

## МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ СУБЪЕКТИВИЗАЦИИ ПРОЗЫ (на материале рассказа В. Вулф «Струнный квартет»)

*Статья посвящена анализу музыкальности как способа субъективизации прозы на примере рассказа Вирджинии Вулф «Струнный квартет». Рассматривается соотношение структуры рассказа с сонатно-симфоническим циклом. Анализируются специфические приемы, используемые для создания эффекта музыкальности.*

**Ключевые слова:** *интермедальность, музыкальность, модернизм, сонатно-симфонический цикл.*

Феномен музыкальности текста играет особую роль для литературы модернизма. В первую очередь это обусловлено интересом модернистов к расширению возможностей художественного языка и, как следствие, склонностью экспериментировать с изобразительно-выразительными средствами. Как отмечает британский исследователь Б. Бакнелл, обращение к музыке у модернистов связано с «возрастающей важностью идеи об экспрессивной (и принципиально внеязыковой) силе музыки». [1:2].

Тем не менее, роль музыкальности в модернистских текстах не ограничивается только их экспериментальной природой. У музыки есть и другая важная функция – субъективизация повествования. Музыкальность может рассматриваться наряду с другими техниками, изобретенными модернизмом для максимально точной передачи душевного состояния (автоматическое письмо, поток сознания и проч.). Поскольку восприятие музыки глубоко индивидуально, попытка описать впечатления от нее может быть способом сломать барьер между читателем и героем. Именно в таком качестве музыка как вид искусства и музыкальная форма используются в рассказе Вирджинии Вулф «Струнный квартет».

«Струнный квартет» отражает наиболее характерные особенности малой прозы В. Вулф. Здесь так же, как и в других ее произведениях, звучит тема одиночества человека в толпе, душевного разлада, связанного с обостренной эмоциональностью. При этом, как и всегда, произведение не поддается ясному толкованию – написанное как «поток сознания», оно дает массу вариантов возможного прочтения. «Струнный квартет» представляет собой внутренний монолог слушательницы на концерте струнного ансамбля, который выступает на светском вечере.

С первых же строк рассказа героиня находится в нетерпеливом ожидании чего-то, чему она сама не может дать название. До появления музыкантов действие представляет собой сбивчивый внутренний монолог героини, в который дважды вклиниваются обрывки светской болтовни – неясно, принимает ли она сама участие в беседе или только слышит ее. Механистичность этих бессодержательных диалогов явно контрастирует с кипящей внутренней жизнью героини – впрочем, она высказывает предположение, что это касается и других зрителей, («...хорошо одетых, защищенных, укутанных в меха, обе-

спеченных». Наигранная веселость, пустота фраз призвана скрыть беспокойство, которым они охвачены. Мысли героини упорно обходят какое-то событие или переживание: «я... только ворочаю землю над похороненной памятью, как и все мы, этому есть подтверждение, если я не ошибаюсь - что мы все воскрешаем в памяти что-то, украдкой ищем чего-то».

С началом звучания музыки впечатления героини становятся более цельными, а их характер, настроение и даже сюжет продиктованы жанром музыкального произведения, которое она слушает. Для того чтобы понять, почему Вулф использует именно такие образы, необходимо иметь представление о строении струнного квартета – а именно, о сонатно-симфоническом цикле и особенностях его содержания. Сонатно-симфонический (или сонатный) цикл – циклическое произведение, принадлежащее к одному из жанров, в которых хотя бы одна часть излагается в сонатной форме (соната, концерт, трио, квартет, квинтет и т. п.) [4: 450]. Чаще всего он содержит три или четыре части:

1) *Первая часть* обычно носит «действенный, драматический, контрастный, нередко конфликтный характер» [4: 452];

2) *Медленная часть* «передает чувства, размышления, раздумья человека, раскрывает его внутренний мир (иногда в связи с картинами природы)» [4: 452];

3) Третья часть, как правило, представляет собой *жанровую сценку* (по выражению Б. В. Асафьева, «игровые и танцевальные досуги человечества») [3: 23];

4) *Финал* является обобщением, подытоживая развитие предыдущих частей.

Как мы увидим далее, в тексте Вулф точно воссоздан характер каждой из частей сонатно-симфонического цикла. Эти части ограничиваются друг от друга диалогами зрителей. Поскольку существующий перевод рассказа не везде последовательно отображает принцип музыкальности, при анализе мы будем опираться на текст оригинала.

