

Любарець Н.О.

Музикальність у жанровій поетиці художньої прози Вірджинії Вулф

Любарець Наталія Олексіївна, кандидат філологічних наук,
доцент кафедри зарубіжної літератури Інституту філології
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ, Україна

Анотація. Стаття присвячена проблемі взаємодії словесного і музикального в художній прозі Вірджинії Вулф. На основі епістолярного спадку Вулф розкрито ключове значення музики у розумінні письменницею творчого процесу. Розглянуто сугестивну роль музики у концептуалізації образів у романі «Хвилі». Встановлено, що композиція оповідання «Струнний квартет» відповідає музичному жанру квартету.

Ключові слова: вербальна музика, словесна музика, музикалізація прози, роман-соната, оповідання-квартет

Ім'я Вірджинії Вулф (1882-1941) традиційно асоціюється з авангардистським середовищем групи Блумсбері, в якому чи не вперше в Англії наважилися відверто говорити про лабіринти підсвідомості, природу сексуального та новації у мистецтві. «Настільна книга» багатьох блумсберійців – «Principia Ethica» (1903) Дж.Е. Мура – не в останню чергу кристалізувала мистецькі орієнтири майбутньої письменниці, зокрема погляди на літературу та її зв'язок з музикою.

Художня проза Вулф залучала музику як один із засобів розширення меж прозового тексту. Як справедливо зазначає дослідниця музичних конотацій у творчості письменниці-модерністки доктор музичних наук та літературознавець Е. Крапуле, музика в роботах Вулф є не просто деталлю чи випадковим елементом культурного підґрунтя, а має суттєве значення динамічної структурної та естетичної сили, що пронизує всю тканину її мистецтва [12]. Зважаючи на досвід міждисциплінарної естетики блумсберійців, мисткиня шукала натхнення в музиці та намагалася виробити нову форму письма.

У світовому літературознавстві ХХІ століття інтермедіальні дослідження творчості Вулф підпорядковані аналізу наратологічних проблем її прози (Е. Клементс [10], Н.С. Поваляєва [8]), архетипної критики образної системи її романів (Дж.А. МакГрегор [16]), а також естетико-культурних зв'язків та взаємовпливів музики імпресіонізму в модерній літературі (Е. Крапуле [12]).

Ми маємо на меті визначити жанротворчу функцію музики в художній прозі Вулф, тобто здатність музики бути не лише об'єднувальним, конструктивним елементом семантично-змістового простору художнього твору, а й виступати ключовим чинником формальної організації тексту. Наше дослідження спрямоване на пошук ідей, які вплинули на рецепцію Вулф музики як особливого компонента, що дозволяє поєднати в акті творення різні види мистецтва.

Зауважимо, що в англійському літературознавстві своєрідний взаємозв'язок літератури та музики відзначав сучасник Вулф Е.М. Форстер. Сприймаючи музику як найвище і найдосконаліше мистецтво, він мріяв поширити її закони на царину художньої прози. Так, у праці «Аспекти роману» (1927) літературознавець своєрідним чином аргументував необхідні зміни у жанрі роману: «Сюжет – найважливіша пружина в механізмі всіх романів. Але мені шкода, що це так. Хотілося б, щоб було інакше. Щоб основу роману становила мелодія...» [13, с. 40]. Погляди, подібні до Форстерових, були поширені серед значної частини письменників-модерністів. Не залишалась осторонь експериментів і

Вулф. Саме таких новацій, на нашу думку, прагнула письменниця, коли занотовувала у щоденнику слова: «Думаю, що я винайду нову назву для своїх книг, щоб замінити слово “роман”. Новий/нова — Вірджинії Вулф. Але що? Елегія?» [18 (III), с. 34].

