

Пасько Ю.В.

Московский педагогический
государственный университет**ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ МУЗЫКИ И ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ
Э. ЕЛИНЕК (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ПИАНИСТКА»)**

**Den Gebrauch von Instrumenten
war ich seit längerem gewöhnt,
jetzt war eben ein neueres Instrument
dazugekommen: die Sprache, die alles öffnet
und alles schließt und sich allem verschließt
und selber alles ist.
E. Jelinek*

Аннотация. Статья посвящена вопросу о том, каким образом лингвистические средства могут способствовать созданию музыкальности художественного текста. В качестве практического материала используется роман австрийской писательницы Э. Елинек «Пианистка».

Ключевые слова: ассонансы, аллитерации, звуковой лейтмотив, ритмико-синтаксическая группа, параллелизм.

J. Pasko

Moscow Pedagogical State University

THE INTEROSCULATION OF LANGUAGE
AND MUSIC IN E. JELINEK'S WORKS (BASED
ON THE NOVEL "THE PIANO PLAYER")

Abstract. The article is dedicated to the problem of creation of the melodious literary text with help of a different language's phenomena. The main ideas of the research are illustrated on the basis of E. Jelinek's novel "The piano player".

Key words: assonance, alliteration, sound leitmotiv, rhythmic-syntactical group, parallelism.

Тема «Язык и музыка», вопрос связи двух знаковых систем и их влияния друг на друга всегда интересовали писателей и ученых, в первую очередь, безусловно, лингвистов, литературоведов и музыковедов. Одним из писателей, нередко обращавшимся к этой теме, был Томас Манн со своим особым отношением к музыке, ведь свое творчество он всегда оценивал, как „литературное музицирование“, „literarisches Musizieren“, называя свои произведения „хорошими партитурами“ [цит. по Yung U.1969, 40]. В его романе «Доктор Фаустус» есть эпизод, показывающий, что музыка и язык неотделимы друг от друга:

Музыка и язык, настаивал он [Адриан Леверкюн], нерасторжимы; в сущности, они составляют единое целое, язык – это музыка, музыка – это язык, и, будучи разделены, они всегда ссылаются друг на друга, подражают друг другу, заимствуют друг у друга средства выразительности, подменяют друг друга. Что музыка сначала может быть словом, что ее предвосхищают и формируют слова, он доказывал мне на примере Бетховена, который, как свидетельствуют современники, сочинял ее с помощью слов. «Что он записывает в книжечку?» – «Он сочиняет музыку». – «Но ведь он пишет слова, а не ноты» [Манн Т. 2004, 181-182].

То, что музыка и язык «заимствуют друг у друга средства выразительности», нередко становилось предметом исследования специалистов в области лингвистики, музыковедения и литературоведения. В лингвистике необходимо отметить, прежде всего, работы в области фоносемантики, посвященные теме соотношения звука и значения (Аветян (1965), Левицкий (1973), Журавлев (1981), Воронин (1983) и др.), а также статьи и монографии, освещающие такие вопросы, как ритм художественной прозы (Жирмунский (1966), Гальперин (1972), Кононенко (1972)) или исследования языка и музыки как знаковых систем (Азначеева (1996)). В музыковедении также можно найти интересные монографии и статьи об общих моментах и отличиях между языком и музыкой, написанные не только музыковедами, но и композиторами (Adorno, Schönberg, Killmayer, Heike, Frisius и др.). Среди литературоведческих исследований часто встречаются работы по лирической поэзии (напр., С. Fischer „Musik und Dichtung. Das musikalische Element in der Lyrik Pasternaks“, 1998) или труды, центральной темой

которых является использование различных музыкальных форм в литературном произведении (напр., K. Lech „Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts“, 1997).

Вопрос, который интересует нас в рамках данной статьи, можно сформулировать следующим образом: насколько возможна музыкальная организация художественного текста лингвистическими средствами? Практическим материалом для исследования выбран роман Э. Елинек «Пианистка», который, на наш взгляд, интересен не только для лингвистов, но и музыковедов. Для начала несколько слов о самом произведении. Его героиня – Ерика Кохут, 36-летняя педагог Венской консерватории. Ерика не замужем и живет вместе со своей матерью, которая неусыпно контролирует дочь, решая, что ей носить, во сколько приходить домой и с кем общаться. В результате попытка построить отношения с одним из учеников, оказывающим ей знаки внимания, заканчивается крахом.

