

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Л. Н. Казакова

В ПОИСКАХ СОЗВУЧИЯ:
О ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ЗВУКОВОГО МОДУСА
В РОМАНАХ ДЖ. ДЖОЙСА И ДЖ. БАРНСА

В статье проводится компаративный анализ особенностей формирования музыкально-звукового модуса в поэтике романов Джеймса Джойса (1916) и Джулиана Барнса (2016) с точки зрения мультимодальности. Выраженность в тексте музыкального дискурса, рефрены мотивов, ритмическая организация нарративов свидетельствуют о значимости звуковых модусов для реализации авторских концепций двух произведений, что обуславливает актуальность их сопоставительного анализа.

Понятие *модальность* трактуется психолингвистикой как принадлежность к определенной сенсорной системе, обозначает характеристики ощущений, сигналов, стимулов, информации, рецепторов. Коммуникация мультимодальна по своей природе, предполагает вербальные и невербальные формы общения. В современных исследованиях термин *модальность* используется для обозначения сенсорных каналов восприятия (модусов). В когнитивной лингвистике он определяется как «один из кодов информации, включенный в понятие гибридизированного текста» [1, с. 58].

Модальность обладает социокультурной предопределенностью, имеет свою традицию моделирования и передачи информации в обществе. Для более глубокого понимания модальности необходимо проникновение в рассматриваемую культуру с учетом идей, верований, мировоззрения, ценностей, норм, социальных факторов, влияющих на жизнь всего общества и на индивидуальность человека.

Термин *мультимодальность* опирается на понимание модальности, принятое в психологии, нейрофизиологии и информатике. Модальность – это «тип внешнего стимула, воспринимаемого одним из чувств человека, в первую очередь, зрением и слухом» [2, с. 134]. Мультимодальность предполагает формирование и передачу информации через разные модусы (текст, образ, речь, звуковой фон) соответствующих социокультурных конвенций. Исследователь Г. Кресс считает мультимодальными явлениями взаимодействия между вербальными текстами и изображениями, видео, речью и жестами, размером и цветом текста [3, р. 5]. Мультимодальным можно считать любой текст, соединяющий в себе различные семиотические коды и задействующий разные перцептивные каналы. Кресс подчеркивает: «Мультимодальный подход предполагает, что сообщение распространяется через все коммуникативные модусы-каналы. Если это так, то каждый модус – это лишь частичный носитель глобального значения сообщения» [3, р. 6]. Мультимодальность предусматривает одновременное использование разных

модусов: звукового, визуально-образного, цветового и любых иных при передаче информации с комбинированным вводом-выводом данных (multimodal application, multimodal interaction).

В литературном произведении мультимодальность предполагает функционирование каналов-модусов разной природы, по которым информация передается от автора произведения к читателю, то есть прочтение не только текста произведения. Например, когда мы анализируем отношения между персонажами художественного произведения, то, помимо собственно речевой формы общения, важно учитывать, например, просодию. По определению А. Кибрика, «просодия – это альтернативный несегментный звуковой канал». И далее: «Просодия – это несегментные аспекты звука. Сегменты – это фонемы, то есть дискретные элементы, а несегментные аспекты – это все то, что связано с интонацией, ударением, темпом, громкостью и иными характеристиками» [2, с. 136]. То, как персонаж относится к другому персонажу или объекту неживой природы, к искусству и к литературе иной страны, может быть выражено не прямым высказыванием в их адрес, а просодически, т.е. через создание особо достоверной, детально выписанной атмосферы, через тональность звучания текста, посредством звуковых и шумовых эффектов, воссоздаваемых в художественном пространстве произведения. Просодические или несегментные аспекты также являются носителями информации. Присутствие таковых в поэтике произведения свидетельствует о мультимодальности текстовой структуры.

Мультимодальность прослеживается в произведениях ряда современных англоязычных авторов, например, в рассказах молодых американских писателей С. Стейнберг и К. Рассел, в романах Дж. С. Фоера и Дж. Иган, экспериментирующих с линейностью и нелинейностью, а также в романе «The noise of time» (2016) британского писателя Джулиана Барнса.

