

КОНЦЕПТ «SOUND» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ РОМАНА ДЖ. БАРНСА «ШУМ ВРЕМЕНИ»

Наталья Анатольевна Рудометова

Магистр филологии

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Россия, Пермь, ул. Букирева, 15

Учитель высшей категории МАОУ СОШ № 7

614000, Россия, Пермь, ул. Луначарского, 74

notmorozok@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9305-5884>

Статья поступила в редакцию 25.10.2021

В статье проведен концептологический анализ соотношения *шума* и *музыки* в романе в романе Дж. Барнса «Шум времени». Концепт *sound* выделяется как доминантный, он объединяет *шум* и *музыку* в качестве микроконцептов. Каждый из концептов обладает определенным набором признаков. С одной стороны, они противопоставлены друг другу в романе, с другой – они взаимосвязаны и взаимосвязаны.

Ключевые слова: Дж. Барнс, Д. Д. Шостакович, «Шум времени», художественный концепт, микроконцепт, шум и музыка, роман.

В настоящее время роман Барнса «Шум времени» («*The Noise of Time*», 2016) является одним из самых исследуемых произведений современной английской литературы. Большое количество статей российских литературоведов и критиков посвящены его интертекстуальности [Пилипей 2017], проблематике [Сидорова 2017], образности, жанровому своеобразие, особенностям повествования и др. Для исследования романа используются различные методологические подходы: например, статья «Индивидуально-авторский концепт ‘эпоха’ в романе Дж. Барнса «Шум времени»» К. Н. Антоновой основана на концептологическом анализе текста произведения. Автор исследует концепт ‘эпоха’, определяя его ключевым и обращая особое внимание на его индивидуально-авторскую реализацию [Антонова 2021]. Т. Г. Теличко в статье «“Шум” и “музыка” в романе Джулиана Барнса “Шум времени”» подробно рассматривает функционирование метафоры, отсылающей нас к творчеству О. Мандельштама. По мнению автора, образ шума в произведении противопоставлен образу музыки, которая, в сущности,

рассматривается как нечто рафинированное, не связанное с жизнью. Это противопоставление отличает два различных мировидения, две авторские концепции. Мандельштам «не боится бессвязности и разрывов... и из шума слагает «симфонию эпохи». У Барнса же музыка рождается через отрицание шума и дисгармонии [Теличко 2017: 100].

Концепт в литературоведении – это своеобразный инструмент, который позволяет проследить внутреннюю связь «идея – слово» и «идея – поэтика» в тексте. По природе концепт – это многомерное образование, содержащее понятийный, образный и ценностный аспекты. Художественный концепт в литературном анализе понимается как «концепт культуры, семантическая структура которого претерпевает определенные модуляции, обусловленные особенностями мировоззрения автора и спецификой художественной задачи конкретного произведения» [Шатохина 2020: 129]. Концепт в этой работе понимается как система микроконцептов, каждый из которых наделен определенными признаками. Признаки выражаются при помощи набора лексем, словесных образов.

Размышляя о соотношении шума и музыки в романе с точки зрения концептологического анализа, и, выделив концепт “sound” как доминантный, мы проанализируем особенности его репрезентации в романе. Мы проведем анализ семантической структуры и средств репрезентации концепта “sound” в романе Джулиана Барнса «Шум времени» [Барнс 2017]. Именно этот концепт мы полагаем смыслообразующим в романе, прежде всего исходя из метафоры, вынесенной в его название – «Шум времени». Кроме того, главный герой – Д. Д. Шостакович, композитор, что определяет не только музыкальность произведения, но и предопределяет образ музыки в качестве ключевого образа. Концепт “sound” состоит из двух основополагающих микроконцептов – это “шум” и “музыка”.