Попробуем проследить, как глубоко проникла музыка в язык романа и выявить уровни текста, на которых музыка проникает в язык.

Как отмечал музыковед Г. Хейке (Georg Heike), главное сходство музыки и языка заключается в том, что они организуют звуковые процессы [ср. Heike G. 1974, 573]. Поэтому первым подвергся анализу фонологический уровень текста, что позволило выявить те средства, которые придают данному прозаическому тексту своеобразное звучание. К ним относятся, в первую очередь, аллитерации и ассонансы, приемы, которые чаще всего встречаются в поэзии. Исследователь литературы С.И. Кормилов отмечает, что «в прозе звукопись всегда играла меньшую роль, чем в стихах, но в каких-то ключевых местах текста использовалась со значительным художественным эффектом, как в знаменитой финальной фразе (ритмизованной под тактовик) «Мастера и Маргариты» Булгакова – аллитерация на *n* и ассонанс на *a*: «... жестокий пятый прокуратор Иудей всадник Понтий Пилат» [Кормилов С. 2002, 105]. Подобное наблюдение позволяет предположить, что звукопись в прозаическом тексте несет иногда большую смысловую нагрузку, чем в стихах. Одна из основных функций подобных приемов – привлечение внимания к определенным проблемам. Если проанализировать примеры, в которых появляются аллитерации и ассонансы, то можно сделать вывод, что в основном они сосредоточены вокруг нескольких тем. Одна из первых – это

тема музыки. Говоря о музыке, Елинек прибегает, соответственно, к музыкальным приемам:

(1) Sie bekommen, tönt die Mutter fröhlich, garantiert echte frische **Musik** zu ihrer garantiert echten kuhwarmen **Milch** dazugeliefert [Jelinek E. 2005, 39].

(2) Sie **müssen** nur den **Mund aufmachen**, schon fließt ihnen die warme **Molke Chopins** ins **Maul**. Und später noch der Brahms [Jelinek E. 2005, 40].

(3) Der **schmutzige Schwall** Klassik **schwappt** durch sämtliche Öffnungen [Jelinek E. 2005, 40].

В примерах (1) и (2) обыгрывается аллитерационный ряд «Musik, Milch, Molke», усиленный в примере (2) шестикратным повторением звука [m], что придает музыкальное звучание теме уподобления музыки молоку и еде в общем – одному из лейтмотивов романа. Если первые два примера приводят читателя в замешательство и он, возможно, не понимает, как реагировать на столь странное соседство музыки и молока, то одно лишь предложение на следующей странице (пример (3)) уже окончательно заставляет принять это саркастическое, отчасти даже циничное отношение к святой святых культуры. В первых двух примерах аллитерация несет смысловую нагрузку, обращая внимание на сочетание несочетаемого, в 3-м примере аллитерация воздействует скорее на эмоциональный фон восприятия: звуки [ʃ] и [ʃv] вкуче с семантикой слов создают ощущение чего-то очень неприятного, свистяще-шипящего. Елинек подключает к аллитерациям и рифмы:

(4) ... obwohl der Kunst vieles nachgesagt wird, vor allem, dass sie eine Trösterin sei. Manchmal schafft sie allerdings das **Leid** erst herbei [Jelinek E. 2005, 27].

Необходимо снова обратить внимание на то, что рифмы, как и звукопись, привлекает особое внимание в прозаическом тексте. Такие приемы, возможно, не играют ключевой роли в тексте, но они способствуют организации всего контекста или даже подтекста на фонологическом уровне. Подобная рифма ассоциируются с детскими стихами, и применение такого приема в рассуждениях о музыке создает некий диссонанс в восприятии их смысла, ощущение пренебрежения к этой теме.

Рифма и звукопись появляются достаточно часто, когда речь заходит о воспитании Ерики и ее отношениях с матерью. Доказательством тому могут служить нижеприведенные цитаты:

(5) Solange die Mutter noch **lebt** und Erikas Zukunft **webt** [Jelinek E. 2005, 28].

(6) **Ein** Häuschen soll es **sein**, für die Damen Kohut ganz **allein** [Jelinek E. 2005, 36].

(7) Zuviel Herumflanieren schadet dem Musikstudieren [Jelinek E. 2005, 38].

(8) Sie wird ihr Kind zwar möglicherweise nicht **überleben** können, aber dem Kind solange sie **lebt überlegen bleiben** [Jelinek E. 2005, 213].

В романе, что уже не раз отмечалось исследователями творчества Э. Елинек, одной из главных тем являются взаимоотношения матери и дочери. Мать стремится подчинить дочь своему влиянию, не считаясь с мнением ребенка по каким бы то ни было вопросам и пребывая в полной уверенности в том, что только она знает, как жить дочери. В определенной степени это стремление отражается в точной рифме *lebt – webt* из примера (5). Здесь рифмуются два сказуемых, относящихся к подлежащему «die Mutter», которые становятся практически контекстуальными синонимами: жить, в понимании матери Ерики, означает «плести жизнь дочери». Госпожа Кохут-старшая не терпит вмешательства третьего лица в свои отношения с дочерью, что находит свое отражение в желании иметь домик или квартиру, где они могли бы жить вдвоем (6). Пока эта мечта не сбылась, и мать Ерики направляет все свое усердие на воспитание дочери, которая должна заниматься музыкой и только музыкой, все остальное – препятствия на пути к музыкальной карьере (7). В примерах (5), (6), (7) автор не ограничивается рифмами, она оформляет предложения ритмически, используя 6- и 7-стопный ямбы. Ерика словно должна себе уяснить или заучить эти «прописные» истины.

Частично «зарифмована» и тема отношений мать-отец-дочь. Отец, у которого были проблемы со здоровьем, был вынужден отправиться в санаторий для людей с нестабильной психикой. В произведении отец появляется лишь однажды – именно в том эпизоде, когда жена и дочь привозят его в санаторий. Внимание уделяется не отцу, а той обстановке, в которой он будет жить

(9) Diese Bettchen sind **klein**, desto mehr gehen davon in den Raum **hinein** [Jelinek E. 2005, 98].

и тому, как за ними будут следить

(10) **Bei** beidem werden sie **beaufsichtigt**. **Beim Basteln** aber gibt es einen **anfallenden Abfall** und **beim** Herumspazieren gibt es **Gefahr** (Flucht, Tierbiss, Verletzung), die gute **Landluft** gibt es **gratis** dazu [Jelinek E. 2005, 97].

Композиционным фоном этого описания

служит сказка «Белоснежка и семь гномов» [Jelinek E. 2005, 96]. Включение в роман элементов народных сказок, «зарифмованность» и использование аллитераций снова создают ощущение иллюзорной легкости, которая в контексте данной темы в который раз оборачивается диссонансом, подчеркивающим, в свою очередь, трагизм ситуации.

Еще одна тема, заслуживающая внимания в связи с описываемыми явлениями, – отношения главной героини романа и Вальтера Клеммера, ее ученика. Ниже приведены два примера, интересные тем, что объединяют в себе одновременно и игру звуков (аллитерации, ассонансы), и игру слов (их значений):

(11) **Klemmer** soll sich **abklemmen** [Jelinek E. 2005, 120].

(12) Er **wird** jedoch nicht **wiedergeliebt**. Sein Gefühl **wird** nicht **erwidert**. Das **widert** ihn an [Jelinek E. 2005, 124].

Паронимическая игра слов, усиленная звукописью, придает теме несколько ироничное, возможно, даже циничное звучание. Объединение лексических приемов со звукописью позволяет нам постепенно перейти на лексико-семантический уровень текста.

Придать роману или любому другому литературному произведению определенное звучание может не только игра со звуками, но и особенным способом подобранная лексика. Воздействуя на воображение, она конструирует музыкальный или звуковой фон той или иной сцены в нашем представлении. Одну из центральных ролей в данном случае играют глаголы, поскольку они описывают действия. Э. Елинек использует множество глаголов и причастий, передающих различные звуки, чаще всего это крик и плач (*brüllen, heulen, greinend, weinen, beschimpfen, aufschnupfend, jaulen, schreien wie abgestochen, jodeln, jauchzen, hachen*). Данные глаголы создают не только звуковой, но и эмоциональный фон, воздействующий иногда угнетающим образом на читателя. Интересно то, что озвучиванию подвергаются и абстрактные явления:

(13) Die Zeit um Erika herum wird langsam **gipsern**. Sie **bröckelt** sofort, schlägt die Mutter einmal mit der Faust **gröber** hinein [Jelinek E. 2005, 10].

(14) Die Wünsche **schreien** heraus [Jelinek E. 2005, 14].

(15) Die Mutter **klopft** die Mitglieder der Familie mit einem **Hämmerchen** ab und **sondert** sie einen nach dem anderen aus [Jelinek E. 2005, 17].

