], невозможно окончательно классифицировать типы и функции повторов без скрупулезного педантизма. Эти типы сливаются друг с другом, а емкость мысли во всех художественных произведениях определяет большинство функций этой же мысли. В музыке принцип повторов и вариаций также является всепроникающим, однако возможности повторений здесь значительно шире, чем в поэзии. Хотя в таких жанрах музыки, как ноктюрны, багатели, миниатюры, может и не быть повторов, однако в сонате, рондо, пассакалье, фуге должен повторяться в конкретном месте конкретный тематический материал.

Итак, как мы отметили, в литературе короткие и малые формы базируются на повторениях (впрочем, существуют и романы, созданные по принципу музыки, в том числе и по принципу повторения), а более крупные формы в этом смысле более свободны; в музыке же напротив – малые в отношении формы являются более свободными, а более продолжительные и значительные требуют повтора тематического материала намного чаще, чем это принято в литературе.

Хотя аналоги формы музыки в литературе исследуются в работах многих зарубежных компа-

ративистов, хотелось бы выделить русскую и литовскую музыковедческие школы как придающие плодотворные импульсы для исследования форм. Особую ценность, кроме вышеупомянутых, представляют работы В.Бобровского, М.Катунян, Г.Дауноравичене, Р.Янляускаса.

Американский ученый П.Фридрих анализирует музыкальность поэзии посредством оппозиционных принципов. В своей книге «Music in Russian poetry» – «Музыка в русской поэзии» [1998] он предлагает следующую классификацию связи этих искусств:

А. Речевая, неметафорическая музыкальность:

I. Внешняя (возможность стихотворения стать песней).

II. Внутренняя музыкальность:

1) чистая (зависит от системы ударений, формирующей динамику);

2) лингвистическая (эффекты фоники, ритмика, ритм):

а) универсальная (разнообразие стоп и музыкальных тактов аналогично поэтической метрике и ритмике, синестетические ассоциации согласных звуков);

б) специфическая (отношения конкретного языка и специфической техники: программная музыка, литературная «симфония»).

В. Метафорическая музыкальность (отношения литературности и специфической темы: напр., программная музыка, литературная «симфония»).

Внешняя музыкальность – это потенция стиха стать песней (народной или созданной профессиональным композитором) либо быть сочиненным специально с этой целью. Внутренняя чистая музыкальность более всего зависит от системы ударений, формирующей динамику, которая является гораздо более важным элементом, чем высота тона или длительность. Литературная музыкальность выражается такими признаками как эвфония, аллитерация, рифмы, ритм, ассонансы. Универсальное речевое определение охватывает соответствия стоп и музыкальных тактов, многообразии музыкального темпа, высоты и динамики аналогично поэтической метрике и ритмике, синестетические ассоциации начальных согласных со светлыми оттенками или высокими музыкальными тонами. Специальная музыкальность раскрывается через особенности конкретного языка и культурной системы. Напр., китайский язык, опирающийся на модуляции одного тона, намного тоньше выражает музыкальные градации высоты, а английский или русский – теснее связаны с динамикой.

Все упомянутые оппозиции характеризуют не метафорическую, а речевую музыкальность; метафорическую П.Фридрих понимает как связь литературности и специфической техники. В искусстве звуков это была бы так называемая программная музыка, а в литературе метафорическая музыкальность наглядно присутствует в концепции «космической музыки» А.Блока. По словам П.Фридриха, конкретная музыкальная техника зачастую наполняется метафорической музыкальностью, однако попытка разделить их помогает осветить теорию, идеологию, практику и технику музыкальности. Хотя, по правде говоря, по утверждению ученого, чаще всего критика, дискутирующая о музыкальности поэзии, сама связана с метафорическими значениями.