Шум в романе связан исключительно с неприятными воспоминаниями героя, что неудивительно: будучи композитором, музыкантом, он настроен на гармонию звуков. В связи с чем, для этого микроконцепта характерны такие признаки, как резкость, грубость, дисгармония, и страх, который вызывают разнообразные подобные звуки. Героя буквально окружают громкие, резкие звуки-шумы, являющиеся метафорой эпохи перемен, эпохи разрушения и созидания. Признак резкости выражен такой лексемой, как *хлопок (slam)*, которая напоминает нам об индустриализации, ставшей краеугольным камнем в развитии Советской промышленности. В связи с этим, также важен мотив *заводской сирены (factory siren)* [Барнс 2016: 8, 172], которая сравнивается с воплем, с воем [Барнс 2017: 20, 219]. Этот образ не раз появляется в произведе-

нии, и с ним связано множество мыслей и вопросов, одолевающих композитора, но так и остающихся без ответа. Заводской гудок как бы олицетворяет собой само время: период, когда шла индустриализация молодой страны, которой правили от имени рабочего класса, когда именно вкусам пролетариев должна была соответствовать всякая музыка, включая произведения Шостаковича.

Как всякий незаурядный творец, знаменитый композитор стремился «выйти за рамки», стремился к созданию новой музыки, соответствующей новой эпохе, частью которой он и его музыка являлись. В середине 1920-х годов Советская музыкальная культура существовала в форме полемики между двумя разноплановыми музыкальными организациями. С одной стороны, будучи членом Ассоциации Современной Музыки, Шостакович был, прежде всего, привержен «академическим критериям профессионализма». С другой – он активно сотрудничал с Российской Ассоциацией Пролетарских Музыкантов, которая была ориентирована на «развитие новой музыкальной культуры, рожденной классовым сознанием пролетариата и противопоставленной так называемому буржуазному искусству» [Акопян 2018: 10]. Как истинно талантливый человек, он пытался «нащупать золотую середину» между традициями и новаторством, искренне желая сочинять новую музыку в духе времени. Не зря он одним из первых в Советской музыкальной культуре использует принципиально новый музыкальный элемент «атональность», которая была открыта в начале XX в. австрийским композитором Шенбергом и заимствована Советской музыкой лишь во второй половине столетия. Это показывает, насколько открыт он был новому, тому, что не вписывалось в правительственные идеологические планы развития Советской музыки.

Отсюда – дисгармония, которую тонкий слух композитора заставляет его ощущать физически, выраженная такими лексемами, как *скрежет*, *скрип*. Дополненные *лаем* и *воем*, они создают звуковую картину мира, полного разнообразных неприятных, но являющихся неотъемлемой частью жизни шумов-звуков. «Внезапный и механический *рык* и *скрежет* лифта» [Барнс 2017: 21] (“*whirr and growl* if the lift’s machinery” [Barnes 2016: 8]) в первой части «На лестничной площадке» заставляет его дернуться от страха и опрокинуть чемоданчик с вещами, который он собрал в ожидании ареста. *Лай* и *вой* своры бродячих собак сопровождает исполнение первой симфонии Д. Д. Шостаковича в Харькове и навсегда становится символом преследований композитора властью: «А теперь его музыка взбудоражила совсем другую свору» [Барнс 2017: 61] (“Now, his music had set bigger dogs *barking*” [Barnes 2016: 41]), – пишет Барнс, сравнивая нападки на композитора, запрет на исполнение

его музыки, клеймение его «врагом народа» со звуками, издаваемыми собаками, которые в силу объективных причин далеки от музыки и искусства, но своими звуками дают некую оценку первой симфонии, оценку, на которую они не имеют никакого права. Собачий лай (символ нападок власти, музыкальной критики, зачастую несправедливой, продиктованной лишь идеологическими соображениями) проходит лейт-мотивом в романе, подобно заводской сирене, сопровождая героя всю жизнь, вызывая ужасные воспоминания о первом фиаско и о дальнейших преследованиях, он связывает руки героя, препятствуя свободному творчеству: «...собачий лай: настырный, истерический, вспарывающий музыку прямо в голове» [Барнс 2017: 101] (“...the barking of dogs: that *insistent, hysterical sound* cut right across the music he heard in his head” [Barnes 2016: 74]).