Залучення епістолярної спадщини та аналіз щоденникових записів письменниці дозволяють розкрити вирішальне значення музики в усвідомленні письменницею творчого процесу. Музикалізація романів Вулф сприяла багатій палітрі її музичних вражень. Письменниця часто відвідувала численні лондонські концертні зали, музичні вечори, які організовували її друзі, та слухала музику в грамофонних записах, зокрема у 1921 році вона відвідала фестиваль музики Бетховена, де були зіграні всі 17 струнних квартетів композитора. Коло музичних зацікавлень Вулф було широким: серед улюблених письменниці – імена композиторів різних епох та мистецьких напрямів: від Й.С. Баха та К.В. Глюка до Ф.Й. Гайдна й В.А. Моцарта, від Л. Бетховена й Ф. Шуберта до К. Дебюссі, М. Равеля та І. Стравінського. У щоденнику письменниці, крім записів про бажання прочитати автобіографію видатного французького композитора Г. Берліоза [18 (III), с. 103] чи про те, як її зворушили «маленькі меланхолійні уривки Бетховена» [18 (III), с. 246], знаходимо також численні підтвердження безпосереднього впливу музики на її творчі пошуки. І хоча письменниця вважала себе невіглахом у царині музики, оскільки не мала музичної освіти, все ж музика цікавила її не лише як пересічного слухача, а й часто поставала в центрі її професійного інтересу як есеїстки [14, с. 114]. Так, в есе «Вулична музика» (1905) авторка утверджувала навіть за шарманщиками та вуличними скрипачами право на самовираження. Питанню музичних смаків своїх співвітчизників Вулф присвятила есе «Опера» (1909), зафіксувавши в ньому погляди її сучасників на музику Глюка та Вагнера. Останній фігурував також в есе «Враження від Байройта» (1909), сповненому спогадів есеїстки про відвідування оперного фестивалю. До того ж Вулф досить активно спілкувалася зі своєю сучасницею – композиторкою та мемуаристкою, авторкою шести опер та численних музичних творів інших жанрів Е. Сміт (1858-1944). Вулф часто відвідувала концерти, на яких Е. Сміт диригувала оркестром, що виконував її власну музику. Бесіди та листування з композиторкою на суспільні та мистецькі теми, на думку канадської дослідниці Е. Клементс, стали для Вулф невід'ємною частиною її праці над новими формами письма [11]. І хоч Е. Сміт не впливала на музичні погляди письменниці безпосередньо, а Вулф не виступала відкрито з теоре-

тизуванням щодо мистецьких принципів у музиці та літературі, їхнє спілкування, як вважає Е. Клементс, вплинуло на творчі плани Вулф, починаючи з моменту їхньої першої зустрічі у 1930 році. Це позначилося на концепції останнього роману письменниці «Між актами» (1941) в цілому та на художній побудові образу місс Ла Троб зокрема.

Нерідко музичні твори ставали безпосереднім поштовхом до створення письменницею її власної прози. Так, один з квінтетів Ф. Шуберта, що вразив Вулф у березні 1920 року, став підґрунтям для створення оповідання «Струнний квартет» [18 (II), с. 24]. Згодом, працюючи над романом «Місіс Делловей» (1925), письменниця занотувала у щоденнику своє захоплення сольним концертом відомої португальської віолончелістки Гілерміни Сугг'ї та визначила музику як стимул власної творчості: «... я заметена снігом роботи, яку ще маю здолати, і це переривається годинами цілковитої насолоди – <...> ходила на Сугг'ю в понеділок. Оскільки мені потрібна музика, щоб стимулювала та підказувала» [18 (II), с. 320]. Твори Л. Бетховена особливо допомагали Вулф при написанні роману «Хвилі» (1931), над яким вона працювала під звуки пізніх сонат цього композитора, що долинали з грамофону [18 (III), с. 139]. Саме один з його квінтетів навів письменницю на думку про структуру побудови заключного монологу Бернарда: «Вчора ввечері, поки я слухала квартет Бетховена, мені здалося, що я з'єднаю всі вставні уривки в заключну промову Бернарда...» [18 (III), с. 339].

Звертаючись до проблеми трансформації музики в наратив у «Хвилях», Е. Клементс проводить паралелі між струнним квартетом Бетховена опус 130 (саме його слухала Вулф, працюючи над власним твором) та означеним романом. Дослідниця зауважує, що саме в цьому музичному творі Бетховен відступив від традиції написання твору з чотирьох частин, додавши ще дві. Таким чином, шість персонажів «Хвиль» корелюють із кількістю частин квартету. Крім того, Е. Клементс вказує на суголосність традиційного фіналу квартету, як окремої частини твору, сьомому «мовчазному» персонажеві роману – Персівалю [10]. Таким чином, думку про детальне транспонування музикального матеріалу в прозовий підтверджує ще один аргумент. Це безумовно свідчить про органічність для письменниці мислення музичними формами.