Эти категории музыкальности переплетены между собой различными способами: напр., контрасты между лингвистической и чистой музыкальностью перекрещиваются с понятиями специфики или универсальности языка. По сравнению с С.П.Шером, классификация поэтико-музыкальных связей П.Фридриха сложнее, она опирается на речевую музыкальность и не столь фундаментальна. С другой стороны, она позволяет тоньше почувствовать и раскрыть некоторые аспекты музыкальной специфики поэзии, а также более детально анализировать их.

Упомянутая типология Стивена Пола Шера в исследованиях взаимосвязей литературы и музыки господствовала почти три десятилетия, однако в конце XX в. утвердилась интермедиальная концепция временных искусств. Одним из основных теоретиков интермедиального взаимодействия временных искусств, особенно литературы и музыки, является Вернер Вольф. Предлагаемую им классификацию связей обоих искусств мы обсудим подробнее; она охватывает типологию С.П.Шера и одновременно обогащает ее новыми понятиями. В концепции интермедиальности Вольфа интермедиальные связи обоих искусств понимаются в широком и узком смыслах [Wolf 2002: 16].

Классификация интермедиальных связей по В.Вольфу:

I. Интермедиальность в широком понимании (экстракомпозиционная интермедиальность).

1. Трансмедиальность (наративность музыки и литературы, принципы вариации и т.п.);
2. Интермедиальная транспозиция (напр., перенос новеллы в оперу).

II. Интермедиальность в узком понимании (интракомпозиционная интермедиальность).

1. Интермедиальная референция (употребляется одна семиотическая система):

- a) имплицитная референция (интермедиальная имитация):
 - музыкализация произведения («музыка в литературе»),
 - программная музыка («литература в музыке»);
- b) эксплицитная референция (интермедиальная тематизация):
 - дискуссии о музыке в литературе,
 - отображение музыки в литературе («музыка в литературе»);

2. Плюральная медиальность (сигнификаты принадлежат более чем одной семиотической системе):

- a) интермедиальное слияние (исполнение оперы, опера; «музыка и литература»);
- b) интермедиальная комбинация (текстовая основа оперы; «музыка и литература»).

Типологию Шера Вольф считает интракомпозиционной интермедиальностью, т.е. интермедиальностью в узком смысле, когда связи разных сфер анализируются внутри произведения. Такой тип интермедиальности характеризуется по сути как непосредственное либо опосредованное существование одной или более коммуницирующих сфер в семиотической структуре произведения или в семиотическом комплексе. Однако чаще анализируемый в настоящее время аспект интермедиальных связей может быть назван экстракомпозиционной интермедиальностью; это понятие интермедиальности в широком смысле, когда размываются грани между разными коммуницирующими сферами (именно в этом аспекте соотношения музыки и текста анализируются в работах Л.Крамера (L.Kramer), Н.Холливелла (N.Halliwell), Д.Нейбауэра (J.Neubauer). Такой переход совершается не внутри одного произведения или семиотического комплекса, но проявляется как результат их сопоставления; он охватывает аналоги манифестирования и основные структурные конвергенции различных сфер.

Вольф выделяет два варианта экстракомпозиционной интермедиальности: трансмедиальность и интермедиальную транспозицию. Экстракомпозиционная интермедиальность не есть феномен одной среды; его специфика состоит в том, что он выражает определенные контакты между различными сферами (это именуется трансмедиальностью). Трансмедиальность – неисторическая категория, проявляющаяся более чем в одной среде: это, к примеру, принцип вариации или

категория нарративности, применимая не только к словесному тексту, но и к опере, фильму, балету или визуальным искусствам. Еще одним аспектом трансмедиальности является общность исторических направлений в конкретные периоды, которая проявляется в разных сферах формальным подходом: это может быть выражение сенсуальности, патетической экспрессивности в драме, художественном творчестве, опере или инструментальной музыке. Кстати, музыковед Римантас Яняляускас (Rimantas Janeliauskas) выдвигает интересную идею о фундаментальном композиционном принципе эпохи в искусстве, этот принцип как отражение общего мировоззрения конкретной эпохи приобретает аналогичные формы выражения в разных искусствах [Janeliauskas 2001: 147]. Категория трансмедиальности может выдвигаться и только на уровне содержания – это те или иные темы и архитипы, такие как конфликты поколений и полов, которые выражаются в вербальном тексте, визуальном искусстве, опере и даже – как напряжение полов – концентрируются в классической форме сонаты.