Еще одним признаком микроконцепта *шум* является его связанность с толпой, которая *горланит*, сыплет *бранными словами*, то есть некая протонародная грубость, режущая слух композитора. Роман открывается сценой на полустанке, в описании которой доминируют лексемы *заголосила* (*screamed*), *разухабистая* (*песня*) (*roaring out* [Barnes 2016: 1]), *горланил* (*bellowed*) [Барнс 2017: 14]. Лексемы *горланить*, *бузить*, *безумно ревущий* и синонимичные им повторяются не раз при описании толпы болельщиков на стадионе; *орали* и *матерились* (*screamed and cursed* [Barnes 2016: 82]) – в рассуждениях о профессии дирижера и ее авторитаризме [Барнс 2017: 112]. Повтор этих лексем и их синонимов в разных частях романа (например, *скрежет* (*growl*) лифта в первой части и *скрежет* (*clatter*) тормозов – в третьей; нищий *горланит* (*bellowed*) лихие куплеты во вступлении, футбольные болельщики *горланят* (*yell*) и бузят в первой части романа; *ор* и *мат* (*screamed and cursed*) дирижеров во второй части и *безумно ревущая* (*screaming*) толпа болельщиков – в третьей) создает образ эпохи, времени и общества социализма.

По мнению Барнса, это общество, где правят вкусы и предпочтения толпы, контролируемые кучкой власть предержащих, ограничивает композитора, наступая ему на горло, противопоставлено его музыке и вкусам. Толпа в произведении издает звуки, подобные лаю собак, резкие, неконтролируемые, негармоничные, режущие слух, и вряд ли при этом имеет право судить и критиковать настоящий талант композитора, по мнению писателя. С другой стороны, именно текущая эпоха и социалистическое общество со всем его многоголосием в первую очередь отразились в музыке Д. Д. Шостаковича. Как пишет редактор мемуаров композитора Соломон Волков, рассуждая о творческих людях, подоб-

ных Д. Д. Шостаковичу: «Эти писатели и художники выбирали для выражения самых глубоких идей неброские, грубые и намеренно корявые слова... В их работах уличная речь гримасничала и паясничала, взяв на вооружение игру нюансов» [«Свидетельство» 2004: 23]. Как нельзя лучше перекликаются здесь выражения *уличная речь, грубые, корявые слова* с образом орущей толпы в романе. Таким образом, *ор, мат и шум* сами становятся новаторской частью музыки Д. Д. Шостаковича, даже ее основой, благодаря которой все сказанное композитором имело «двойное или тройное значение» [«Свидетельство» 2004: 23].

Все эти признаки связаны с ощущением страха, ужаса воспоминаний или ожиданий главного героя. Окружающий его мир изображен писателем враждебным, полным какофонии звуков и дисгармонии, которые отражаются и в ощущениях, и в мыслях, и в чувствах героя и, наконец, в его произведениях.

Основной идеей романа становятся слова самого автора: «Шум времени гремит так, что вылетают оконные стекла» [Барнс 2017: 116] (“The noise of time became loud enough to knock out window-panes” [Barnes 2016: 86]), которые подчеркивают еще раз резкость *шума*, его дисгармонию, ощутимую почти физически, и, наконец, его разрушительное влияние на судьбы людей. Однако этот шум – прямая отсылка к революции 1917 г., которая принесла с собой не только разрушение и смерть, но и новое общество, новый виток развития государства и человека. Вот эту новизну и стремился выразить в своей музыке Д. Д. Шостакович, порой используя современные ему достижения музыкального искусства, порой довольствуясь традиционными. И в его бессмертных произведениях слышим мы звон вылетающих оконных стекол.

Вслед за Т. Г. Теличко мы отмечаем противопоставленность микроконцептов *шум* и *музыка* в рамках смыслообразующего концепта *sound* в романе Барнса. И связано это не только с противопоставлением композитора и нового мира, но и с характером его музыкального творчества, сочетающего в себе профессионализм и качество «общепринятых музыкальных традиций композиторской школы Римского-Корсакова» [«Свидетельство» 2004: 29] и стремление создавать новую музыку для нового времени. Если *шум* связан со страхом, разрушением, дисгармонией, то для микроконцепта *музыка*, напротив, характерны такие признаки, как чистота и возвышенность, бессмертие, и, в то же время, счастье бытия, любви, популярности, самой жизни. Прежде всего, повествователь отмечает, что только когда он сел за рояль в девятилетнем возрасте, «мир обрел для него четкие очертания» [Барнс 2017: 39], то есть именно музыка и есть жизнь, и мир, и бытие для героя. Именно музыка

обеспечивала его материально «до конца...дней» [Барнс 2017: 39], давала ему радость «напряженной работы» [Барнс 2017: 40], была спасением [Барнс 2017: 101], помогала забыться в годы войны и репрессий.