Як слушно зазначає російський дослідник проблеми взаємодії музики і слова О. Махов, паралелі між словесним та музичним у літературі доби модернізму ґрунтуються на філософських спробах новітнього часу позиціонувати музику як «найвище з мистецтв чи притаманний їм усім універсальний принцип» [5, с. 106]. Такі романтичні ідеї отримали подальший розвиток у модерністській філософії та естетиці. Так, Ф. Ніцше у програмному для літературознавства модерної доби творі «Народження трагедії з духу музики» (1871) розглядав феномен музики як первісний імпульс до творчості [7, с. 77]. Більшого розвитку зазначені ідеї отримали у відомій праці англійського мистецтвознавця В. Пейтера «Ренесанс» (1873), в якій музику виокремлено з-поміж інших видів мистецтва як унікальну. На думку В. Пейтера, лише музика досягає повної ідентичності двох начал: матеріалу і фор-

ми, тому «всі мистецтва прагнуть досягнути стану музики», яка навіть більше, ніж поезія є «істинним типом чи мірою досконалого» [цит. за 6, с. 29].

Підґрунтям для музикалізації художньої прози Вулф була також філософсько-естетична атмосфера гуртка Блумсбері, зокрема, думки її близького товариша, критика-мистецтвознавця та художника Р. Фрая. Останній пропагував утвердження в модернізмі суто естетичних критеріїв і вважав, що всі види мистецтва збуджують в людині емоції одного порядку. Вплив поглядів Р. Фрая на творчість Вулф помітила ще перша російська дослідниця її художнього доробку Д.Г. Жантієва. Вона відзначала, що Вулф «мріяла про створення такого роману, який міг би бути написаним мовою поезії, живопису та музики», бажала «вийти за рамки літератури ... в сферу музики – з точки зору модерністів, найбільш «чистого» виду мистецтва», отже, все більше прагнула до «музикалізації реальності» [2, с. 103]. Термін «музикалізація» знаходимо у романі О. Хакслі «Контрапункт» (1928). Один із його персонажів, письменник Філіп Кворлз, занотує програму майбутнього власного твору: «Музикалізація літератури. Не як у символістів, які підпорядковують зміст звуку. <...> А в більшому масштабі, у структурі. Поміркувати про Бетховена. Зміна настроїв, раптові переходи» [15]. О. Хакслі, безумовно, реалізував цю творчу концепцію в самому «Контрапункті»: досяг органічного поєднання засад музики і літератури, як того прагнули й інші англійські прозаїки-модерністи.

Усе ж музика не лише сугестувала задуми творів чи структуру їхніх фрагментів, а була засобом універсальної мови мистецтва, якої шукали модерністи. Виголошуючи в Кембриджі лекцію, написану після смерті Вулф і присвячену її життєвим та творчим здобуткам, Е.М. Форстер підкреслив, що вже у першому романі «Подорож назовні» (1915) музика уособила прагнення письменниці дійти до суті речей [9, с. 299]. Як стверджує українська дослідниця Н.Ю. Жлуктенко, саме в цьому романі актуалізована специфічна манера Вулф, заснована на порівнянні завдань письменника і піаніста: «Сподіваюся, що те, чого я хочу досягти у написанні романів, дуже схоже з тим, чого прагнеш ти, граючи на фортеп'яно» [3, с. 109].

Найбільшого тематичного розвитку та структуро-творчого значення музика набуває в одному з пізніх творів письменниці – «Хвилі». Вона впливає на онтологічну концептуалізацію образу Роди, яка сприймає мистецтво та реальність як дихотомію двох начал, зведено до спрощеної універсальної форми прямокутника і квадрата: залежно від того, яка з цих фігур розташовується зверху – квадрат (як в акті відтворення музики) чи прямокутник (як у процесі її сприйняття) – відбувається актуалізація або світу мистецтва, або довоколишньої дійсності. Тема музики в лінії Роди розвиває думку про умовність кордонів між мистецтвом і дійсністю, які пролягають у творчій свідомості людини, а також про відсутність кордонів між самими видами мистецтва, про синестезію музичного та словесного.