Первый фрагмент текста, изображающий звучание музыки, можно соотнести с первой частью сонатно-симфонического цикла, содержательным центром которой является действие. Здесь перед героиней появляется образ бурного потока, который Вулф стремится воссоздать и на уровне смысла, и на уровне звучания, и на уровне синтаксиса. Почти весь текстуальный фрагмент, изображающий реку, представляет собой одну сложную синтаксическую конструкцию. Содержательно же вся эта часть построена не на логических, а на ассоциативных связях. Основную массу текста составляют глагольные словоформы с семантикой скорости, стремительности: *flow, race, sweep, rush down, churn, curl; trail, wash, leap, splash (течь, нестись, сметать, низвергаться, взбивать, извиваться, тянуться, смывать, прыгать, плескаться)*. В тексте оригинала на протяжении этого предложения трижды повторяется слово «вода», применяются также тавтологические повторы (*кругом и кругом, выше и выше*). Если говорить о приемах звукописи, то мы видим постоянные аллитерации на [s] ([z]), [l], [w], которые создают иллюзию шума и бурления воды: «But the waters of the Rhone flow swift and deep, race under the arches, and sweep the trailing water leaves, washing shadows over the silver fish, the spotted fish rushed down by the swift waters, now swept into an eddy where - it's difficult - this conglomeration of fish all in a pool; leaping, splashing, scraping sharp fins...» [2].

Кроме того, в начале и конце фрагмента появляется слово «арка» (arch), наличие которого создает своеобразную арку между не связанными друг с другом логически частями этого фрагмента – образом потока и описанием старых рыбацек. Центральный об-

раз этой части, бурлящий поток, в конце концов перерастает в образ полета: «...and such a boil of current that the yellow pebbles are churned round and round, round and round free now, rushing downwards, or even somehow ascending in exquisite spirals into the air; curled like thin shavings from under a plane, up and up...» [2]. Действие здесь, как мы видим, состоит не из элементов одной логической цепочки – оно имитирует свободное, ничем не скованное движение мысли, которое свойственно музыкальному впечатлению.

Второй фрагмент тоже описывает реку, но в ночное время и как бы «в замедленной съемке» (обратим внимание на то, что образ реки так или иначе присутствует в каждой из частей, выполняя связующую функцию). Он контрастен первому фрагменту и по своему настроению – на первом плане здесь меланхолия, светлая грусть, смирение. Важно, что здесь впервые за все время появляется «я», героиня включает и себя в воображаемое действие – возможно, это связано с тем, что музыка начинает резонировать с ее настроением. Она представляет себе тонущую лодку, над которой появляются призраки – и здесь же говорит о своих эмоциях, которые под влиянием музыки «вышли на поверхность».

Эта часть текста тоже как бы распадается надвое – ее делит междоуметие «треск!», обозначающее внезапное крушение лодки. До этого момента героиня слышит другие звуки – голос своего собеседника, пение птицы, шепот. Здесь появляются антонимические усилительные повторы: *радость, радость – грусть, грусть*. В этом фрагменте появляются и другие контекстуальные антонимы (они не всегда находятся рядом, но легко различимы): солнце – луна, внутри – вне, парить – идти ко дну. Два предложения начинаются с анафоры *woven together* (связаны вместе). Сопоставив развитие образа реки с первым фрагментом, мы видим, что и здесь возникает контраст: если в первой части от воды движение шло вверх, в воздух, то здесь мы видим падение с высоты, движение ко дну:

«The melancholy river bears us on. When the moon comes through the trailing willow boughs, I see your face, I hear your voice and the bird singing as we pass the osier bed. What are you whispering? Sorrow, sorrow. Joy, joy. Woven together, like reeds in moonlight. Woven together, inextricably commingled, bound in pain and strewn in sorrow – **crash!**

The boat sinks. Rising, the figures ascend, but now leaf thin, tapering to a dusky wraith, which, fiery tipped, draws its twofold passion from my heart. For me it sings, unseals my sorrow, thaws compassion, floods with love the sunless world, nor, ceasing, abates its tenderness but deftly, subtly, weaves in and out until in this pattern, this consummation, the cleft ones unify; soar, sob, sink to rest, sorrow and joy»[2].

Ассоциация далее движется по тому же пути – от тонущей лодки к падающему с высоты лепестку (здесь проводится параллель с первым фрагментом, где сознание героини «взяло» эту высоту).

Третий «музыкальный» фрагмент легко соотносится с жанровой сценкой в сонатно-симфоническом цикле. Подражаний музыке словесного плана здесь нет – возможно, потому, что связь этого маленького сюжета с содержанием соответствующей части струнного квартета довольно очевидна. В сонатно-симфоническом цикле эта часть обычно пронизана игровым началом, отличается «упругим движением, неожиданными переключениями, остроумными контрастами» [4: 205]. В тексте Вулф мы видим сначала диалог галантных влюбленных:

«These are the lovers on the grass.

«If, madam, you will take my hand»

«Sir, I would trust you with my heart. Moreover, we have left our bodies in the banqueting hall. Those on the turf are the shadows of our souls.»