Со вторым вариантом экстракомпозиционной интермедиальности – интермедиальной транспозицией мы имеем дело тогда, когда определенные аспекты содержания или формы проявляются в произведениях другой среды, но происхождение их очевидно. Это была бы, к примеру, экранизация новеллы или перенос в драматическое произведение, либретто – в оперу. Таким образом, интермедиальная транспозиция, также как и трансмедиальная, находится, можно сказать, «извне» связи слова и музыки, но оба эти варианта экстракомпозиционной интермедиальности важны для общих сравнительных исследований культуры, эстетики, периодизации.

Интермедиальность в узком толковании, согласно концепции Вольфа, именуется интракомпозиционной интермедиальностью и в свою очередь подразделяется на две подгруппы: плюральной медиальности и интермедиальной референции; их значения относятся не к одной семиотической системе. Мульти- или плюральная интермедиальность (по Шеру, это подгруппа «музыки и литературы») проявляется как синтез драмы и музыки в опере или слова и мелодии в песне. Исполнение оперы соответствует так называемому интермедиальному слиянию, а сам текст оперы – интермедиальному комбинированию. Другие варианты этой подгруппы – вокальные жанры, мелодрама, музыкальные нотации литературных произведениях. Интермедиальные компоненты здесь принадлежат к гетерогенным семиотическим системам, хотя они не всегда могут быть отдельными объектами изучения. Плюральная медиальность – это смешение сфер, гиб-

рид; регулярное использование такого гибрида рождает новую синкретическую форму – звуковой фильм или оперу.

Интермедиальная референция, являясь оппозиционной по отношению к плюральной медиальности, не создает впечатления гибрида разных сфер: это не гетерогенная, а однородная в смысле медиальности или семиотики система; компоновка другой сферы в интермедиальную референцию не является непосредственной. Выделяются два варианта интермедиальной референции: эксплицитная референция (интермедиальная тематизация) и имплицитная референция (интермедиальная имитация). Первый из этих вариантов распознается в вербальной среде тогда, когда другая среда (музыка, живопись) репрезентируется в тексте либо представлена через отображение персонажей художника или музыканта. В невербальной среде, которая может тематизировать другую сферу только в метафорическом смысле, эксплицитная референция все же может присутствовать; скажем, в изобразительном искусстве музыка или литература могут эксплицитно реферироваться при изображении на картине музыканта или человека, читающего книгу. По типологии Шера тематизация понималась бы как аспект «музыки в литературе», но, по словам Вольфа, тематизация не может быть обратным процессом, такой как «литература в музыке». В качестве оппозиции по отношению к эксплицитной референции (интермедиальной тематизации) возможным вариантом интермедиальной референции является имплицитная референция (интермедиальная имитация). Это как бы определенный вид транспозиции, когда в литературный текст переносятся те или иные модели или схемы, скажем, вариации либо иные (если такая имплицитная интермедиальность тематизируется, она становится эксплицитной). Это соответствовало бы «музыке в литературе» по классификации Шера – как музыкализация литературы, и «литературе в музыке» – как программная музыка.

В современном постмодернистском мире все более утверждаются нетрадиционные формы искусства, трансформации классических искусств и современных средств медиа. Анализ таких произведений имеет свою специфику, которая опирается на возможности постмодернистского восприятия и специфические методы исследования. Возможность нескольких методологических подходов не исключает общих основных аспектов взаимоотношений разных искусств, но позволяет их интерпретацию различными способами. В результате рассмотрения некоторых основополагающих классификаций взаимосвязи литературы и музыки сделаем следующие выводы:

1) Классификация П.Фридриха наиболее подходит для анализа языковой музыкальности, она акцентирует возможности интерпретации речевой динамики.