Но еще столетие назад Джеймс Джойс в раннем романе «A Portrait of the Artist as a Young Man» (1916) уходил от линейности, наделял слово комплексом новых смыслов и значений, делая его видимым, осязаемым, звучащим и слышимым. В «Портрете» слово, структура фразы, организация отдельной главы или абзаца передают восприятие мира героем не только вербально, но и визуально, а также через создание звукового фона-дискурса, и посредством изменения ритма, тона, синтаксических и лексических особенностей текста.

Джойс нигде не говорит, сколько лет Стивену, нарратив передает возраст и взросление, развитие личности персонажа. Простые синтаксические конструкции на первых страницах романа воспроизводят образ мышления и восприятие маленького Стивена: «His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a fairy face» [4, p. 223]. Джойс знакомит читателя с персонажами романа через восприятие ребенка: “His mother had a nicer smell than his father” [4, p. 223]. С первой же страницы в текст романа вплетаются мелодии, которые играет и поет у колыбели мать. Мир, окружающий младенца, показан через звуки и образы, а также запахи. Растет ребенок – меняются не только синтаксические конструкции в тексте

романа, меняется характер мышления и восприятие мира мальчиком. В нём по-прежнему присутствуют звуки: «He sat in a corner of the playroom pretending to watch a game of dominoes and once or twice he was able to hear for instant a little song of the gas» [4, p. 229]. Позднее гармонию звуков Стивен находит в поэзии:

«Stephen Dedalus is my name,
Ireland is my nation.
Clongowes is my dwellingplace
And haven my expectation.

He read the verses backwards, but then they were not poetry» [4, p. 231].

Передача особенностей восприятия мира Стивеном происходит не только через описание, прослеживается тенденция к замене рассказа показом, для чего постепенно усложняются структурно-стилистические особенности текста. Организационным принципом в стилевом единстве текста становится ритм. Каждый текстовый фрагмент, будь то размышления Стивена или комментарии эксплицитного нарратора, неизменно подчиняется то скрытому, то явному, но всегда явному ритмическому движению, что заметно в приведенных фрагментах. Следовательно, посыл автора, комплекс его мыслеобразов читатель может не только прочесть неоднократно (повторы ключевых мыслей), но и услышать. Читателю предлагается увидеть-проследить развитие персонажа, происходящие перемены в его мышлении, услышать, как постепенно меняется восприятие окружающего мира.

Стилистико-композиционные структуры в романе воплощают и общие закономерности развития искусства в его соотнесённости со становлением личности. Главы последовательно передают развитие повествовательных форм: от лепета младенца, от простейшей колыбельной песенки до сказки и далее, к усложненной и мультимодальной по способу развития смысла через ритм, патетической оркестровке дневниковых записей Стивена:

«April, 5

Wild spring. Scudding clouds. O life! Dark stream of swirling bogwater on which apple-trees have cast down their delicate flowers. Eyes of girls among the leaves. Girls demure and romping. All fair of auburn: no dark ones...» [4, p. 419].

Отдельные главы оформляются Джойсом в соответствии с разработанной им эстетической теорией и представляют разные виды искусства. На первой ступени писатель помещает лирическое искусство (первая глава романа о детстве героя), на второй – эпическое (вторая глава, рост и становление личности героя), на третьей и высшей – искусство драматическое (зрелость как период самостоятельных решений и перемен, когда Стивен принимает решение покинуть Ирландию).

Умберто Эко рассматривает эстетическую концепцию Джойса как «оппозицию между классической концепцией формы и потребностью в более гибкой и “открытой” формулировке творчества и мира, в диалектике порядка и случая, в контрасте между миром средневековых “Сумм” и современной философией» [5, с. 19], подчеркивая феноменальную чуткость Джойса, как