Одним из лейтмотивов романа, связанных с музыкой, являются аплодисменты как признание таланта творца (в противовес собачьему лаю). Лексемы *оvation*, *aploдисменты* повторяются в каждой из трех частей романа. «Бурная и продолжительная овация» в Большом зале Ленинградской филармонии [Барнс 2017: 81] (“vast and insistent *ovation*” [Barnes 2016: 57]), оглушительные аплодисменты (“*applause* was thunderous” [Barnes 2016: 66]) в Мэдисон-сквер-гарден [Барнс 2017: 92], овации А. Ахматовой [Барнс 2017: 119] (“the...audience had risen... *to applaud* her” [Barnes 2016: 88]) – символизируют заслуженный успех и признание, счастье творчества, труда, самовыражения. С другой стороны, аплодисменты – это тоже своеобразный шум, громкая реакция публики на талантливое произведение. Аплодисменты – это представление внешнего мира с его громкими звуками-шумами. И эта двойственность образа снова подчеркивает неразрывную связь музыки Д. Д. Шостаковича и «шума времени», звона вылетающих оконных стекол, таких разрушительных и одновременно созидających перемен.

Музыка сопровождает все приятные, теплые воспоминания Д. Д. Шостаковича. Отец – это романс «Отцвели уж давно хризантемы в саду», который появляется на первых страницах романа [Барнс 2017: 36] и сопровождает героя вплоть до финала [Барнс 2017: 215] как символ настоящего, живущего в веках, искусства. Мать – это уроки музыки и мазурка из оперы «Жизнь за царя», которую она исполняла в молодости. Любовь в его сердце всегда сопровождалась музыкой в голове [Барнс 2017: 47]. Друг и защитник Тухачевский – это их общая любовь к музыке и игра на скрипке [Барнс 2017: 27].

Вместе с тем, музыка у Барнса выше сиюминутной жизни, выше шума, выше суеты. Смерть композитора освобождает музыку от жизни, от шума бытия [Барнс 2016:227], она становится бессмертной. Одним из признаков концепта *музыка* является ее святость, возвышенность, отделенность от шумного мира, «свобода от жизни». Говоря о ней, автор использует лексемы: *дарование* (*personal talent* [Barnes 2016: 104]), *трогал до слез* (*make ten weep*), *замирание сердца* (*might be moved* [Barnes 2016: 178]), подчеркивая трепетное отношение героя к настоящему искусству, которое дано людям свыше. Сравнение Ждановым музыки Шостаковича «со звуками бормашины и музыкальной душегубки» [Барнс 2016:138] (“...a road drill and a mobile gas chamber” [Barnes 2016: 102]) опускает ее до уровня «шума». Причем этот шум вызывает самые неприятные ассоциации с болью и смертью. Еще одно сравнение проходит

через все произведение: «уханье и кряканье» как признак «неправильной», немелодичной, антисоветской музыки.

Согласно одному из мифов о Жданове, желая преподать урок композиторам-формалистам, он сам однажды сел за рояль, чтобы продемонстрировать им «правильную», то есть реалистическую, и «неправильную», формалистскую, музыку. В описании этой сцены рояль сравнивается с мучеником, со святым, клавиши которого оскверняются «сосисками пальцев» (“...fat fingers *desecrate* the keyboard” [Barnes 2016: 104]): «...он стал терзать клавиатуру, изображая уханье и кряканье» [Барнс 2016: 139] (“...he *thumped away*...making the keys quack and grunt” [Barnes 2016: 103]). Лексемы *осквернять*, *терзать* связаны со святостью и мученичеством. Парадоксальным образом, пытаясь проучить композиторов, сам Жданов *исполняет* нечто, заставляющее читателя почувствовать роялю, на котором исполняются эти мелодии.