(16) **Detoniert** wie eine **Splitterbombe** [Jeli-

nek E. 2005, 19].

(17) Mit einem kleinen Hammer klopft sie die Wirklichkeit ab [Jelinek E. 2005, 61].

(18) Das wäre der beste Ausklang für solch klingenden Tag [Jelinek E. 2005, 77].

(19) **Unmut wird explodieren** [Jelinek E. 2005, 95].

(20) ... **explodiert die Frau Klavierlehrerin und übt die Wirkung einer Handgranate aus** [Jelinek E. 2005, 103].

(21) **Ruhe, die gleich explodiert** [Jelinek E. 2005, 231].

Из приведенных примеров видно, что один из звуков, а именно взрыв, становится звуковым лейтмотивом романа. Взрыв используется как метафорическое сравнение в примере (16), как метафора в примерах (19),(20),(21) и проецируется на абстрактные явления, поэтому он несколько приглушается, и можно сказать, что текст звучит не так громко. Взрыв обозначает в произведении, прежде всего, эмоциональное состояние самой героини и ее отношений с людьми, напряжение которых передается и читателю. Создавая звуковой ряд к тексту, Елинек не только регулирует громкость, прибегая к озвучиванию психологического состояния героини или уточняя характер звучания (lachen, heulendes Gelächter, Salven von Gelächter, Gekreis), она вводит в роман различные звуки или звуковые явления. Это могут быть телевизионные передачи – vom Ton des Fernsehers durchwirkte Stille [Jelinek E. 2005, 119] – плеск воды: «Ein Bach rieselt durch die Wiese» [Jelinek E. 2005, 123], аплодисменты и крики «Браво!» и, конечно же, музыкальные инструменты, фигурирующие в метафорах, например, „auf dem Klavier der Vernunft gespielt“ [Jelinek E. 2005, 151]. Их звучание распространяется и на речь говорящего в данный момент человека: вместо глаголов «sprechen» или «reden» используются иногда „anflöten“, „trompeten“, „tönen“, которые в определенной степени характеризуют речь действующих лиц. Синтаксис текста также влияет на его музыкальность, чем не преминула воспользоваться автор. При анализе синтаксического уровня текста бросается в глаза отсутствие прямой речи. Учитывая то, что одной из тем романа являются отношения матери и дочери, это кажется странным, поскольку читатель узнает об отношениях героев именно из диалогов. Елинек и в других романах также редко использует прямую речь, что лишает нас возможности составить собственное мнение о героях. Автор словно не доверяет им, на протяжении всего романа мы слышим практи-

чески только его голос, который заглушает голоса действующих лиц. Прямая речь заменяется либо косвенной, либо несобственно-прямой речью:

(22) Die Mutter soll streng ihr Gewissen erforschen, ob sie ein ähnlich geschnittenes Kleid nicht in ihrer Jugend selbst getragen habe, Mutti? [Jelinek E. 2005, 15]

(23) Die Mutter klopft die Mitglieder der Familie mit einem Hämmerchen ab und sondert sie einen nach dem anderen aus. Sie sortiert und lehnt ab. Sie prüft und verwirft. Es können auf diese Weise keine Parasiten entstehen, die dauernd etwas haben möchten, das man behalten will. **Wir bleiben ganz unter uns, nicht wahr, Erika, wir brauchen niemanden** [Jelinek E. 2005, 17].

В примере (22) мы видим совмещение косвенной и несобственно-прямой речи, что будто «сталкивает» два голоса – голос автора и голос матери Ерики – в одном предложении.

Исследование синтаксического уровня текста позволяет затронуть вопрос ритмической организации художественной прозы. В.М. Жирмунский в своей синтаксической теории ритма высказал мысль о том, что основным ритмообразующим фактором прозы является синтаксическая структура. И.Р. Гальперин, развивая его теорию, утверждает, что на синтаксическом уровне «с наибольшей полнотой раскрываются сложные взаимоотношения между формально-структурной и смысловой стороной высказывания» [Galperin I. 1971, 128] и предлагает ввести ритмические единицы прозы – фразу, предложение, высказывание. Е.Т. Кононенко считает возможным использование понятия ритмико-синтаксической группы, «основывающейся на синтагме, и равной фразе, предложению, высказыванию» [Кононенко Е. 1972, 41]. Данное явление можно проиллюстрировать на часто встречающихся примерах грамматического параллелизма – явления, обуславливающего музыкальность художественного текста, задающего прозе определенный ритм и играющего важную «роль в композиции художественного целого» [Якобсон Р. 2001, 528].

(24) Ein Telefon klingelt. Einer hebt ab. Einer lacht. Einer sagt etwas [Jelinek E. 2005, 17].

(25) Sie steigt nie auf einen Berg. Sie taucht nie in einen See. Sie liegt nie an einer Küste. Sie fährt nie rasch durch den Schnee [Jelinek E. 2005, 110].

Грамматический параллелизм обуславливается использованием определенных синтаксических моделей. В примере (24) используется модель *подлежащее + сказуемое*. Подлежащее *Einer* равносильно неопределенному местоиме-

нию и не несет важной смысловой нагрузки, что сразу переключает внимание читателя на сказуемое, представленное глаголом, который передает звук. Сжатость данной ритмико-синтаксической группы подчеркивает мимолетность звуков и их быструю смену. В примере (25) синтаксическую модель можно представить в виде схемы *подлежащее + сказуемое + обстоятельство времени „nie“ + обстоятельство места*. Анафорический повтор данной ритмико-синтаксической группы придает текстовому фрагменту эмоциональность и сообщает ему ритмический импульс, обусловленный к тому же фразовым ударением на слове „nie“.

Параллелизм проявляется даже на уровне морфем:

(26) Dass nämlich das **Unwägbar**e, das **Unnennbar**e, das **Unsagbar**e, das **Unspielbar**e, das **Unangreifbar**e, das **Unfassbar**e wichtiger sind als das **Greifbar**e: die Technik, die Technik, die Technik [Jelinek E. 2005, 191].

Повторение одних и тех же морфем создает избыточность, встречающуюся у Елинек довольно часто, и придает высказыванию эмоциональную окраску.

Знаки препинания также можно причислить к способам музыкальной организации текста, поскольку они задают интонацию предложения. В романе «Пианистка» невысока частотность вопросительных или восклицательных предложений, и тем интереснее видеть предложения, в которых восклицательный знак стоит в середине:

(27) Es gibt doch Überzüge, die schön, praktisch und nicht einmal teuer! sind, wird er ihr Vorhaltungen machen, während sie ihm noch erklärt, wie ein Vorhalt bei Bach zu spielen sei [Jelinek E. 2005, 204].

Подобная расстановка знаков препинания заставляет предложение звучать более мажорно, можно говорить о смене настроения в рамках одной фразы.

Знаки препинания можно отнести к графическим средствам организации текста, в связи с

чем необходимо упомянуть еще об одной особенности романа австрийской писательницы, а именно о графическом оформлении текста. Выделение того или иного слова обуславливает определенную постановку фразового ударения:

(28) SIE übt Klavier und ignoriert die Salven von Gelächter, die stoßweise emporschießen. IHRE Mutter hat dringend empfohlen, nicht darauf zu achten [Jelinek E. 2005, 191].

Подобный прием использует Елинек преимущественно в первой части романа, выделяя местоимения «sie» и «ihre», указывая на Ерику.

Заканчивая статью о музыкальности романа Э. Елинек «Пианистка», можно сказать, что музыкальность прослеживается на всех уровнях организации текста. Автор использует язык, как музыкант использует свой инструмент, извлекая из него разнообразнейшие звуки. Роман «Пианистка» представляет собой звучащий текст, полный смысловых диссонансов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Кононенко Е.Т. О контекстуальном изучении ритма прозы на лингвистической основе // Стиль и контекст. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1972. – 126 с.
2. Кормилов С.И. Основные понятия теории литературы. Литературное произведение. Проза и стих / С.И. Кормилов. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 112 с.
3. Манн Т. Доктор Фаустус / Томас Манн. – М.: ООО «Издательство Аст»; ЗАО НПП «Ермак», 2004. – 576 с.
4. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: Антология / Сост. Ю. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 702 с.
5. Galperin I. R. Stylistics. – М.: Higher school, 1971. – 342 p.
6. Heike G. Musik als Sprache // Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung. H. 12. – Mainz : B. Schotts Söhne, 1972. – 571 S.
7. Jung U. Die Musikphilosophie Thomas Manns / Ute Jung. – Regensburg: Besse, 1969. – 160 S.
8. Jelinek, E. Klavierspielerin / Elfriede Jelinek. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2005. – 285 S.
9. Mayer, V.; Koberg, R. Elfriede Jelinek. Ein Porträt / Verena Mayer, Roland Koberg – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005. – 304 S.