

Салимова Камила Наилевна

РОЛЬ МУЗЫКИ В РОМАНЕ АЙН РЭНД "АТЛАНТ РАСПРАВИЛ ПЛЕЧИ"

В статье рассматривается участие музыкальной темы, проходящей сквозь роман "Атлант расправил плечи", в раскрытии философско-идеологического содержания самого значительного художественного произведения Айн Рэнд, создательницы философии, известной в современном мире под названием "объективизм". Отправной точкой данного исследования служит тезис А. Рэнд о целесообразности любого элемента художественного произведения, каким бы он ни был по своему масштабу.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/6-1/44.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 6 (36): в 2-х ч. Ч. I. С. 162-165. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 821.111(73)

Филологические науки

В статье рассматривается участие музыкальной темы, проходящей сквозь роман «Атлант расправил плечи», в раскрытии философско-идеологического содержания самого значительного художественного произведения Айн Рэнд, создательницы философии, известной в современном мире под названием «объективизм». Отправной точкой данного исследования служит тезис А. Рэнд о целесообразности любого элемента художественного произведения, каким бы он ни был по своему масштабу.

Ключевые слова и фразы: музыка; ощущение жизни; психоэпистемология; эмоция; метафизическая абстракция; объективированная реальность; чувства; логика; этика капитализма.

Салимова Камила Наилевна*Казанский (Приволжский) федеральный университет**kamila88@yandex.ru***РОЛЬ МУЗЫКИ В РОМАНЕ АЙН РЭНД «АТЛАНТ РАСПРАВИЛ ПЛЕЧИ»[©]**

Одной из общих черт всех трех романов американской писательницы, Айн Рэнд (1905-1982), (русской по происхождению) является задействованная в их сюжетах музыка. Такое единообразие в обращении писательницы к этому виду искусства свидетельствует о важности музыкального аспекта в общем идейно-философском содержании ее литературного творчества, которое, в свою очередь, является выражением ее собственной философии, названной ею объективизмом. В фокусе объективизма – взаимоотношения человека и государства, вопрос, приобретший особую актуальность в современной России, находящейся в процессе становления новых социально-экономических отношений. Этим и объясняется все возрастающая популярность романов А. Рэнд на ее исторической родине. В связи с этим, целью данной статьи является рассмотрение роли музыки в передаче философских идей в самом значимом романе А. Рэнд «Атлант расправил плечи» (1957). Данная цель предполагает решение следующих задач: 1) изложить взгляды А. Рэнд на природу музыки и механизм ее восприятия; 2) проанализировать сцены с использованием музыки в романе; 3) определить эффект музыкальной составляющей в общем метафизическом содержании романа.

Наибольшее количество упоминаний музыкальных произведений самых разных жанров, от оперы до народной песни «Яблочко», встречается в ее первом романе «Мы живые» (1936). Исходя из этого, американский исследователь творчества А. Рэнд М. Берлинер заключает, что в двух главных романах писательницы, «Первоисточник» (1943) и «Атлант расправил плечи» (1957), музыка не играет такой большой роли, как в первом [2, р. 131]. Однако один лишь количественный показатель не может служить критерием определения значения какого-либо компонента художественного произведения; и для опровержения этой точки зрения достаточно обратиться к аргументу самой А. Рэнд: «...все, что включается в произведение искусства, – и тема, и сюжет, и каждый мазок кисти или эпитет – приобретает метафизическую значимость уже в силу того, что оно включено, что оно достаточно *важно* для включения» [1, с. 34-35].

Свои взгляды на природу искусства и его восприятия А. Рэнд выражает в литературном эссе «Романтический манифест: Философия литературы» (1966). Искусство, в ее интерпретации, отражает, прежде всего, ощущение жизни художника. Другими, ее же словами: «произведение искусства, в своей основе, выражает следующее: –Вот жизнь, как я ее вижу» [Там же, с. 33]. Ощущение жизни она определяет как «доконцептуальный эквивалент метафизики, эмоциональную оценку человека и бытия, интегрированную на уровне подсознания» [Там же, с. 22]. Ощущению жизни художника, т.е. метафизическому содержанию искусства, она отводит определяющую роль: «При полном отсутствии каких бы то ни было метафизических ценностей душа остается без топлива, двигателя и голоса: тусклое, ко всему безразличное, пассивно-неопределенное ощущение жизни приводит к бесплодию на nive искусства» [Там же, с. 38]. Ощущение жизни художника находит отклик у «ощущения жизни зрителя или читателя» в виде «принятия и одобрения либо неприятия и осуждения» [Там же, с. 32]. Для объяснения природы восприятия искусства А. Рэнд пользуется термином «психоэпистемология» («Психоэпистемология – это исследование когнитивных процессов с точки зрения взаимодействия между сознанием человека и автоматическими функциями его подсознания» [Там же, с. 14].) В видах искусства, где произведения – физические объекты (книга, живописные полотна, скульптура), психоэпистемологический процесс происходит, по Рэнд, по схеме «восприятие – концептуальное понимание – оценка – эмоция». Однако музыка воздействует, в первую очередь, на эмоции, и психоэпистемологический процесс поэтому выражается схемой «восприятие – эмоция – оценка – концептуальное понимание» [Там же, с. 50]. Следовательно, у ощущения жизни и музыки – общий знаменатель: эмоция. В других видах искусства эмоция также присутствует, но только в музыке она является первым компонентом в цепи восприятия, обеспечивая непосредственный отклик. Этим и объясняется, на наш взгляд, роль музыки в романах: подсознательная эмоциональная реакция, лежащая в основе ее восприятия, более всего восприимчива и, скорее всего, отзывчива на подсознательную метафизику художника, т.е. авторский посыл попадает прямо в цель. Тот факт, что музыка рассчитана на слушателя,

а не на читателя, ставит перед писательницей сложную задачу – эффект от словесного изображения музыки должен быть максимально приближен к ее естественному звуковому эффекту.

Литературное произведение А. Рэнд характеризует как «конкретизированную метафизическую абстракцию»; абстракцию, воплощенную в четырех обязательных компонентах: теме, сюжете, построении характеров и стиле романа [Там же, с. 82]. Метафизическая абстракция романа «Атлант расправил плечи» выражается словами главного героя Джона Голта: никогда не жить ради другого человека, и никогда не просить никого жить ради тебя [4, р. 731]. В плоскости взаимоотношений человека и государства данный тезис означает недопустимость паразитирования государственного чиновничьего аппарата за счет своих граждан.

Тему своего романа сама писательница определяет широко, как «роль разума в жизни человека»; и более узко, «что произойдет с миром, когда те, на ком он держится, забастуют» [3, р. 9].

Сюжет, построенный вокруг этой темы, представляет собой антиутопию: ведущие производители страны (по некоторым внешним атрибутам США), достигшие больших успехов в своих областях благодаря, в первую очередь, своему уму, объявляют негласную забастовку своему правительству в знак протеста против притязаний на результаты своего труда, и один за другим исчезают из поля его досягаемости. Экономика страны развалена, люди деморализованы, государство в панике. Забастовщики же создают свое сообщество свободных производителей, построенное на принципах здоровой капиталистической экономики, вдали от внешнего мира.

Характеры сообразны сюжету. Это романтические герои, руководствующиеся этическими принципами рационального капитализма, идущие наперекор государству и толпе, манипулируемой государством. Одним из них является вымышленный композитор Рихард Холли, которого М. Берлинер характеризует как второстепенного персонажа [2, р. 131]. Данная точка зрения справедлива лишь в том смысле, если этот персонаж не участвует в главных сюжетных коллизиях романа. Однако его роль проявляется в другом ракурсе – в представленной им музыке в виде двух его произведений: Четвертого и Пятого Конcertов.

Самое первое представление его произведения, Пятого концерта, происходит на первых же страницах романа, в главе под названием «Тема», что уже говорит об отводимой ему роли: музыкальная тема концерта тесно переплетается с темой романа. Главная героиня Дагни Таггарт, исполнительный директор крупной железнодорожной компании, находясь в вагоне своего поезда, слышит мелодию, насвистываемую молодым рабочим во время вынужденной остановки. По теме и стилю музыки она безошибочно определяет автора концерта как Рихарда Холли, хотя абсолютно уверена, что этот концерт он не писал. Холли завершил свою музыкальную карьеру и исчез из поля зрения публики и критики, получив признание через девятнадцать лет после написания своего Четвертого концерта. Ответ рабочего на вопрос Дагни уклончив. Насвистываемая же им мелодия захватывает Дагни и звучит в ее голове уже в полную силу как симфония триумфа, сметающая все на пути усилия, не знающего преград, как музыка, радостно сообщающая об освобождении от боли и уродства [4, р. 13]. Фраза *deliverance from ugliness and pain* (освобождение от боли и уродства) – лейтмотив всего произведения. На протяжении романа в разных вариациях, применительно к положительным образам, она появляется неоднократно (например: *You look as if you've never known pain or fear or guilt* (Вы выглядите, как будто вы никогда не знали боли, или страха, или вины) [Ibidem, p. 652]), *a face that bore no mark of pain or fear or guilt* (лицо, на котором не было знака боли, или страха, или вины) [Ibidem, p. 702], *he was free of fear, of pain, of guilt* (он был свободен от страха, от боли, от вины) [Ibidem, p. 997]), образуя дистантный повтор и сцепляя, таким образом, текст.

Несмотря на отсутствие технических деталей, описание концерта вызывает ощущение полноты изображения. Такое впечатление объясняется сильным эмоциональным эффектом, (а эмоция – первое звено в цепи восприятия музыки), создаваемым средствами, используемыми автором в словесном воспроизведении музыки. К таким средствам можно отнести: во-первых, слова с узуальной эмотивной коннотацией, такие как *triumph* (триумф), *joy* (радость), *ugliness* (уродство), *pain* (боль), *sunburst* (солнечная вспышка), *laughing* (смеющийся); во-вторых, плотную концентрацию слов с семантическим компонентом «движение вверх» в одном лишь небольшом абзаце: *flowed up* (лились вверх), *rising* (подъем), *rising itself* (поднимая себя), *upward motion* (движение ввысь) [Ibidem, p. 13].

Требования, предъявляемые А. Рэнд к четвертому обязательному компоненту литературного произведения, стилю, прослеживаются в характеристике стиля композитора концерта. А. Рэнд определяет стиль художника, «чье нормальное внутреннее состояние адекватно действительности», как «лучезарно ясный», «беспощадно точный», с «четко очерченными контурами, чистотой, целесообразностью, бескомпромиссным стремлением к полному пониманию и определенности» [1, с. 39]. Именно так она характеризует стиль концерта, ее словами, «стиль темы»: «Она узнала стиль темы; это была ясная, сложная мелодия...» [4, р. 13]. Эта же характеристика применима и к ее собственному стилю в этом отрывке: несмотря на то, что в фокусе изображения – эмоции, в их описании нет размытости, неясности, двусмысленности: все средства целно направлены на изображение стремления свободного человеческого разума ввысь, то есть полностью – в каждой детали, в каждом слове – соответствуют теме романа.

В этой же сцене проступает еще один взгляд А. Рэнд на произведение искусства, а именно: как на «объективированную реальность нашего ощущения жизни». А. Рэнд считает, что произведение искусства, в том числе литературное, дает читателю удовольствие почувствовать «каково было бы жить в идеальном с нашей точки зрения мире» [1, с. 37]. Ее героиня Дагни полностью отдается музыке, позабыв на время проблемы, связанные с незапланированной остановкой поезда, вызванные некомпетентностью работников железной дороги. Такое же восприятие искусства героиней, описывается в сцене, когда как-то вечером Дагни, привыкшая говорить все сама («Ее работа была всем, что она имела или хотела» [4, р. 65]), почувствовала потребность в радости

от созерцания чужого творения. В качестве образца искусства, которое Дагни получила в результате своего поиска, описывается симфонический концерт, звучащий из громкоговорителя на улице Нью-Йорка: «Если музыка – это эмоция, а эмоция происходит из мысли, то это был вопль хаоса, иррационального, беспомощного, человеческого самоотречения» [Ibidem, p. 66]. Не найдя искомого величия в творениях, предлагаемых городскими театрами, Дагни идет в свою квартиру и слушает пластинку с Четвертым концертом своего любимого композитора Рихарда Холли. В его описании присутствует та же эмоциональность, достигаемая теми же средствами, что и в предыдущем эпизоде. Однако в количественном отношении здесь больше слов с отрицательной эмоциональной узуальной коннотацией: *torture* (пытка), *suffering* (страдание), *agony* (агония), *pain* (боль), *the worst pain* (наихудшая боль), *desperate* (отчаянный). Но каждому из них либо предшествует, либо образует с ним единое целое слово с отрицательной семантикой: *no* (нет), *denial* (отрицание), *no necessity* (нет необходимости), *defiance* (вызов). Например, *a denial of suffering* (отрицание боли), *the sounds of torture became defiance* (звуки пытки стали вызовом). В результате возникает эффект стилистического приема литоты, когда два отрицательных значения в сумме дают положительное, к тому же с более высоким зарядом. Тема этого концерта – отрицание необходимости и неизбежности страдания, то есть та же метафизическая абстракция, запечатленная в Пятом концерте, а в более широком смысле, лежащая в основе всей философии А. Рэнд.

Рассмотрение музыкального аспекта литературного творчества А. Рэнд интересно еще и в плоскости вопроса взаимодействия разума и эмоций, объекта пристального внимания А. Рэнд. Ее утверждение, что в этой связке эмоции вторичны, ставит вопрос: почему в ее романах такое значение придается музыке, если первоначально в ее восприятии лежат все же эмоции, в то время как в других видах искусства – разум, которому она отводит определяющую роль. Ответ на этот вопрос уже частично прозвучал в описании концерта из громкоговорителя. Более обоснованный аргумент можно найти в «Романтическом манифесте», выделив лишь два момента из множества, предлагаемых А. Рэнд в качестве рационального объяснения процесса восприятия музыки: 1) человек «не может испытывать беспричинное и ни на что не направленное чувство», и 2) во время слушания к подсознанию подключается сознание, и происходит «процесс абстрагирования эмоций, заключающийся в классификации объектов по вызываемым ими эмоциям» [1, с. 51]. В обоих утверждениях прослеживается ее главный тезис о рациональной сути эмоций.

В художественном отношении, в сравнении концерта из громкоговорителя и концерта Холли отчетливо проступает романтическая антитеза: рациональное – иррациональное, могущественное – беспомощное, гордое сознание собственного достоинства – самоотречение, которая является еще одним выразительным вкладом в общую метафизику романа.

Вопрос взаимоотношения разума и эмоций тесно переплетается с еще одним моментом, обращающим на себя внимание в связи с музыкой в романе, а именно: с позицией искусства в этике капитализма. В конце романа, когда Дагни попадает в долину забастовщиков, среди которых она с радостью узнает многих из своих бывших деловых партнеров и нескольких друзей, она знакомится и с Рихардом Холли. Разговор композитора с Дагни можно назвать его программной речью. Такой прием, когда один из ведущих персонажей, с публицистичной страстностью, выражает взгляды самой писательницы по волнующим ее вопросам, обращаясь либо к своему собеседнику, которому в этом диалоге отводится роль слушателя, либо к большой аудитории, характерен для всех ее романов (например, речь Рорка в суде в «Первоисточнике»). Квинтэссенция речи Холли относительно прагматики искусства заключается в его словах: художник – это бизнесмен, участвующий во взаимовыгодной торговле; цена его творений – восхищение слушателей, основанное не на размытых чувствах, а на ясном понимании ощущения жизни художника: «Я не хочу, чтобы мной восхищались беспричинно, эмоционально, интуитивно, инстинктивно – или слепо», «Я не хочу, чтобы мной восхищались сердцем, а не головой» [4, p. 782].

Схожая идея, однако, уже в плоскости человеческих взаимоотношений, находит выражение в сцене объяснения одного из главных героев, Генри Риардена, разработчика и производителя сверхпрочного вида стали, с матерью и семьей. Когда после долгой и безуспешной борьбы с правительством он, наконец, принимает решение прекратить свой бизнес во внешнем мире, он встречает резкое сопротивление со стороны людей, которых он содержал все это время и которым снисходительно позволял презирать себя за «жадность капиталиста». Мать взывает к его чувствам, обвиняет его в том, что он ведет себя с ними как торговец. Глядя на них в этой сцене, герой рассуждает, что в основе их призыва к состраданию лежит отрицание мысли, логики в чувствах, признание жалости выше справедливости [Ibidem, p. 972-973]. Примечательно, что изложенная выше сцена также связана с музыкой в романе: она полностью занимает главу под названием *The Concerto of Deliverance* («Концерт освобождения») [Ibidem, p. 963] – название Пятого концерта Холли. Учитывая, что во всей 36-страничной главе нет ни единого упоминания музыки, можно утверждать, что название концерта здесь используется метафорически: решительный поступок героя – это его концерт освобождения.

Недвусмысленную, категоричную оценку А. Рэнд, выраженную устами ее героя, композитора, получает и труд художника. Художник – не спонтанно творящий «лунатик», причастный к «высшим таинствам» [Ibidem, p. 783]; произведение искусства – это результат ясного видения, жесткой дисциплины, каторжного труда. В этом смысле труд художника равнозначен труду шахтера. Так, рациональное отношение А. Рэнд к искусству, логично вписывающееся в этику капитализма и четкое изложенное в ее философском эссе, находит не менее четкое выражение и в ее художественном произведении.

На последних страницах романа вновь появляется, слово в слово повторяющее первое, описание музыки Пятого концерта Рихарда Холли как гимна торжества человеческого разума и духа. Таким образом, музыкальная тема не только проходит через весь роман, сцепляя его, но и обрамляет его: если в начале тема концерта

звучит лишь как обещание радости, как проекция возможного, то в конце – как ее реализация. Такая сильная позиция музыкальной темы – в начале и конце романа – убедительно свидетельствует о ее высокой роли.

Вышеизложенное подводит к следующим выводам:

1) в произведении искусства главную роль А. Рэнд отводит его метафизическому содержанию, выражению которого служат все его компоненты. Одной из составляющих метафизического содержания романа является идеальное ощущение жизни идеального персонажа – композитора Рихарда Холли. Изображая его музыку, А. Рэнд создает «объективированную реальность», то есть дает возможность познать и прочувствовать идеальную реальность;

2) музыка в романе способствует последовательному проведению важной для философии А. Рэнд идеи о сопряженности чувства с мыслью, о невозможности эмоции без разума;

3) музыкальная тема в романе направлена на создание положительной оценки рационального капитализма, сторонницей которого является А. Рэнд.

Так, музыка в романе является составной частью его философско-идеологического содержания.

Список литературы

1. Рэнд А. Романтический манифест: философия литературы. М.: Альпина Паблишер, 2011. 199 с.
2. Berliner M. The Music of *We the Living* // Mayhew R. Essays on Ayn Rand's *We the Living*. N. Y.: Lexington Books, 2004. P. 117-132.
3. Peikoff L. Introduction to the 35th Anniversary Edition // Rand A. Atlas Shrugged. N. Y.: Plume, 1999. P. 9-15.
4. Rand A. Atlas Shrugged. N. Y.: Plume, 1999. 1171 p.

THE ROLE OF MUSIC IN THE NOVEL BY AYN RAND "ATLAS SHRUGGED"

Salimova Kamila Nailovna

*Kazan (Volga Region) Federal University
kamila88@yandex.ru*

The article considers the participation of musical theme penetrating with the novel "Atlas Shrugged" in the representation of philosophical and ideological content of the most important literary work by Ayn Rand, the creator of philosophy well-known in the modern world under the name of "objectivism". The thesis by Ayn Rand about the reasonability of any element of a literary work irrespective of its scale serves as a starting point for this research.

Key words and phrases: music; sense of life; psychoepistemology; emotion; metaphysical abstraction; objectified reality; feelings; logic; ethics of capitalism.

УДК 81-114.4

Филологические науки

Статья посвящена экспериментальному исследованию поэлементного восприятия носителями языка русских многоприставочных глаголов. Результаты проведенного эксперимента свидетельствуют о высокой степени (98%) осознаваемости русскоговорящими статуса вторичных глагольных префиксов как формально-структурных компонентов многоприставочного глагола, что объясняется «агглютинативным» принципом присоединения данных морфем к глагольной основе в противовес фузионной связи глагола с суффиксами, потенциальным характером непервичных приставок.

Ключевые слова и фразы: многоприставочные глаголы; вторичные префиксы; суффиксы; формально-структурная осознаваемость; психолингвистический эксперимент.

Серышева Юлия Вячеславовна

*Национальный исследовательский Томский политехнический университет
eifrige@sibmail.com*

ФОРМАЛЬНО-СТРУКТУРНАЯ ЧЛЕНИМОСТЬ ПРЕФИКСАЛЬНОГО ГЛАГОЛА В ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ НОСИТЕЛЕЙ ЯЗЫКА[©]

В психолингвистических и семантических теориях проблемным остается вопрос относительно того, как осуществляется переработка представлений о действительности, закрепление, накопление и хранение сведений о мире посредством языковых единиц [1; 2; 4-6]. При этом исследователи выделяют два основных типа моделей процессов узнавания слов со слуха и при чтении: модели прямого доступа к слову и модели поиска слов в лексиконе. Сторонники *первого типа* моделей узнавания языковых единиц предполагают, что каждому