бы способность видеть «сквозь время». Благодаря чуткости, музыкальности слуха Джойсу удалось создать роман-предтечу современных экспериментов по достижению мультимодального, то есть нелинейного нарратива, важная роль в котором отводится музыке: ритмическая организация текста прослеживается при прочтении. В текст романа, не считая аллюзий, включены более десяти фрагментов из фольклорных (ирландские баллады) и популярных песен, стихотворений У. Блейка, П. Б. Шелли, А. Попа и других авторов. Открытый финал романа – обращение Стивена к жизни, к старому мастеру, творцу и наставнику – также предполагает переключку настоящего и прошлого. В раннем романе Джойса «полностью завершается позднесредневековый кризис схоластики и обретает форму космос, родившийся заново» [5, с. 77], набирают силу «ростки художественного мышления нового метода» [6, с. 129]. Кроме того, Джойс сумел создать произведение, обращенное в далекое будущее, предвосхитив время. Тем самым в поэтике его романа реализуется идея диалога с грядущим тысячелетием.

Роман «Шум времени» одного из самых оригинальных современных британских романистов Джулиана Барнса (*The Noise of Time*, 2016) удивительным образом напоминает ранний шедевр Джойса вниманием к звуковым и музыкальным сигналам воссоздаваемой в романе реальности, к деталям российской культуры изображаемого периода.

Каждый из романов организован по принципу трезвучия, в разных музыкальных тональностях. Трезвúчие – аккорд, состоящий из трех звуков, расположенных по терциям. Тёрция (лат. *tertia* ‘третья’) – музыкальный интервал шириной в три ступени, обозначается цифрой 3. Вспомним три ступени развития искусства в структуре романа Джойса, а также то, что каждой ступени (главе) в романе Джойса соответствует особая ритмическая организация. Три части романа Джойса менее связаны с музыкальной организацией, восходят прежде всего к образу «Троицы», единства Бога-отца, Бога-Сына и Святого Духа. Но тема искусства как высшего проявления жизни, определяющая лейтмотив романа Джойса, является ключевой и в романе Барнса. Искусство Барнс называет «шепотом истории», противопоставляя его «шуму времени», точнее, ставя его выше: «Art belongs to everybody and nobody. Art belongs to all time and no time. Art belongs to those who create it and those who savour it. Art no more belongs to the People and the Party than it once belonged to the aristocracy and the patron. Art is the whisper of history, heard above the noise of time. Art does not exist for art’s sake: it exists for people’s sake» [7].

Эпиграф из Овидия к роману Джойса (таблица), как и выраженный в романе комплекс идей, представляет отношение к искусству как к универсальному, возвышающему человеческий дух ремеслу, что характерно и для романа Барнса. Эпиграф к роману Барнса взят из русского фольклора, что также позволяет проследить преемственность прошлого и настоящего, придает роману характер притчи. И в этом есть определенное созвучие с романом Джойса, в основе и в подтексте которого лежит древний миф о Дедале и Икаре.

Эпиграфы к романам Дж. Барнса, Дж. Джойса

Дж. Барнс	Дж. Джойс
<i>One to hear One to remember And one to drink</i>	<i>Et ignotas animum dimittit in artes</i>
<i>Кому слушать, Кому на ус мотать, А кому горькую пить</i>	<i>... И к ремеслу незнакомому дух устремил</i>
Русский фольклор (пословица)	Овидий <i>Metamorphoses</i> , VIII, 18

Жанровые формулы романов Барнса и Джойса совпадают: гибридное повествование, в котором особенности биографического жанра сочетаются с особенностями художественной прозы. Создавая роман о жизни и творчестве российского композитора XX в. Дмитрия Шостаковича, Барнс завершает и публикует книгу в год 110-й годовщины со дня рождения композитора. Название романа – аллюзия на произведение одного из наиболее ярких российских поэтов Серебряного века Осипа Мандельштама. Вошедшие в сборник Мандельштама «Шум Времени» (1923) эссе и критические статьи написаны прозой, в которой прослеживается четкость ритма, свойственная поэзии и музыке: «Я помню хорошо глухие годы России – девяностые годы, их медленное оползание, их болезненное спокойствие, их глубокий провинциализм – тихую заводь: последнее убежище умирающего века» [8]. Музыкальные ассоциации вплетаются в повествование повсеместно, начиная с первых страниц, и порой совершенно неожиданно: «За утренним чаем разговоры о Дрейфусе, имена полковников Эстергази и Пикара, туманные споры о какой-то Крейцеровой Сонате и смене дирижеров за высоким пультом стеклянного Павловского вокзала, казавшейся мне сменой династий» [Там же].