2) Предлагаемые в классификации С.П.Шера фундаментальные аспекты взаимосвязи литературы и музыки расширяют традиционное понятие музыкальности литературного текста в ракурсе аналогов музыкальных форм и техник.

3) Классификация В.Вольфа подчеркивает аспекты анализа современных временных искусств как семиотических систем, опираясь на которые исследуются возможности взаимовлияния классических искусств и трансформации современных средств медиа.

¹Музыкальная форма в широком эстетическом смысле есть структурированная общность компонентов музыкального произведения, звуковых феноменов, воплощающая творческий замысел, музыкальную идею композитора. В узком понимании – композиционное построение музыкального произведения. Охватывает тематические и интонационные связи («внутренняя форма») и расположение музыкальных эпизодов (фрагментов, частей), их временную длительность («внешняя форма»). Г.Эрpf полагал, что «Форма в музыке – структура, прочувствованная посредством слушания» [Erpf 1967: 168]. Русский ученый Б.Асафьев выделил форму как процесс (происходящий в ходе восприятия музыкального произведения) и форму как результат (обобщение структуры прослушанного произведения в сознании слушателя). В самом узком толковании форма – общий структурный тип, присущий большинству музыкальных произведений. Основные формы: 2-х, 3-частные, сонаты,

вариации, рондо. Различают также циклическую, песенную, куплетную, концертную, открытую, моментную формы и др. [Ambrazas 2003: 513].

Список литературы

Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч.1. М., 1972, ч. 2. М., 1978.

Ambrazas A. Muzikos forma // Muzikos enciklopedija, I-N. Vilnius: Enciklopedija. 2003. С.513-514.

Brown C. S. Music and Literature. A Comparison of the Arts. Athens, 1948.

Brown C.S. The Relations between Music and Literature as Field of Study // Comparative Literature, XXII, 1970, Nr. 2. P.98-105.

Erpf H. Form and Struktur in der Musik. Mainz: Schott, 1967.

Friedrich P. Music in Russian Poetry. N.Y., Washington, 1998.

Janeliauskas R. Komponavimo principu sistematikos pradmenys // Muzikos komponavimo principai: teorija ir praktika 1. Vilnius: Kronta, 2001. С.142-163.

Musik und Sprache. Ein Auswahlverzeichnis. Hannover, 1986.

Scher P.S. Einleitung: Literatur und Musik-Entwicklung und Stand der Forschung // Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: E.Schmidt, 1984. S.9-26.

Wolf W. Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies, Vol.4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam-N.Y.: Rodopi, 2002. S.16-29.

LITERATURE AND MUSIC: TO THE CLASSIFICATIONS OF THE RELATIONS

Rūta Brūzgienė

Assoc. Prof. of Culture of Language Department

Mykolas Romeris University, Lithuania; Institute of Lithuania Literature and Folklore

In the contemporary postmodern world, non-traditional art forms and transformations of classical arts and modern media become firmly established. The analysis of such works has its own peculiarity due to the possibilities of postmodern view and specific ways of analysis. The plenty of methodological approaches does not eliminate the main general aspects of arts interaction, but rather lets their interpretation in various ways. The article covers some basic literature and music classifications of S.P.Scher, P.Friedrich, W.Wolf. The following conclusions were made: 1) The classification of P. Friedrich is more useful for the analysis of speech musicality; it emphasizes the possibilities of speech dynamics interpretation. 2) The fundamental aspects of literature and music interaction presented in S. P. Scher's classification, widen the traditional concept of literary text musicality from the perspective of music forms and technics analogues. 3) The classification of W. Wolf emphasizes aspects of analysis of modern temporal arts as semiotic systems based on which interaction of classical arts as well as possibilities of transformation of modern media are analyzed.

Key words: literature; music; comparativistics; classification.