Соотношение микроконцептов *шум* и *музыка*, сосуществующих как элементы концепта *sound* – это одна из граней конфликта между искусством и жизнью, лежащего в основе романа о творце. Композитор живет звуками, которые определяют его восприятие действительности. *Шум* – жизнь, это множество препятствий и конфликтов, основной из которых – это конфликт творца, жаждущего свободы самовыражения, с властью, ограничивающей эту свободу вкусами кучки избранных. *Шум* – это страх и ужас композитора не только за свою свободу и жизнь, но и за жизнь близких. Спасением от всех жизненных невзгод становится искусство, *музыка*. Она сопровождает творца в счастливые моменты его жизни. Важно отметить, что *шум* и *музыка* объединяются концептом *sound*, таким образом подчеркивается взаимосвязь музыки великого композитора и жизни, из которой она «вытекает», и частью которой является. Не зря пианистка Мария Юдина в восторженном отзыве на 13-ю симфонию Д. Д. Шостаковича называет композитора «близким, родным, своим»: «...эта симфония даже, м[ожет] б[ыть] и не для нас, людей, это про нас, от нас...Он это сказал — за всех» [цит. по Акопян 2018: 44]. Музыка, как и искусство в целом, по Барнсу, вечна, именно потому, что она про жизнь, про людей и от людей. Она не отделена от жизни в широком ее понимании, не противопоставлена ей – она является ее частью, как и жизнь, отраженная в музыке, является ее основой.

Список литературы

Акопян Л. Шостакович и Советская власть: история взаимоотношений. Вступ. Статья// Д. Д. Шостакович: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, комментарии Л.О. Акопяна. СПб.: РХГА, 2016. С. 7–50.

Антонова К. Н. Индивидуально-авторский концепт ‘эпоха’ в романе Дж. Барнса «Шум времени» [Электронный ресурс] / Антонова К. Н. URL: <http://www.elibrary.com> (дата обращения: 09. 09.2021).

Барнс Дж. Шум времени / пер. с англ. Е. Петровой. М.: Иностранка, 2017. 288 с.

Пилиней Н. А. Осип Манделштам и Дмитрий Шостакович: интертекстуальная стихия романа Джулиана Барнса “Шум времени” // PROFMARKET: EDUCATION. LANGUAGE. SUCCESS (PROFMARKET: ОБРАЗОВАНИЕ. ЯЗЫК. УСПЕХ): Сборник материалов I Молодежного научного форума с международным участием. Под редакцией М. В. Варлагиной, О. А. Москаленко, Н. С. Руденко, Ю. А. Сабадаш. Севастополь: Севастопольский государственный университет, 2017. С. 87–89.

Свидетельство: воспоминания Д. Шостаковича / под ред. Соломона Волкова, L.: Harper & Row Publishers, Inc., 2004. 371 с.

Сидорова О. Г. «Большой террор в современном британском романе» // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 4 (169). С. 161–175.

Теличко Т. Г. «Шум» и «музыка» в романе Дж. Барнса «Шум времени» // Практики и интерпретации. 2017. Т. 2 (4). С. 94–105.

Шатохина А. О. Роман Ф. М. Достоевского «Игрок» в английских переводах: дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2020. 414 с.

Barnes J. The Noise of Time. L.: Penguin Random House, 2016. 180 p.

INDIVIDUAL-AUTHOR’S CONCEPT ‘SOUND’ IN THE NOVEL “THE NOISE OF TIME” BY J. BARNES

Natalia A. Rudometova

Master of Philology

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

Teacher of English Language in the Secondary school 7

614000, Russia, Perm, Lunacharskogo str., 74

notmorozok@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9305-5884>

Submitted 25.10.2021

The article examines one of the latest works by Julian Barnes “The Noise of Time”. It studies the relations between *the noise* and *the music* from the point of view of conceptual analysis. The concept *sound* is predominant and it unites *noise* and *music* as microconcepts. Each of them has a number of characteristics. They are opposed to each other, and at the same time – interrelated.

Keywords: J. Barnes. D. D. Shostakovich, “The Noise of Time”, concept, micro-concept, noise and music, novel.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Рудометова Н. А. Концепт «Sound» в художественной системе романа Дж. Барнса «Шум времени» // *Мировая литература в контексте культуры*. 2021. № 13 (19). С. 77–85. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-77-85

Please cite this article in English as:

Rudometova N.A. Koncept «Sound» v hudozhestvennoj sisteme romana Dzh. Barnesа «Shum vremeni» [Individual-Author’s Concept ‘Sound’ in the Novel “The Noise of Time” by J. Barnes] // *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2021, issue 13 (19), pp. 77–85. doi 10.17072/2304-909X-2021-13-77-85