Метафора в названии романа Барнса ассоциируется с тремя историко-культурными пластами:

- драматичной для российской культуры ситуацией 1937 года, когда Шостакович балансировал на грани жизни и смерти, находясь под угрозой ареста, а Осип Мандельштам погиб в лагерях спустя год;
- восприятием творчества Шостаковича официальными кругами, прессой, в которой музыку композитора называли «сумбуром», какофонией, то есть шумом; в результате опера композитора «Катерина Измайлова» оказалась под запретом на долгие 20 лет;
- насыщенным трагическими событиями и катаклизмами XX веком, с тоталитарным режимом.

В интервью с Познером Барнс назвал себя «a trans-genre writer» [9], избегая определения «постмодернизм», к которому ранее критики сводили его произведения. Выбор британским писателем в качестве центрального персонажа российского композитора Д. Шостаковича, показанного в разные периоды его жизни, свидетельствует о сходстве концепций романов: изобразить творческую личность на фоне времени, в процессе развития, в поиске творческих идей и самореализации. Фрагменты размышлений персонажа Барнса о сути искусства близки трактовке Джойса: «Music – good music, great music – had a hard, irreducible purity to it. It might be bitter and despairing and pessimistic, but it could never be cynical. If music is tragic, those with asses' ears accuse it of being cynical» [7].

Барнс акцентирует внимание на отношениях между режимом, властью и творческой личностью, Джойс – на влиянии догм церкви на стремящегося к свободе художника. Общее в концепциях романов – мотив власти над личностью, свобода творчества и догматизм. Мотив компромисса как отступничества, проявления слабости и двойственности выражен в книге Барнса. Художественные пространства произведений близки по способу изображения персонажа и реальности через просодические характеристики, порой сходство прослеживается в ритмической организации текста, наполненного фрагментами звучащих образов: «Faces, names, memories. Cut peat weighing down his hand. Swedish water birds flickering above his head. Fields of sunflowers. The smell of carnation oil. The warm, sweet smell of Nita coming off the tennis court» [7]. Такое сходство объясняется тем, что в центре каждого из романов – неординарная творческая личность, обладающая особой чуткостью и восприимчивостью окружающей действительности, развитым осязательно-слуховым восприятием мира.

Дмитрий Шостакович стал всемирно известным композитором в 20 лет, когда его Первая симфония прозвучала в концертных залах СССР, Европы и США. Через 10 лет оперы и балеты Шостаковича шли в ведущих театрах мира. Мать композитора была пианисткой, как у Стивена Дедалуса и у самого Джойса. В жизни Шостаковича было несколько периодов взлетов и падений, что также позволяет провести параллель с образом Стивена Дедалуса, литературного альтер-эго Дж. Джойса. Имя персонажа напоминает о древнем мифе, об извечном стремлении человека достичь солнца и о тщетности этих усилий. В 1936 г. Сталин слушал оперу композитора «Екатерина Измайлова», после чего в «Правде» вышла статья «Сумбур вместо музыки», оперу объявили «антинародной»: «Those in favour rarely stayed in favour; it was just a question of when they fell» [7].

Первая из трех частей романа о Шостаковиче – «На лестничной площадке» – повествует о периоде, когда композитора вызывали на допросы, критиковали в прессе и публично клеймили. По ночам он собирал вещи и с маленьким чемоданом в руке выходил на лестничную площадку, чтобы, в случае ареста, не подвергать опасности близких. С характерной для его авторской манеры иронией Джулиан Барнс изображает композитора как

противоречивую личность, сильного в творческих порывах, но подверженного внутренним метаниям, способного на двойственные поступки в реальной жизни, из-за сложности которой в его голове порой звучит какофония звуков: «The cacophony of sounds in his head. His father's voice, the waltzes and polkas he had played while courting Nita» [7].

Одна из особенностей музыкальных произведений Шостаковича заключалась в стремлении композитора передать «шум времени», характерные его приметы. «Я так слышу», – по свидетельству очевидцев говорил Шостакович в ответ на упрёки в сложности восприятия создаваемых произведений. «Я так слышу войну», – говорил он о своей, пожалуй, наиболее известной Ленинградской симфонии, написанной в конце 1941 года [10, p. 19].

Большая часть романа Барнса написана в форме внутреннего монолога. Повествование развивается, двигаясь из юности в зрелость Шостаковича. Вторая и третья части романа содержат постоянные переключки «внешний мир – мир искусства – мир музыки». Бюрократические препоны для персонажа становятся приметой времени: «Bureaucrats assessed musical output as they did other categories of output; there were established norms, and deviations from those norms» [7]. Художественное пространство романа наполнено звуковыми приметами времени: песнями, которые горланят нищие в вагонах электричек, звуками улиц и криками болельщиков на стадионах: «The composer's ear found meaning in almost every combination and collaboration of sounds» [Там же]. В стремлении воспроизвести звуковую картину времени композитор оставался верен себе до конца жизни. Далеко не все принимали и позитивно оценивали его творчество. Артуро Тосканини по поводу исполненной и записанной им Седьмой симфонии Шостаковича позднее высказался следующим образом: «I asked myself, did I conduct that? Did I spend two weeks memorizing that symphony? Impossible. I was stupid! Did I really learn and conduct such junk?» [10, p. 20].

Музыкально-звуковой дискурс, ориентированный на ассоциативно-слуховое восприятие, оформляется из воспоминаний о произведениях, созданных композитором в течение жизни. Они переплетаются со звуковыми иллюстрациями до- и послевоенной Москвы, с конца тридцатых годов до шестидесятых, с размышлениями персонажа об искусстве и о его роли: «He plays for the people who can value his music. It doesn't matter what social position they have. He who has ears, let him hear» [7]. Акцентация на слуховом восприятии, на способности человека услышать музыку, достичь чистоты звучания, становится мерилом личностной целостности и духовной ценности. Размышления композитора о прошлом России также насыщены звучащими образами: «He likes striking clock. And he has several striking clocks. It's interesting to imagine a house where all clocks are striking at the same time. Where every hour the gold combination of sounds takes place, such a domestic, homish variant of the sound that was heard in the ancient small and big Russian towns where all the bells were striking simultaneously» [Там же].

Мультимодальность обусловлена ритмической организацией нарратива, тональностью оригинального текста, меняющейся от первой ко второй и третьей частям произведения, что опять же напоминает художественную манеру Джойса: «There could be a smugness to irony ... You woke up one morning and no longer knew if your tongue was in your cheek; and even if it was, whether that mattered any more» [7].

Оригинальность поэтики романа выражена с первых страниц: читателю предлагается дайджест биографических подробностей из жизни Шостаковича. Начальная часть романа подобна не имеющей строгой формы музыкальной прелюдии, из отдельных фрагментов которой впоследствии развиваются актуальные для автора мотивы. Наиболее актуальные звучат рефренами через всё повествование, свидетельствуя о намерении автора компоновать книгу музыкально, лейтмотивно, основываясь на повторе, метафоре и ассоциации. Один из таких мотивов – воспоминание о родительской даче Шостаковичей, о диспропорции просторных комнат и крохотных окон. Смешение грандиозного, высокого и низкого, низменного и величественного далее разворачивается как метафора трагического парадокса всей жизни композитора: «Tragedies in hind sight look like farces» [Там же].

Мультимодальность, актуальная для современной языковой реальности, оформляется в художественном пространстве романа Барнса прежде всего как модус, ориентированный на слуховое восприятие нарратива, на создание звуковой атмосферы изображаемого времени, музыка прослеживается между строк и вне слов: «Music escapes from words: that is its purpose, and its majesty» [Там же].

Но еще в начале XX в. Джойс разрабатывал мультимодальные нарративные стратегии, предсказывая современные тенденции. В поэтике его романа прослеживаются музыкально-звуковой, собственно-текстовый (дневниковые записи) и визуальный модусы, усложняющие подтекстовое пространство произведения и его рецептивные связи. В концепциях двух романов рассматривается творческий процесс, вскрываются несовершенства и противоречия творческой личности, проявляющиеся во взаимоотношениях с обществом. Внутренний монолог занимает большую часть нарратива каждого произведения. Романы Джойса и Барнса написаны в трех частях, по принципу трезвучия, каждая часть развивается в разных тональностях и ритмах. Выраженность музыкального дискурса, рефрены мотивов свидетельствуют о значимости звукового модуса для развития авторской концепции как Джойса, так и Барнса, что обуславливает актуальность их сопоставительного анализа. Романы Джойса и Барнса были опубликованы с интервалом ровно в сто лет. Преемственность, которая прослеживается при сопоставлении поэтики произведений, символизирует диалог столетий, реализуя «принцип межкультурной диффузии» [11, с. 319]. Происходит переключка эпох, в стремительном движении которых не растворяются, а перекликаются и наследуются, находя продолжение и развитие, оригинальные творческие решения. Преодолевая границы и расстояния, в едином диалоге звучат голоса разных культур, стран и эпох.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казакова Л. Н. Метафоризация в профессиональном дискурсе как способ формирования моно- и мультимодальных фразеологизмов / Л. Н. Казакова // Изв. ЮЗГУ, 2016. – Лингвистика и педагогика. – № 3. – С. 58–65.
2. Кибрик А. А. Мультимодальная лингвистика / А. А. Кибрик // Cognitive researches. – М., 2010. – Р. 134–152.
3. Kress, G. R. Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication / G. R. Kress, Th. V. Leeuwen. – London, 2002. – 350 p.
4. Joyce, J. Dubliners. A Portrait of the Artist as a young man / J. Joyce. – М. : Прогресс, 1982. – 582 p.
5. Эко, У. Поэтики Джойса / У. Эко. – М. : АСТ, 2015. – 445 с.
6. Гениева, Е. Ю. Джеймс Джойс и «Портрет митця замолоду» / Е. Ю. Гениева, // Всесвіт. – 1975. – № 6. – С. 129–131.
7. Barnes, J. The Noise of Time. London Univeristy Press [Electronic resource] / J. Barnes. – Режим доступа : <https://www.nytimes.com/2016/05/15/books/review/the-noise-of-time-by-julian-barnes.html>. – Дата доступа : 19.03.2015.
8. Мандельштам, О. Шум времени [Электронный ресурс] / О. Мандельштам. – Режим доступа : http://lib.ru/POEZIQ//MANDELSHTAM/shum_wremeni.txt.
9. Познер, В. Гость – Джулиан Барнс (Вып. от 26.12.2016) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=MLOBAN26LoI>. – Дата доступа : 18.04.2019.
11. Feofanov, D. Shostakovich reconsidered / D. Feofanov. – N. Y. : Toccata Press, 1998. – 110 p.
12. Казакова, Л. Н. От многомерности художественного пространства до взаимодействия жанровых форм: Дж. Джойс. «Портрет художника в молодости» – Дж. Хеллер. «Портрет художника в старости» / Л. Н. Казакова // Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд. Американские литературные студии в Украине. – Київ : Факт, 2008. – С. 309–319.

This article comprises a comparative research of the peculiarities of musical and sound modalities in the poetics of two novels: by J. Joyce (1916) and J. Barnes (2016). The specificity and importance of their musical discourses, the refrain of motifs and rhythmical organization of narratives confirm the topicality of the musical and sound modalities for the development of the authors' poetic conceptions, which proves relevance of their comparative analysis.

Поступила в редакцию 19.04.2019

С. У. Калядка

ЭМАТЫЎНАСЦЬ ПАЭТЫЧНАГА СІНТАКСІСУ

В статье описывается явление эмотивности поэтического текста в непосредственном его выявлении в синтаксических конструкциях и синтаксической организации стихотворной речи. Выдвигается положение, что анализ поэтического произведения через приз-