«Then these are the embraces of our souls.»

The lemons nod assent».

За этим следует довольно сбивчивый рассказ дамы о том, как некто ее преследует. Непонятно, кому это адресовано – ее возлюбленному (если он сам не является героем этого рассказа) или другому собеседнику.

Следующая «картина» дает понять, что преследование кавалером дамы носит скорее шуточный, игровой характер. В конце части мотив преследования перерастает в мотив побега – и, по-видимому, побега счастливого. Он может символизировать в том числе и бегство героини от реальности, разрыв с ней.

«The gentleman replies so fast to the lady, and she runs up the scale with such witty exchange of compliment now culminating in a sob of passion, that the words are indistinguishable though the meaning is plain enough love, laughter, flight, pursuit, celestial bliss all floated out on the gayest ripple of tender endearment until the sound of the silver horns, at first far distant, gradually sounds more and more distinctly, as if seneschals were saluting the dawn or proclaiming ominously the escape of the lovers» [2].

Мотив побега переходит из этой части в финал, который обобщает все предыдущие фрагменты, в первой же фразе буквально растворяя их ключевые образы: «Зеленый сад, лунная заводь, лимонники, любовники, рыба – все растворено в опаловом небе <...>», после чего вновь появляется образ арки. Теперь он соединяет своеобразной аркой первый и последний фрагменты, а следом неожиданно вырастает образ неприступного города и марша в этот город, создающийся с помощью созвучий trump and trumpeting (топот и трубы), clang and clangor (звон и лязг). Несколько раз повторяются слова marble, stone, pillars (мрамор, камень, колонны).

«*The green garden, moonlit pool, lemons, lovers, and fish are all dissolved in the opal sky, across which, as the horns are joined by trumpets and supported by clarions there rise white arches firmly planted on marble pillars....Tramp and trumpeting. Clang and clangour. Firm establishment. Fast foundations. March of myriads. Confusion and chaos trod to earth. But this city to which we travel has neither stone nor marble; hangs enduring; stands unshakable; nor does a face, nor does a flag greet or welcome. Leave then to perish your hope; droop in the desert my joy; naked advance. Bare are the pillars; auspicious to none; casting no shade; resplendent; severe».*

Счастливого побег, как видим, оканчивается крушением надежд героини, что-то заставляет ее осознать невозможность бегства в мир грез. Каменный неприступный город можно трактовать как образ реальности, в лучшем случае равнодушной, в худшем – не приветливой. Все эти препятствия (реальные или воображаемые) отделяют героиню от мира ее грез: «губите надежду, иссушите мою радость в пустыне», – призывает она. Ее финальная реплика – ответ на чей-то вопрос: «Вам сюда?» «Увы, вон туда», - отвечает героиня, вынужденная следовать по заранее намеченному пути.

Как мы видим, воссоздание в тексте структуры, подобной сонатно-симфоническому циклу, связано с выполнением двух творческих задач. С одной стороны, это типично модернистский эксперимент по «музыкализации» прозы. С другой стороны, это инструмент для ее субъективизации – смена настроений и образов, продиктованная использо-

ванием музыкальной структуры, служит для отражения душевного состояния героини. Принцип музыкальности отражается на языковом и структурном уровне произведения.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Bucknell, B.* Literary modernism and musical aesthetics: Pater, Pound, Joyce, and Stein. / B. Bucknell. – Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
2. *Woolf, V.* The string quartet. / V. Woolf. – Retrieved from <http://www.bartleby.com/85/5.html>
3. *Арановский М.* Симфонические искания. – Л.: Советский композитор, 1979.
4. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. – 2-е изд., доп. и перераб. / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1979.

Стаття надійшла до редакції 29.07.13

*Рубінська К. С.*, аспірант,  
Донецький національний ун-т, Донецьк

### МУЗИЧНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ОБ'ЄКТИВАЦІЇ ПРОЗИ

*Стаття присвячена аналізу музичності як засобу суб'єктивізації прози на прикладі оповідання Вірджинії Вулф «Струнний квартет». Розглядається співвідношення структури оповідання з сонатно-симфонічним циклом. Аналізуються специфічні засоби, що використовуються для створення ефекту музичності.*

**Ключові слова:** *інтермедіальність, музичність, модернізм, сонатно-симфонічний цикл.*

*Rubinska K.*, Ph.D. student,  
Donetsk National University, Donetsk

### MUSICALITY AS A WAY TO SUBJECTIFY PROSE

*The article is dedicated to the analysis of musicality as a way to subjectify prose in Virginia Woolf's short story "The String Quartet". The structure of the short story is compared to the sonata form. The research aims at discovering specific ways of musicalization of prose.*

**Key words:** *intermediality, musicality, fiction, sonata form.*