Музикалізація обумовлює також зв'язки в системі персонажів означеного роману. Сприймаючи свої стосунки з іншими персонажами як відносини композитора-диригента й оркестру, один з героїв твору зазначає, що йому вдалось створити симфонію, в якій ко-

жен з персонажів виконує свою партію: «Як неможливо було керувати ними правильно: виділяти когось окремо або створювати ефект цілого – знову, наче музика. Що за симфонія тоді виникла, з її гармонією та дисгармонією, з її мелодією вгорі та складними басами внизу! Кожен грав свою власну мелодію: скрипка, флейта, труба, барабан чи який завгодно інструмент» [20, с. 214]. Така позиція є близька авторській. Ототожнення персонажів з групою інструментів симфонічного оркестру, сприйняття їх відносин як симфонії є свідченням свідомого проведення письменницею аналогії між літературою та музикою.

Наявність музикальної основи у вирішенні Вулф екзистенційних проблем буття та в побудові системи персонажів «Хвилі» заохочує до дослідження проявів музикалізації на інших рівнях романної структури. Епістемологія цього роману корелює в даному аспекті з такими визначними явищами модерністської західно-європейської прози, як суб'єктивна епопея М. Пруста «У пошуках втраченого часу» або філософський роман Т. Манна «Доктор Фаустус». Значна кількість художніх творів модерністської літератури, побудованих за законами музичного мистецтва з використанням засобів музичної виразності, засвідчує актуальність поставленої проблеми.

У нашому дослідженні музикальності прози Вулф ми послуговуємося термінологією дослідника німецького романтизму С.П. Шера, який у монографії «Вербальна музика в німецькій літературі» (1968) розрізняє три способи репрезентації музики в літературі: по-перше, словесну музику (word music, Wortmusik) – література намагається запозичити засоби виразності музики, прагне досягти музичності складу, вірша; по-друге, уподібнення словесного тексту тій чи іншій музичній формі чи структурі; і, нарешті, вербальну музику (verbal music) – література прагне відтворити музичний художній світ, передати специфіку музичного переживання [17]. На сьогодні можна з певністю констатувати, що в літературі англійського модернізму музика функціонувала в усіх проявах, заявлених С.П. Шером, проте найчастіше у другому з окреслених способів.

Стосовно «словесної» та «вербальної» музики, мусимо визнати, що ці способи насичення слова музичними конотаціями рідше знаходять вираження в англійському модернізмі, проте можуть легко бути впізнаними в експериментальній прозі Вулф. Музикалізацію тексту, орієнтовану на звукопис (word music), спостерігаємо у романі «Між актами» [4, с. 119-122]. Вербальну музику (verbal music) в англійській літературі модернізму можна також почути в романі Д.Г. Лоуренса «Жезл Аарона».

Про вербальну музику російська дослідниця інтермедіальної поетики І. Борисова зауважує таке: «окрім словесного наближення до реальної чи вигаданої партитури, такі твори часто пропонують характеристику музичного виконання чи суб'єктивного сприйняття музики» [1]. Тому вагомими в цьому контексті вважаємо епізоди гри на фортепіано Рейчел Вінрейс та обговорення художньо-естетичних завдань музики й, зокрема, манери виконання дівчини в романі «Подорож назовні». Вербалізації музики у творах Вулф сягає своєрідного апогею в означеному романі «Хвилі»,

знаменитому також вагнерівськими конотаціями, дослідженню яких присвячена новітня праця Дж.А. Мак-Грегора. Американський дослідник доводить, що «Хвилі» не просто містять цілу низку алюзій до вагнерівських музичних драм «Перстень Нібелунгів» та «Парцифаль», а й що прочитання цих алюзій дозволяє вповні розкрити вплив вагнерівської музики на творчість письменниці, на концепцію побудови системи персонажів у її творі [16].

Говорячи про уподібнення тексту музичним формам, варто згадати не лише сонатну форму у Вулф («Місіс Делловей», «До маяка», «Роджер Фрай»), а й фугу у Дж. Джойса (в частині «Сирени» його «Улісса»), варіації у Д.Г. Лоуренса («Закохані жінки»), контрапункт у О. Хакслі (однойменний роман) та джаз у Р. Олдінгтона («Смерть героя»). У контексті аналізу жанротворчого аспекту музикалізації прози Вулф неоднозначно вважаємо думку білоруської дослідниці Н.С. Поваляєвої щодо композиційної будови роману «До маяка» (1927), а саме: «... і організація окремих епізодів, і всього роману в цілому нагадує музичну форму рондо (чергування основної теми-рефрену і різних епізодів)» [8, с. 40]. Зауваження в даному випадку можуть бути висловлені стосовно того, що «тему-рефрен», як і моменти її «звучання» у творі, дослідниця не визначила конкретно, тому важко відстежити її проведення у тексті твору. До того ж форма рондо передбачає періодичне повернення до рефрену: в музиці – як повтору музичної теми, а в поезії – як буквального повтору ключової фрази. Тому за доцільне вважаємо визначати роман «До маяка» як втілення у прозі сонати.

Оприязнення кожного із визначених С.П. Шером рівнів музикалізації тексту знаходимо також в одному з ранніх оповідань Вулф – «Струнний квартет». У цьому невеликому за обсягом творі письменниця майстерно вибудувала контраст буденного життя та мистецтва у сприйнятті «звичайної свідомості у звичайний день», змалювавши один із «моментів буття».

У «Струнному квартеті» життя подано як низку питань, що залишаються без відповіді, уривки банальних щоденних діалогів, а мистецтво – як розгорнуту оповідну структуру, в яку вриваються голоси буденності. Опозицією до хаосу життя постає вивіреність та вмотивованість мистецтва. Чергування оповідних планів, експресивна маркованість змін стилю дозволяють проводити жанрові паралелі між «Струнним квартетом» письменниці та чотиричастинною музичною формою: Allegro, Andante, менует з тріо та фінальне Allegro.

Оповідання починається буденними думками героїні, яка приїхала долучитися до прекрасного світу музики, проте її свідомість ніяк не полишають буденні клопоти: будь-то перекрита для руху Ріджент Стріт, підписаний мирний договір, орендна платня, наслідки грипу чи забута у потязі рукавичка. Свідомість персонажа нанизує ці думки, мов намистини, на нитку сприйняття дійсності. Музична «інтерлюдія» вливається у потік свідомості героїні й символізує початок музичного твору, швидкий темп та експресивність першої частини якого вона передає словами: «Буяння, весна, вибухи бруньок! ... Фонтани б'ють, краплі спадають. Та води Рони мчать глибоко й швидко, летять під мостами, розмітаючи нитки водоростей, ...» [19, с. 32].

Музичне Allegro переривається хибними репліками оповідачки про авторство музики: «Ранній Моцарт, звичайно...» та її бажанням веселощів [19, с. 33]. Динамічне музичне начало опозиціонується обридлій рутині думок.

Друга частина – Andante – вносить спокійний плин в оповідь: «Меланхолійна річка несе нас далі. Коли місяць визирає крізь навислі віти верб, я бачу твоє обличчя, я чую твій голос...» [19, с. 33]. Ритм прямих повторів навіває ліричний настрій. Та раптом звучить гучний акорд – човен тоне! Забираючи з собою радості і печалі. Нові думки у свідомості героїні виникають як асоціації до звуків музики, що поступово завмирають: «...пелюстки троянд осипаються. Осипаються. Та ні, перестали. Одна пелюстка, падаючи з неймовірної високості, ніби парашутик з невидимої повітряної кулі, завмерла, затріпотіла, кружляючи» [19, с. 33]. Нота повисла в повітрі, аж поки репліка: «Ви кажете, друга скрипка відстала?» не повертає оповідь у площину реальності.

Про початок менуету сигналізують словами: «А ось закохані на траві» [19, с. 34]. Обмін люб'язностями між ними нагадує діалог у галантному стилі. Тріо звучить як швидка, ледь напружена розповідь про незначну пригоду: «Він ішов за мною коридором, і, щойно ми звернули, наступив на мереживо моєї спідниці. Я не могла нічого вдіяти, лише зойкнула. Зупинилась, щоб підняти мереживо» [19, с. 34].

Без будь-яких втручань плану реальності музика звучить далі, й лише «відгомін мисливських рогів» (досить дивна асоціація як для струнного квартету) сповіщає про фінальне звучання Allegro. Темп оповіді знову зростає: «Джентльмен так швидко відповідає

леді, а вона так летить сходами вгору, що дотепний обмін компліментами переростає у пристрасний подих, що слів вже не розібрати, але значення залишається очевидним: кохання, сміх, політ, гонитва, благословення небес...» [19, с. 34].

У фіналі героїня чує, як до звуків мисливських рогів долучаються труби, кларнети, і все це зливається у переможне звучання «маршу мільйонів». Але емоції виснажують жінку, і вона хоче лише вийти назовні й відстатися власної домівки: «На добраніч, на добраніч. Вам у цей бік? – На жаль, в інший» [19, с. 35]. Закінчення концерту, стихання музики, яка певним чином гармоніювала світосприйняття оповідачки, повертає її у світ щоденних клопотів та неunikних розчарувань.

Отже, аналіз оповідання «Струнний квартет» засвідчує наявність паралелей між композиційною будовою твору та чотиричастинною музичною формою: Allegro, Andante, менует з тріо та фінальне Allegro. Вулф вдалося передати зміни темпу, характеру та інтенсивності звучання музики за допомогою лексичних і стилістичних засобів виразності. Текст уподібнено музичній формі, частини якої досить легко вирізняти завдяки чергуванню рівнів оповіді, що відтворюють пласти мистецтва та буденного життя.

Вивчення музикалізації художньої прози Вулф дозволяє встановити значення музичного компонента в жанротворенні письменниці. У річищі типологічних проявів експерименту в художній прозі першої половини ХХ століття синестезія музичного та словесного у творах Вулф є не лише ознакою часу, а й результатом індивідуального авторського прагнення створити новий художній жанр: роман-елегію, роман-сонату, оповідання-квартет.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борисова И. Перевод и граница: перспективы интермедальной поэтики / Ирина Борисова // Toronto Slavic Quarterly. Winter 2004. № 7. – URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>.
2. Жантйева Д.Г. Английский роман XX века / Диляра Гиреевна Жантйева. – М.: Наука, 1965. – 346 с.
3. Жлуктенко Н.Ю. Английский психологический роман XX века / Наталия Юрьевна Жлуктенко. – К.: Выща школа, 1988. – 160 с.
4. Любарець Н.О. Ритм художньої прози Вірджинії Вулф: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Любарець Наталія Олексіївна. – К., 2008. – 202 с.
5. Махов А. «Музыка» слова: из истории одной фикции / А.Махов // Вопросы литературы. 2005. – № 5. – С. 101-123.
6. Махов А.Е. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике / Александр Евгеньевич Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. / Фридрих Ницше. – М.: Мысль, 1997. – Т. 1. – С. 47-157.
8. Поваляева Н.С. Полифоническая проза Вирджинии Вулф / Наталья Сергеевна Поваляева. – Минск: РИВШ БГУ, 2003. – 78 с.
9. Форстер Э.М. Вирджиния Вулф // Форстер Э.М. Избранное / Эдвард Морган Форстер. – Л.: Художественная литература, 1977. – С. 295-312.
10. Clements E. Transforming musical sounds into words: narrative method in Virginia Woolf's *The Waves* / Elicia Clements // Narrative. May 2005. 13.2. – P. 160-181.
11. Clements E. Virginia Woolf, Ethel Smyth, and Music: Listening as a Productive Mode of Social Interaction / Elicia Clements // College Literature. Summer 2005. 32.3. – P. 51-71.
12. Crapoulet E. Virginia Woolf: A Musical Life / E. Crapoulet. – L.: Cecil Woolf Publishing, 2009. – 360 p.
13. Forster E.M. