

# opera musicologica

Научный журнал  
Санкт-Петербургской  
консерватории

Scholarly Journal  
of Saint Petersburg  
Conservatory

выходит 4 раза в год

*Учредитель и издатель:*

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

*Редакция:*

А. В. Денисов, главный редактор  
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)  
Т. И. Твердовская, заместитель главного  
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)  
Л. П. Махова, ответственный секретарь,  
редактор  
О. И. Баранова, редактор английских текстов

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (доктор иск., доцент СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
И. С. Воробьёв (доктор иск., профессор СПбГК)  
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник  
Лондонского городского ун-та)  
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)  
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент  
СПбГК)  
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)  
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)  
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор  
СПбГК и АРБ)  
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,  
профессор АРБ и РГПУ)  
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)  
В. О. Петров (доктор иск., доцент  
Астраханской консерватории)  
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)  
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)  
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

*Контакты:*

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А  
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: opera\_musicologica@conservatory.ru,  
opera\_musicologica@mail.ru  
Официальный сайт:  
www.conservatory.ru/opera\_musicologica

*Консультативный совет:*

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)  
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского  
университета)  
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор  
Колумбийского ун-та)  
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)  
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор  
Белорусской гос. академии музыки)  
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)  
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)  
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской  
консерватории)  
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)  
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ  
им. Гнесиных)  
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ  
(Пушкинский Дом) РАН)  
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,  
вед. науч. сотр. ГИИ)  
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)  
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,  
профессор Нижегородской консерватории)  
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)  
А. М. Цукер (доктор иск., профессор  
Ростовской консерватории)  
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе  
по надзору в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации  
ПИ №ФС-77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»  
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых  
научных изданий, в которых должны быть  
опубликованы основные научные результаты  
диссертаций на соискание ученой степени кандидата  
наук, на соискание ученой степени доктора наук  
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут  
быть воспроизведены, полностью или частично,  
в какой-либо форме (электронной или печатной)  
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением  
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024

## Содержание

### Статьи

*Данила Любимов*  
«Марш Черномора» М. Глинки  
в балетмейстерской разработке  
М. Фокина: о работе хореографа  
с партитурой **8**

*Мэгуми Ханья*  
«Бах <...> стоит для меня в центре всего»: диалог эпох и стилей в киномузыке  
А. Г. Шнитке **28**

*Наталья Яковлева*  
Роман Ильич Грубер и семья Гессенов:  
к истории потерянных связей **52**

*Нина Захарьина*  
Расшифровка и транслитерация  
древнерусских песнопений в XIX —  
начале XX века **66**

*Дарья Еремينا*  
«Икона Света» как образец «иконы  
в звуках» Джона Тавенера **84**

*Наталья Красикова*  
Музыка в романе Трумена Капоте  
«Другие голоса, другие комнаты» **104**

*Ян Цзиньпэн*  
Творческий портрет Ло Чжунжуна  
в контексте музыкальной культуры Китая  
второй половины XX века **124**

*Артур Галухин, Александр Звонов*  
Роль мультиинструментализма в практике  
военного дирижера **146**

### Документы

*Анастасия Войцешко*  
А. С. Ляпунова — публикатор  
и комментатор писем А. Н. Серова **160**

*Анастасия Ляпунова*  
Письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву **170**

*Владимир Гуревич*  
Пять писем Розины Левиной **188**

### Рецензии

*Михаил Сапонов*  
Круг открытий. Двухтомное издание  
Татьяны Шабалиной в Германии **196**

Сведения об авторах **205**

Информация для авторов **211**

Quarterly

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.  
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen  
University*)  
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief  
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor  
Olga Baranova, Editor of English texts

*Editorial Board:*

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,  
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,  
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)  
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.  
Prof., SPb Conservatory*)  
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,  
Musicology, City, University of London*)  
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)  
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,  
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)  
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb  
University*)  
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow  
Conservatory*)  
Vladislav Petrov (*Dr. habil. in Art History, Assoc.  
Prof., Astrakhan Conservatory*)  
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)  
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

*Contacts:*

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)  
E-mail: [opera\\_musicologica@conservatory.ru](mailto:opera_musicologica@conservatory.ru),  
[opera\\_musicologica@mail.ru](mailto:opera_musicologica@mail.ru)  
Official site: [www.conservatory.ru/opera\\_musicologica](http://www.conservatory.ru/opera_musicologica)

*Advisory Board:*

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University  
of Zurich*)  
Catherine Doulova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Belarusian State Academy of Music*)  
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia  
University*)  
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)  
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading  
Research Fellow, State Institute for Art Studies,  
Moscow*)  
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)  
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)  
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Gnesins Russian Academy of Music*)  
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute  
of Russian Literature of the Russian Academy  
of Sciences*)  
Mikhail Saponov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)  
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,  
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,  
State Institute for Art Studies*)  
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University  
of Innsbruck*)  
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
SPb Conservatory*)  
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,  
Nizhny Novgorod Conservatory*)  
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)  
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Rostov Conservatory*)  
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in Art History, Prof.,  
Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency  
for Information Technologies and Communications  
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific  
Journals in which major scientific results of theses for  
academic degrees of doctor and candidate of sciences should  
be published (recommended by the Higher Attestation  
Commission of the Ministry of Science and Higher  
Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot  
be reproduced in printed or electronic form without  
the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2024

## Contents

### Articles

*Danila Lyubimov*  
M. Glinka's "Chernomor's March"  
Choreographed by M. Fokine:  
The Choreographer's Work with the Score **8**

*Megumi Hanya*  
"Bach [...] Stands for Me at the Centre  
of Everything": Dialogue of Epochs and Styles  
in Alfred Schnittke's Film Music **28**

*Natalia Iakovleva*  
Roman Ilyich Gruber and the Hessen Family:  
Toward a History of Lost Ties **52**

*Nina Zakharina*  
Deciphering and Transnotation  
of Old Russian Church Chants  
in the 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Centuries **66**

*Daria Eremina*  
"Icon of Light" as an Example  
of John Tavener's "Icon in Sound" **84**

*Natalia Krasikova*  
Music in Truman Capote's Novel  
"Other Voices, Other Rooms" **104**

*Yang Jinpeng*  
Portrait of Luo Zhongrong in the Context  
of Chinese Musical Culture  
in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century **124**

*Artur Galukhin, Alexander Zvonov*  
The Purpose of Multi-Instrumentalism  
in the Training and Practice of a Military  
Conductor **146**

### Documents

*Anastasia Voitseshko*  
Anastasia Lyapunova as a Publisher  
and a Commentator of Alexander Serov's  
Letters **160**

*Anastasia Lyapunova*  
Letters from Alexander N. Serov  
to Alexander A. Kireev **170**

*Vladimir Gurevich*  
Five Letters by Rosina Levinne **188**

### Reviews

*Mikhail Saponov*  
A Collection of Discoveries.  
The Two-Volume Edition  
by Tatjana Shabalina in Germany **196**

Contributors to this issue **205**

Directions to contributors **211**

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.006

## Музыка в романе Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты»

*Наталья Борисовна Красикова*

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург,  
Россия

matveevanb2009@rambler.ru, <https://orcid.org/0009-0008-2667-5416>

**Аннотация.** Статья посвящена роману американского писателя Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты» (1948), в котором содержится множество музыкальных отсылок. Каждый герой имеет свой «голос», охарактеризован каким-либо музыкальным инструментом или пением. Музыкальность проявляется в описании места действия романа, свое звучание приобретает старый особняк, заброшенный сад, природа американского Юга. Насыщенность музыкальными образами сочетается с поэтикой готического романа, с его вниманием к таинственному и призрачному. Музыка с ее способностью выражать быстрые и прихотливые смены настроений становится в романе проводником в мир детства — в сферу ярко переживаемого, но часто невысказанного. Писатель прибегает к таким проявлениям музыкальности, которые воплощаются на уровне формы романа. В статье рассматриваются примеры столкновения сцен, контрастирующих именно звуковым оформлением. Обращает на себя внимание работа со сквозными музыкальными мотивами, то есть отсылками, которые проявляются в романе неоднократно, подвергаются развитию, сталкиваются и «контрапунктируют» друг другу. Особенно интересно в этом отношении появление мотива приглашения белого ребенка в церковь «цветных» и совместное слушание молитвенного пения. Мотив становится сквозным в контексте всего творчества писателя и даже в целом для американской литературы XX в. Капоте воплощает связи музыки и слова на разных уровнях художественного языка. Музыка расширяет ассоциативное поле романа, становится выразителем эмоционального подтекста повествования.

**Ключевые слова:** *Трумен Капоте, музыкальная метафора в литературе, синтез искусств, музыка и слово, литература американского Юга, готический роман, сквозной мотив*

**Для цитирования:** *Красикова Н. Б. Музыка в романе Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты» // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 104–123. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.006>*

© Красикова Н. Б., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.006

## Music in Truman Capote’s Novel “Other Voices, Other Rooms”

*Natalia B. Krasikova*

Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences, Saint Petersburg, Russia  
matveevanb2009@rambler.ru, <https://orcid.org/0009-0008-2667-5416>

**Abstract.** The article is devoted to the novel by the American writer Truman Capote “Other Voices, Other Rooms,” which contains many musical references. Each character has his own “voice”, characterized by a musical instrument or singing. Musicality manifests itself in the novel’s description; an old mansion, an abandoned garden, and the nature of the American South all have their own sound. The wealth of musical imagery is combined with the poetics of the Gothic novel, with its attention to the mysterious and the ghostly. Music, with its ability to express rapid and whimsical changes of mood, becomes in the novel a guide to the world of childhood — the world of what is vividly experienced, but often not expressed in words. The author also resorts to such manifestations of musicality that are embodied at the level of the novel’s form. The article examines examples of the collision of scenes that contrast with each other precisely in the sound design. Noteworthy is the work with recurring musical motifs, that is, musical references that appear repeatedly in the novel, undergo development, collide and “counterpoint” with each other. Particularly interesting in this regard is the appearance of a motif that recurs throughout the writer’s work and even in twentieth century American literature in general, which is the motif of inviting a white child to a “coloured” church and listening to prayer chants together. Music expands the associative field of the novel and becomes an exponent of the emotional subtext of the narrative. Capote embodies the connections between music and words at different levels of artistic language.

**Keywords:** *Truman Capote, musical metaphor in literature, synthesis of arts, music and words, literature of the American South*

**For citation:** Krasikova, Natalia B. Music in Truman Capote’s Novel “Other Voices, Other Rooms”. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 104–123. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.006>

© Natalia B. Krasikova, 2024

## **Музыка в романе Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты»**

Литература XX в. часто преподносит множество параллелей с другими видами искусств, в частности, в ней возникают связи с живописью, музыкой, кинематографом. Движение к синтезу в различных проявлениях, к синестезии особенно ярко проявляется в стремлении писателей обогатить свой стиль, раздвинуть рамки традиционных форм, привнести новые краски и звуки в литературное творчество. Интересен в этом отношении дебютный роман американского писателя Трумена Капоте «Другие голоса, другие комнаты», при создании которого автор вдохновлялся музыкальной образностью, вплетая в повествование разнообразные отсылки к пению, игре на инструментах, проявляя чуткость к миру звуков, ритмов, интонаций.

Целью настоящей статьи является исследование музыкальных отсылок в контексте литературного произведения на примере романа Капоте, что обосновывает постановку целого комплекса задач. Среди них выявление роли музыкальных метафор, характеристик и символов, их участия в становлении и развитии основных образов романа, их влияния на композиционные особенности произведения, значения для поэтики готического романа и т. д.

Роман «Другие голоса, другие комнаты» был создан в 1948 г. Автору на тот момент было всего 24 года, и после публикации дебютного произведения он сразу стал знаменитостью. Роман написан с опорой на традиции прозы американского Юга. Особенно сильно влияние американского готического романа — так называемой южной готики (Натаниэль Готорн, Роберт Ирвин Говард и др.). Характерными элементами этого направления являются мистика, религиозные мотивы, темы одиночества, отчуждения, безумия; символизм, метафоричность, опора на сказки и легенды, такие мотивы, как двойничество, заброшенный и разрушенный дом и т. д. Вместе с тем отличительной особенностью американской южной готики от чисто готического романа становится внимание к социальной проблематике — темам неравенства, рабства.

Роман «Другие голоса, другие комнаты» отличает плотный, вязкий, утопающий в метафорах язык. Роман уникален тем, что тонко передает восприятие мира глазами главного героя, 13-летнего Джоула Нокса —

одинокого, застенчивого мальчика, обладающего богатым воображением. Пейзажи американского Юга описаны с множеством деталей, запечатлены не только краски природы, но и звуки, и запахи; читатель окунается в этот мир до такой степени, что «кожей чувствует» и липкую жару, и таинственность полуразрушенного дома.

Джоул Нокс, рано потеряв мать, воспитывался сначала у ее родственников, а затем отправился в дом отца, который рано ушел из семьи<sup>1</sup>. Место, в котором живет отец, названо «Скаллиз Лендинг» (в переводе с английского “scull” — «череп»). Это старый особняк с запущенным садом, место уединения для мачехи Эйми, ее двоюродного брата Рандольфа (оба персонажа экстравагантны и экзальтированы), их молодой чернокожей кухарки Миссури (Зу) и ее столетнего дедушки, Джизуса Фивера, а также, собственно, отца главного героя — мистера Сансома. Встреча с отцом (или «поиск отца») определяет множество сквозных линий и главную пружину развития романа.

Известно, что родители Капоте рано развелись, детство писателя прошло в семье дальних родственников. Данный факт нашел отражение во многих его произведениях, в том числе в романе «Луговая арфа», рассказах «Одно Рождество» и «Воспоминания об одном Рождестве». Перечитав свой первый роман через много лет, Капоте отметил, что создание этой книги для него стало чем-то вроде «попыткой изгнания бесов», уверяя, что даже не осознавал, что она получится «в какой-то серьезной степени автобиографичной» [Капоте 2017, 355].

В ткани романа особое значение приобретают многочисленные отсылки к звукам, голосам и в широком значении, собственно, к музыке. Само название «Другие *голоса*, другие комнаты» ставит элемент звучания в сильную позицию текста, как бы определяя «тональность» целого. Кстати, процитированное эссе о времени написания своего первого романа Капоте назвал, подчеркивая данную особенность, «Голос из облака».

Экспозиция почти каждого образа включает в себя какой-либо музыкальный элемент. Интересно наблюдать за сплетением лейтмотивов, становлением симфонического полотна произведения. Так, образу Зу сопутствует звучание аккордеона, на котором она играет во время молитвенного собрания и даже берет инструмент с собой в путешествие из Скаллиз-Лендинга:

Зу выжимала музыку из маленького аккордеона и топала босой ступней по хлипкому полу веранды. «А дьявол слезы льет, не хо-

---

<sup>1</sup> Мальчик носит фамилию умершей матери.

чет верить чуду, что с ним, когда помру, уже вовек не буду». Протяжный крик: золотая щербина вспыхивала в страшном вулкане ее рта, а выписанный по почте аккордеон делал вдох-выдох, точно гофрированное бумажное легкое [Капоте 2016, 55].

Аккордеон как нельзя лучше подходит в качестве музыкального символа для образа Зу. Его звук — яркий, насыщенный, а мехи раздуваются, как легкие, не случайно Зу становится самым живым, теплым образом романа, наиболее дружественным для мальчика Джоула. Само имя девушки можно было бы назвать музыкальным — протяжное, долгое Зу (Zoo), похожее на звукоподражание голосу какого-то большого животного, в нем слышен отзвук «зверинца», «зоопарка».

Образу дедушки Зу Джизуса Фивера соответствует скрипка, на которой он играл в молодости, научившись самостоятельно подбирать разные мелодии по слуху:

«Было время, я на скрипке играл, — сказал он, грустно глядя на вползавший по хворостинам огонь, — украл у меня ревматизм из пальцев музыку». Он покачал головой, почмокал ртом и плюнул в камин [Капоте 2016, 118].

Умение играть на скрипке было особенной гордостью старого чернокожего, помнившего еще времена рабовладения. Возможно, скрипка становится здесь символом души — свободной, несмотря ни на что, и вечной, ведь сам Джизус Фивер жил так долго, что многим кажется, что он бессмертен.

Есть и некая гротескная нота в том, что скрипка, утонченный и нежный инструмент, становится музыкальным спутником Джизуса Фивера. Вот, например, строки из сцены молитвенного собрания:

Если бы не кустики побитой молью шерсти, голова Джизуса без шляпы была бы точь-в-точь полированный бронзовый шар; черный костюм двойного против надобности размера ветхо окутывал утлый остов <...>. Атмосфера службы сильно возбудила его, и он то и дело продувал нос меж пальцами и стряхивал добычу в папоротник [Капоте 2016, 56].

В его образе переплетены поэзия и жизненная проза, небесное и земное; не случайно само имя Джизус Фивер переводится странным словосочетанием «Иисус Лихорадка». Дедушка постоянно мерзнет, несмотря

на летнюю жару, просит внучку растопить камин, и только перед самой смертью ему мерещится огонь. Здесь уже возникает лейтмотив жары и холода, на котором позже следует остановиться подробнее.

Появление сестер-близнецов, живущих в особняке по соседству, — девочки-сорванца Айдабелы<sup>2</sup> и ее прилежной сестры Флорабелы, — тоже с самого начала музыкально. Айдабела запекает песню, подыгрывая себе на воображаемом банджо, а сестра вторит ей:

Подняла лицо к небу и сперва замурылыкала без слов, а потом запела: «Когда приходит стужа и холодно снаружи, куда синица бедная от холода летит?» Флорабела подхватила песню: «Летит синица-птица скорей в сарай укрыться и крылышком накрыться от холода летит!» Песня была веселая, они заводили ее снова и снова, и в конце концов Джоул присоединился к дуэту; голоса их звучали чисто и нежно, потому что все трое были сопрано, — и Флорабела бодро брэнчала на воображаемом банджо. Потом облако напоззло на луну, и в черноте пение смолкло [Капоте 2016, 33].

Здесь музыкальным символом становится песня, детское пение, живой голос без посредничества музыкального инструмента. При этом сестры-близнецы по характеру представляют полные противоположности — по-мальчишески шустрая Айдабела и с виду покладистая, но на самом деле ябеда и вредина Флорабела. Часто девочки соперничают между собой, плохо ладят, постоянно ссорятся и дерутся, но в пении их голоса сначала вторят друг другу в согласии, а потом нежно и чисто сливаются. Обратим внимание, что сами имена Айдабела и Флорабела тоже созвучны и даже откликаются друг другу призывками колокольчиков — “bell”. Джоул начинает подпевать сестрам, и это показывает, что он принят в их компанию, становится их другом. Детство в романе Капоте — период одиночества и потерянности. Детям казалось, что «песня была веселая» и пели они ее бодро. Однако достаточно представить себе, что сцена происходит во время ночного переезда посреди темного леса, дети одни, возница Джизус Фивер уснул, мул бредет наугад, а впереди для мальчика неизвестность в доме незнакомых людей, чтобы почувствовать особую щемящую ноту. Ее автор подчеркивает в конце приведенного абзаца.

---

<sup>2</sup> Известно, что в образе девочки-сорванца Айдабелы автор воплотил черты писательницы Харпер Ли (автора романа «Убить пересмешника»), с которой был в детстве хорошо знаком.

Да и сама песня о синице, которая пытается спастись от стужи и холода, должно быть, не только по-детски жалостлива. Она связана с мотивами снега и холода, которые в романе имеют сквозное развитие и символизируют враждебное начало. Здесь вспомним Зу, мечтающую увидеть снег, вечно мерзнущего Джизуса Фивера и т. д.

Как видно, часто музыкальные характеристики призваны усилить психологический подтекст. Ведь роман повествует о душе ребенка, о детстве, поэтому естественно, что писатель не допускает для своего юного героя развернутых внутренних монологов, рефлексивных раздумий. Психологизм, раскрытие тонких черт в характерах героев, в их отношениях — все это уходит в подтекст, обнаруживаясь, в частности, через подобные музыкальные «намекы», символы, метафоры.

Еще одна музыкальная характеристика связана с образом мачехи Эйми, которой сопутствует тембр механического пианино (пианолы):

И тогда я вставил ролик в пианолу, и она заиграла «Индийский зов любви».

— Какая красивая песня, сказала Эйми. — Грустная. Не понимаю, почему ты больше не разрешаешь заводить пианолу [Капоте 2016, 63].

Эйми сентиментальна, она до обожания привязана к своему кузену Рандольфу, всячески пытается угодить ему. В молодости она мечтала стать сестрой милосердия. В какой-то степени она ею и стала — ведь только из милосердия к брату, пытаясь спасти его, она выходит замуж за мистера Сансома (отца Джоула). В начале романа мальчик видит, как Эйми убивает птицу; потом оказывается, что она делает это тоже ради брата, который любит мастерить поделки из птичьих перьев. Такой мотив отречения от себя, вплоть до бездушности, опустошенности, возможно, находит символическое воплощение в образе механического пианино с сухим перестуком клавиш без реального исполнителя, с перебором вышедших из моды мелодий. Особую гротескность придает тот факт, что единственная полюбившаяся Эйми вещь — пианола — вызывает отвращение у ее брата до такой степени, что он почти никогда не разрешает сестре слушать музыку.

Очень важный в романе образ дяди Рандольфа, на первый взгляд, не имеет прямого музыкального символа. Наоборот, Рандольф отзывается о музыке саркастично — подтрунивает над пристрастием Эйми к старым мелодиям механического пианино или упоминает, что его давняя возлюбленная Долорес отвратительно играла на гитаре. Однако и у Ран-

дольфа есть музыкальная характеристика, при этом не ассоциированная с каким-либо музыкальным инструментом, а присущая ему самому, его голосу, особой интонации речи и манере произношения:

С самого начала Джоула беспокоило что-то странное в речи Рандольфа, но только сейчас он сообразил что именно: отсутствие какого бы то ни было акцента, областных признаков; при этом, однако, слышалась в его усталом голосе едкая, саркастическая напевность, довольно выразительная и своеобразная [Капоте 2016, 61].

Заметим, что Рандольф, как и девочки Айдабела и Флорабела, охарактеризован через голос, а не инструмент. Позже увидим, что его образ также имеет связи со сквозным мотивом снега и холода. Сам Рандольф сравнивает свою манеру говорить с музыкой. Делясь с мальчиком воспоминаниями о прошлом, он увлекается и начинает говорить как бы сам с собой. Для ребенка это становится звуками непонятной взрослой жизни:

— Не сердись на меня, пожалуйста, но ты так странно говоришь.  
— Ничего, трудную музыку надо слушать по несколько раз [Капоте 2016, 104].

Образ отца героя — мистера Сансома — также имеет музыкальную характеристику, его сопровождает *staccato* подпрыгивающего на лестнице красного теннисного мячика:

Ее прервал странный звук: отдельные удары, словно бы гигантской дождевой капли, тук-тук — сверху по лестнице, все ближе. <...> Стук прекратился, мгновение тишины, и из-под арки беззвучно выкатился обыкновенный красный теннисный мяч [Капоте 2016, 69].

Мальчик сначала пугается этого звука, так как для него непонятен его источник. На самом деле отец Джоула болен, он нем и парализован после несчастного случая (позже выяснится, что много лет назад в него по ошибке выстрелил Рандольф), и подкидывание мячика является для него способом попросить что-то, позвать к себе. Звук мячика, то есть только ритм, лишенный голоса, мелодического начала, будто подчеркивает немоту и опустошенность образа — так могут обозначать свое присутствие призраки.

Образ матери, присутствующий в романе лишь эпизодически в воспоминаниях мальчика, перемешанных с его фантазиями, тоже связан с музыкой:

Прошли мимо дома, где играл рояль, — музыка звучала грустно под пасмурным небом, но мать сказала, что песня красивая. И когда вернулись, мать уже напевала, но ее знобило, она легла, пришел врач, и приходил ежедневно больше месяца... [Капоте 2016, 12].

Здесь песня, которую воспроизводила мать под пасмурным небом, будто ассоциируется со смертельной простудой, подхваченной во время прогулки под январским дождем. Также заметим, что образ матери связан с голосом, пением, мелодией, что, с одной стороны, роднит его с образом девочки Айдабелы, которая запекает песню о замерзающей синице, а с другой стороны, контрастирует образу отца, который охарактеризован лишь ритмом без мелодического звучания.

Даже второстепенные герои получают свои музыкальные характеристики. Так, лилипутку Глицинию узнаем по «флейтовому» голосу:

Он слышал игрушечный флейтовый голос лилипутки, звеневший по-комариному над праздничным гомоном площади [Капоте 2016, 146].

Образ романтической возлюбленной Рандольфа — Долорес — связан с тембром гитары (как и образ Холли Голайтли из другого романа Капоте «Завтрак у Тиффани»). Наконец, сам полуразрушенный дом в Скаллиз-Лендинг тоже имеет свой особый голос приглушенных скрипов и вздохов:

С самого начала он улавливал сложные звуки дома, звуки на грани слышного, усадочные вздохи камня и досок, словно старые комнаты постоянно вдыхали-выдыхали ветер [Капоте 2016, 89].

Часто музыкальные отсылки в романе балансируют на грани яви и призрачности: это не живая музыка, а либо воспоминание о ней, либо отсылка к чему-то потустороннему. Если звучит веселый рэгтайм или любовная песня, то она лишь записана на валиках механического пианино и становится отзвуком времени, когда мачеха Эйми была молодой:

Невидимые пальцы рэгтайма бегали по пожелтелым костям пианино, карнавальные аккорды отзывались легкой дрожью в хрустальных призмах. Эйми сидела на табуретке, обмахивая бледное личико синим кружевным веером, извлеченным из старинной горки, и неотрывно наблюдала за нырянием клавиш [Капоте, 67].

Старик Джизус Фивер лишь вспоминает о времени, когда он играл на скрипке. Умение подбирать мелодии по слуху было гордостью Джизуса Фивера, так что он даже перед смертью не расстается с поломанной («пыльной треснувшей») скрипкой и просит внучку достать ее вместе с другими своими «сокровищами» — старыми вещами, хранящими отзвуки прошлого [Капоте 2016, 118].

Даже девочки-близняшки Айдабела и Флорабела поют песню во время *ночной* прогулки, и поэтому Джоулу кажется, что, возможно, ему это приснилось или привиделось. Сама тема двойничества (схожести и в то же время различия до противоположности между девочками) также добавляет ноту иллюзорности:

А потом звуки пустынной природы прорезал детский дуэт: «Куда синица бедная от холода летит?..» Как призраки скользили они под луной по заросшей бурьяном обочине [Капоте 2016, 33].

На страницах романа мы можем присутствовать на веселом балу и услышать оркестр, только все это тоже овеяно призрачными нотами, потому что было в давние времена, когда в особняке была просторная веранда, впоследствии сгоревшая:

Там, где ивы и золотарник, была музыкальная комната, и в ней устраивали балы; небольшие, конечно, — Анджела Ли немногих принимала местных... И все уже умерли, кто бывал на ее вечерах; мистер Кейси, насколько я знаю, скончался в прошлом году, а он был последний [Капоте 2016, 41].

В глубине леса находится заброшенная гостиница «Морок», некогда шикарные номера которой почти ушли в болото, и на струнах концертного рояля теперь играют водоросли:

Просела широкая веранда; печи ушли в топкую землю; бурелом навалился на портик, и водяные змеи, пресмыкаясь между струн,

извлекали серенады из гнилого рояля в танцевальном зале [Капоте 2016, 78].

Даже самая шумная и живая музыка молитвенного пения Зу, достигая своей кульминации, перерастает в мрачное проклятие по отношению к обидчику Зу — ее бывшему мужу, ныне каторжнику Кэгу Брауну. Инфернальность этой сцене придают удары грома.

Помимо прозрачности музыка в романе может быть еще нестройной или исполненной неумело, искаженной, граничащей с гротескным выражением. Так, например, Рандольф вспоминает о своей возлюбленной Долорес и ее любви к игре на гитаре:

После обеда мы спускались в поселок и покупали лотерейный билет или новую гитару: у нее было больше тридцати гитар, и она на всех играла — признаться, ужасно. И вот еще: мы редко разговаривали; не могу вспомнить ни одного длительного разговора с ней; всегда было между нами что-то недосказанное, приглушенное [Капоте 2016, 107].

По-видимому, музыка как самое бесплотное, нематериальное, мимолетное из искусств привлекало Капоте для создания особой поэтики романа. Музыка оказывается верным проводником в мир нереального и потустороннего, в *другой* мир — «*других* голосов, *других* комнат». Потом Капоте воспользуется этим приемом в своем следующем крупном произведении «Луговая арфа» (или «Голоса травы»), где в самом начале, в кульминационной сцене и в конце (т. е. опять же в сильных позициях текста) раскрыта главная метафора — шелест травы как голоса из прошлого:

Слышишь? Это луговая арфа, она может рассказать, напеть тебе какую-нибудь историю, и она всегда знает кучу историй о тех людях, что лежат на кладбище, о тех людях, что когда-либо жили в наших местах, и, когда мы умрем, арфа расскажет кому-нибудь и наши истории... [Кэпот 1971, 14].

Кроме того, музыка, помещенная в условия литературного текста, предстает лишь в виде словесного пересказа и, по сути, обращена лишь к воображению читателя, домысливающего звучание по-своему. А значит, музыка в литературе нереальна вдвойне.

Подобные качества иллюзорности и зачарованности, по-видимому, привлекали Капоте не только в музыке, но и в киноискусстве, влияние которого на писательский стиль Капоте особенно ярко проявится в более поздних произведениях, таких как «Завтрак у Тиффани», «Хладнокровное убийство». Капоте метафорически писал, что посещение кинотеатра подобно видению «призраков в солнечном свете».

Помимо переплетения тембровых лейтмотивов, некоторые сцены романа контрастируют между собой именно своим звуковым оформлением, благодаря чему достигается, например, эффект нагнетания ужаса и его внезапной разрядки. Так, при описании эпизода появления призрака Белой дамы возникает картина звукового оцепенения, но сразу же следом за ней идет довольно шумная сцена молитвенного собрания Джизуса Фивера и его внуки Зу с громким пением протестантских гимнов, хлопками, притопыванием под аккомпанемент раздражающейся непогоды, молний и грома. Здесь Капоте сталкивает между собой две яркие сцены с призраком Белой дамы и молитвой, играя именно на их звуковом контрасте. Другими словами, писатель соединяет сцены, ориентируясь именно на их музыкальные черты, поступает почти как композитор:

Кто бы ни была она (полнейшая тайна для Джоула), ее внезапное появление ввергло сад в транс: бабочка застыла на стебле георгина и перестала мигать крыльями, наждачное «фа» шмеля сточилось и смолкло. Вдруг занавески упали на место, окно опустело, Джоул сделал шаг назад, наткнулся на колокол, и в жаркой тишине повисла резкая надтреснутая нота.

«О, Господи!» ТОП. «О, Господи!» ТОП. «Повсюду с тобою рядом буду... А с дьяволом нигде!..» [Капоте 2016, 54–55].

Капоте стремится расставить музыкальные акценты в своем повествовании, оформляя кульминационные эпизоды особым звуковым колоритом. Автор чувствует потребность звукового оформления в каждом повороте. Отчасти это напоминает кинематографическое мышление, синтетическое по своей природе.

Писатель уделяет внимание выразительности ритма в повествовании. Так, сцена болезни мальчика, когда он бредил в лихорадке после побега в парк аттракционов, выписана тягучим ритмом с чередованием фраз, будто «вязнущих» в длинных предложениях:

Пианола, сочинявшая свой собственный гибельный джаз, пустилась во все тяжкие, и дом стал тонуть, уходить в землю, все

глубже и глубже, мимо индейских могил, мимо глубоких корней, холодных подземных ручьев, в косматые руки рогатых детей со шмелиными глазами, которые могут глядеть без ущерба на огненный лес... [Капоте 2016, 153].

Часто Капоте использует звукоподражания, нанизывая звучания друг на друга, переплетая, варьируя их. Они становятся для него отправной точкой для целых эпизодов, для нагнетания чувства страха. Так, например, описана сцена галлюцинаций Джоула, в которой, по-видимому, звуковое и ритмическое начало выходит на первый план (эти особенности удалось воспроизвести и переводчику романа):

Ритм качалки был давно ему знаком: парамп, парамп, час за часом, сколько часов он слушал его, летя в пространстве? И можжевельный сундук в конце концов включился в эту качку: если падаешь, падаешь вечно с качалкой увечной, можжевельный гроб, качания скрип; он стискивал подушку, хватался за столбы кровати, потому что морем лампового света плыла, плавно по волнам качалки, и качка была звоном колокольного буя — кто этот пират, который придвигается с каждым скрипом? [Капоте 2016, 153].

Кроме звукоподражания «парамп, парамп» обратим внимание на повторы глухих согласных, которые воплощены в переводе В. П. Гольшева: «ч» — «вечно с качалкой увечной», «с» — «скрип, стискивал, столбы», «п» — «плыла, плавно по волнам».

Конечно, особой музыкальностью обладают описания природы американского Юга, штата Алабама. Именно во время прогулки по лесу в штате Алабама у юного Капоте родился замысел романа, он был вдохновлен этой природой, и он ее воспел:

В глубокой низине темная смола засыхала корками на стволах амбровых деревьев, опутанных вьюнами; там и сям опускались и поднимались зеленые бабочки, похожие на светлые листья яблонь; живая дорожка длинноцветных лилий (только святым и героям, говорят старики, слышен туш из их раструбов) манила как будто призрачными руками в кружевных перчатках [Капоте 2016, 132].

Как видно, музыка часто становится источником любого образа романа, но также и его последним отзвуком. Например, мальчик не сразу мог поверить в смерть столетнего Джизуса Фивера, и только с последним звуком пения Зу около могилы дедушки осознал, что тот мертв:

До сих пор Джоул не вполне верил в смерть Джизуса; тот, кто жил так долго, просто не может умереть; где-то в глубине таилось такое чувство, что старик притворяется; но когда последняя нота его реквиема сменилась тишиной, — тогда все стало явью, тогда Джизус Фивер действительно умер [Капоте 2016, 122].

Описание звуковой картины в романе было бы неполным без упоминания о виртуозной работе автора со *сквозными темами*, которые в различных вариациях проходят контрапунктом через все произведение, задают звучание и определяют тональность всей композиции.

Одной из таких сквозных тем, как уже было отмечено, является тема «поиска отца». По приезду в дом отца герой долго не может увидеться с мистером Сансом, на все расспросы о нем взрослые либо молчат, либо переводят разговор на другую тему. Например, когда мальчик, у которого все мысли об отце, спрашивает о нем Зу, то она вдруг говорит ему, чтобы он пришел в воскресенье помолиться с ней и ее дедушкой Джизусом Фивером.

Так впервые в романе тема «поиска отца» косвенно соединяется с темой «поиска Бога». Даже после того как мальчик узнает, что его отец тяжело болен уже много лет в результате несчастного случая, эту тонкую нить, связывающую «земного» отца и «небесного», Капоте не обрывает. Мальчику кажется, что отец все знает и его глаза все видят: «Только мистер Сансом знает все» [Capote 2016, 130].

Другими словами, в воображении мальчика он вездесущ, как Бог. Отец никогда не выходит из комнаты сверху, обозначая свое присутствие в случае какой-либо надобности лишь подбрасыванием красного теннисного мяча на лестницу. «Всевидящий» отец не вмешивается в дела своего сына, он сохраняет благодушную улыбку, когда мальчик читает ему вслух и приключенческий роман, и кулинарный рецепт. Сложные отношения с отцом будто перекидывают арку к теме о божественном — предощущениям, безответным поискам, чувству вины. Поэтому, когда обнаруживается, что мальчик одинок в доме своего отца, то это одиночество особенно глубокое, экзистенциальное.

Когда Джоул решил убежать из Скаллиз-Лендинга, чтобы увидеть парк аттракционов, он опускается на колени возле кровати отца, будто ради молитвы или прощения. Когда во время прогулки в лесу дети обнаруживают мокасиновую змею, яд которой смертелен, мальчик думает, что он сейчас умрет, и в этот момент замечает, что у змеи глаза отца.

Образ отца также связан в романе с образом солнца. Его фамилия созвучна с солнцем — Sansom (тогда как в фамилии матери Нокс слышно

эхо ночи, ноктюрна). Жаркое солнце юга Америки, от которого никуда не скрыться, которое изнуряет и мучает.

Глупости снег, солнце всегда. ... Как глаза мистера Сансома [Капоте 2016, 159].

Солнцем оказался мистер Сансом [Капоте 2016, 172].

Не случайно образу отца сопутствует красный мячик, выкатывающийся откуда-то сверху.

Капоте достигает в книге особого эмоционального эффекта — залитый солнцем пейзаж вдруг вызывает безотчетную тревожность, нагнетает ужас. Дом отца не становится для мальчика «отчим домом». В нем он одинок, несмотря на неотвязное ощущение наблюдения за ним. Некому его понять, хоть кажется, что отец знает каждую его мысль. Мальчика мучает вопрос: «Почему он не может полюбить мистера Сансома?» [Капоте 2016, 128]. Образ отца связан с чувством отчуждения, отсутствием любви в доме, а вместе с этим богооставленности.

Обратим здесь еще раз внимание на то, что сквозные темы Капоте неоднократно обыгрывает в именах героев и в названиях мест. Ближайший город к особняку отца называется Нун-сити — «полуденный город», будто утопающий, плавающий в полуденном солнце. Чернокожий отшельник, который живет в заброшенной гостинице, носит имя Маленький Свет (Little Sunshine). Как уже упоминалось, религиозные мотивы имеют отражение в гротескном имени старика Джизуса Фивера. Книгу предвещает эпиграф из Библии:

Лукаво сердце человеческое более всего и крайне испорчено; кто узнает его? — Книга пророка Иеремии, 17:9.

В качестве противоположности фамилия сестер-близнецов Айдабелы и Флорабелы Томпкинс (Thompkins), возможно, не случайно созвучна с «pumpkins» («тыквы»), самым популярным атрибутом любимого в Америке праздника Хэллоуин. Заброшенная гостиница названа «The Cloud» («Облако», в русском переводе В. Гольшева — «Морок»).

У главной сквозной темы романа — темы «поиска отца» (солнца, Бога) — есть антагонист. Это тема призрака Белой дамы. Можно было бы сравнить сопряжение двух тем с темами главной и побочной партий в сонатной форме.

Как уже отмечалось, призраку Белой дамы при первом появлении сопутствует особая звуковая атмосфера — «наждачное „фа“ шмеля», что способно ввести в состояние транса, и «резкая надтреснутая нота» колокола<sup>3</sup>, обрывающая видение. У темы призрака Белой дамы так же, как и у темы «поиска отца», есть мотивы-спутники. Это лунный свет, снег и холод:

Тень рояля прильнула к сводчатому потолку, как крыло ночной бабочки, а за клавишами, с глазами, налитыми лунным молоком, и в сбитом набок парике, в холодных белых буклях, сидела Дама... [Капоте 2016, 90].

Первым «звонком», предвосхищающим появление призрака Белой дамы, становится эпизод с чтением книги о Снежной королеве. Джоул мысленно отмечает, что сам похож на Кая. Увидеть снег было мечтой Зу, которая хотела уехать на север в Вашингтон, чтобы наладить свою жизнь и найти женское счастье. Однако эта мечта для Зу оборачивается страшным горем, и она возвращается сломленной.

Со снегом и холодом в романе неоднократно связывается тема смерти. Мальчик придумывает обстоятельства, при которых умерла его мать, — будто она замерзла в ледяной пещере. Джизус Фивер перед смертью чувствует постоянный холод и просит внучку затопить камин, хотя на дворе лето и непереносимая жара. Ему мерещится старый хозяин, у которого вся борода «побелела от инея» [Капоте 2016, 117].

Для литературы американского Юга было характерно связывать образы снега с чем-то притягательным, манящим, но враждебным, пугающим, обманчивым. Дань этой традиции видим в рассказе Капоте «Злой дух», в котором героиня переезжает жить в холодный Нью-Йорк и продает свою способность видеть сны. Сходное переживание находим у Ф. Скотта Фицджеральда в произведении «Ледяной дворец»: красавица-южанка переезжает жить в северный штат, но не может привыкнуть к холоду и снегу, что приводит ее, в конечном счете, к нервному срыву и галлюцинациям.

В сцене смерти Джизуса Фивера происходит еще один примечательный музыкальный эпизод. Мальчик начинает петь около умирающего старика песню о младенце Иисусе. Он это делает также для того, чтобы

---

<sup>3</sup> Речь идет о старом колоколе, в который били во времена рабовладения, созывая невольников с плантации.

Зу взяла его с собой на север: ведь он умеет петь, и они будут вместе зарабатывать музыкой. Но в этот момент у него ломается детский голос:

— Слушай, Зу. — И он запел: «Ночь чиста, ночь ясна, ночь покоя и сна в мире Девы Ма...» — но тут его голос, высокий и девически нежный до сих пор, отвратительно и необъяснимо сломался [Capote 2016, 120].

Здесь впервые к мотивам смерти, холода и севера добавляется мотив взросления, который особенно важен.

Как видно, сквозные темы романа («поиск отца» и «призрак Белой дамы») создают между собой пары противоположностей:

- отец / Дама (мужское и женское);
- Бог / призрак;
- солнце / лунный свет;
- жара / холод;
- глаза отца видят все / глаза Дамы будто залиты «лунным молоком»;
- поиск отца / манящий жест призрака Белой дамы;
- детство / взросление.

Поиском отца начинается роман, когда мальчик отправляется в Скаллиз-Лендинг, а заканчивается очередным видением призрака Белой дамы, после чего герой окончательно решает покинуть особняк. Поскольку роман отчасти автобиографичен, а сам Капоте после детства, проведенного на Юге, жил в северных штатах, то символ Белой дамы в конце не случаен — она влечет Джоула на север. Кроме того, в начале романа узнаем, что прибытие в Скаллиз-Лендинг состоялось не позднее первого июня (действие романа охватывает несколько летних месяцев и начало осени), а в октябре герой уезжает. Жаркое лето он провел с отцом, а с наступлением холодов его манит Белая дама. Это также рифмуется с темой взросления: конец лета символизирует прощание с детством и расставание с иллюзиями.

Капоте не случайно был мастером детективного жанра, его тексты требуют внимания к мелким деталям. В самом конце, в последнем абзаце автор слегка приоткрывает завесу, намекая на реалистичное решение загадки призрака Белой дамы:

Кто-то наблюдал за ним. В нем все оцепенело, кроме глаз. Глаза знали. Окно было Рандольфа [Капоте 2016, 172].

Итак, призрак Белой дамы появляется именно в окне дяди Рандольфа. Внимательный читатель здесь вспомнит неоднократные упоминания в тексте о том, что у Рандольфа было моложавое лицо, округлое и изнеженное тело, женственный почерк с завитками, наконец, когда-то он танцевал на маскараде, переодевшись в пышный старинный костюм дамы, с персонажем, в которого был тайно влюблен. Капоте, будто снимая вуаль с таинственного и сверхъестественного, переводит объяснение в более прозаичное русло, ведь мальчик повзрослел и больше не верит сказкам.

Таким образом, сложное кольцо символов и сквозных мотивов совершает свой удивительный оборот. Реальный отец становится далеким и символизирует время детства с его сказочностью и верой в сверхъестественное, а призрак оказывается проводником в мир взросления и принятия себя таким, как есть, без иллюзий и самообмана. Теперь две параллельные линии, столь тщательно проведенные через весь роман, будто совершают гротескный кульбит и все-таки перекрещиваются, чтобы снова разойтись.

- отчий дом — детство, чувство отчуждения — это *мир чудесного*;
- призрак Дамы — начало взросления, принятие себя — это *прощание с иллюзиями*.

Грань чудесного, за которой скрыты «другие голоса» и «другие комнаты», оказывается такой странной и зыбкой, что, пока герой прислушивался и блуждал, он, в конце концов, открыл другого себя. Понял, что и он сам — *другой*.

Показательно, что после дебютного романа «Другие голоса, другие комнаты» Капоте, подобно своему герою, меняется и сам. Коренные изменения происходят в его писательском стиле. Автор постепенно отходит от влияния южной готики, «изживает» мистику, символизм, фантазийность и приходит к совершенно новому этапу, по сути, к противоположности — документальному роману. Это поворот «от fiction к non fiction», вершиной которого стал знаменитый документальный роман «Хладнокровное убийство» (“In Cold Blood”, 1966).

Помимо виртуозной работы со сквозными мотивами в композиции романа «Другие голоса, другие комнаты» следует отметить, что некоторые элементы выходят за рамки данного произведения и становятся сквозными в контексте всего творчества Капоте, а также шире — в контексте американской литературы XX в. Таким сквозным мотивом становится сцена, в которой чернокожая служанка приводит белого ребенка на молитву и во время службы звучит музыка — религиозные гимны, пение псалмов, спиричуэл и т. д. В рассказе Капоте «Самодельные гробики»

из сборника «Музыка для хамелеонов» (1980) черная кухарка Джой приводит ребенка (самого маленького Капоте) креститься на реку, где он слушает экстатическое религиозное пение.

В эссе Капоте «Музы слышны» (1956) о гастрольной поездке американской оперной труппы в Советский Союз есть эпизод, в котором напротив, чернокожие певцы приходят на Рождественскую службу к ленинградским баптистам и поют для них спиричуэл. Кроме того, вспомним здесь примеры из других литературных произведений американского Юга. В знаменитом романе Харпер Ли «Убить пересмешника» (1961) старая Кэлпурния приводит в методистскую церковь белых детей — Джима и Джин-Луизу Финч, которые удивляются своеобразной манере исполнения псалмов с переключками между запевщиком и хором черных прихожан. Все это говорит о наличии сквозного мотива для литературы американского Юга, который становится универсальным символом единения и общения культур.

Мы убедились, что писатель прибегает к музыкальным отсылкам при описании буквально каждого из героев (как главных, так и второстепенных), а также места действия — будь то природа или старый особняк. Музыка становится выразителем художественного подтекста. Тотальная музыкальность прекрасно сочетается с поэтикой готического романа, с его склонностью к таинственному, призрачному, иллюзорному. Музыка в романе является лучшим проводником в мир детства, поскольку она обращена к миру чувственного восприятия, с быстрыми сменами настроения, тонкими оттенками переживаний. Капоте прибегает не только к явным музыкальным отсылкам — упоминаниям о музыкальных инструментах, песнях, танцах, но и к таким проявлениям музыкальности, которые воплощаются на уровне формы (композиционное столкновение сцен, контрастных именно звуковым оформлением) и ритмической организации фраз и предложений. Обращает на себя внимание работа со сквозными мотивами, которые прорастают, развиваются и даже «контрапунктируют» (сквозные мотивы поиска отца и призрака Белой дамы). Все это подтверждает, что Капоте был писателем, удивительно чутким к музыкальной стихии, он воплощал связи музыки и слова на разных уровнях единой системы художественного языка.

### Список источников

- [1] Кэпот 1971 — *Кэпот Т.* Голоса травы / [перевод с англ. С. Митиной]. Москва: Художественная литература, 1971. 204 с.

- [2] Капоте 2016 — *Капоте Т. Другие голоса, другие комнаты* / [пер. с англ. В. Гольшева, К. Тверьянович]. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 288 с.
- [3] Капоте 2017 — *Капоте Т. Призраки в солнечном свете : Портреты и наблюдения* / [перевод с англ. О. Алякринского, А. Андриевской, А. Баркова]. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 640 с.

## References

- [1] Capote, Truman Garcia (1971). *Golosa travy [The Grass Harp]*, translation from English by Sulamif Mitina. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 204 p. (in Russian).
- [2] Capote, Truman Garcia (2016). *Drugie golosa, drugie komnaty [Other Voices, Other Rooms]*, translators from English Victor Golyshev, K. Tveryanovich. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 288 p. (in Russian).
- [3] Capote, Truman Garcia (2017). *Prizraki v solnechnom svete : Portrety i nablyudeniya [Portraits and Observations: The Essays of Truman Capote]*, translation from English O. Alyakrinsky, A. Andrievskaya, A. Barkov. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 640 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 03.12.2023; одобрена после рецензирования: 09.01.2024; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 03.12.2023; approved after reviewing: 09.01.2024; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Работала в Российской национальной библиотеке, Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства. Автор более 50 научных публикаций и монографии «Русские богослужбные книги XVIII–XIX веков». Область научных интересов: источниковедение, музыкальная текстология, историография, компаративистика.

*Александр Викторович Звонов* — кандидат искусствоведения (2021), преподаватель кафедры военно-оркестровой службы военного института (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации. Автор семи научных публикаций о воинской песенности.

*Наталья Борисовна Красикова* — музыковед, кандидат искусствоведения (2018). Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Музыковедение» (2011) и аспирантуру (2014). Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Т. С. Бершадская. Тема кандидатской диссертации: «Стихоподобная и прозоподобная организация музыкальной речи» (2018). В настоящее время работает в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов на кафедре музыкальной звукорежиссуры. Среди научных интересов: связь слова и музыки, музыкальный экфрасис, отражение музыкальной образности в произведениях художественной литературы — в романах Энтони Берджесса, Трумена Капоте, Харпер Ли, Уильяма Фолкнера, Хулио Каргасара, Алехо Карпентьера, Гильермо Кабреры Инфанте и т. д.

*Данила Вадимович Любимов* — аспирант 2 курса кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург). Окончил отделение теории музыки Пермского музыкального колледжа (2016). В 2022 с отличии-

of Russia, the Saint Petersburg Conservatory, and the Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music Art. She has authored over 50 scientific publications and a monograph entitled “Russian Liturgical Chant Books of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries”. Research interests: source studies, musical textology, historiography, comparative studies.

*Alexander V. Zvonov* holds a PhD in Arts (2021) and is a lecturer at the Department of Military Orchestra Service of the Military Institute (military conductors) at the Military University of the Ministry of Defence of the Russian Federation named after Prince Alexander Nevsky. He has published seven scientific articles on the subject of military songwriting.

*Natalia B. Krasikova* obtained a degree in Musicology from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 2011, followed by postgraduate studies in 2014. PhD in Arts (2018). The candidate was supervised by Professor Tatyana S. Bershadskaya, Dr. habil. in Art History. The dissertation, entitled “Verse-like and prose-like organization of musical speech”, was completed in 2018. She is currently employed at the Saint Petersburg Humanitarian University of Trade Unions. Her scientific interests include the connection between words and music, musical ekphrasis, and the reflection of musical imagery in works of fiction particularly in the novels of Anthony Burgess, Truman Capote, Harper Lee, William Faulkner, Julio Cortazar, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, etc.

*Danila V. Lyubimov* is a second-year postgraduate student in the Musical Art Department of the Vaganova Ballet Academy in Saint Petersburg. He graduated from the Department of Music Theory at the Perm Music College in 2016. In 2022, he graduated with honours

**opera musicologica**  
научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 16. № 3. 2024

Подписано в печать 10.09.2024. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 13,8. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 5124-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»  
410004, г. Саратов,  
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У  
e-mail: 248633a@mail.ru  
сайт: amirit.ru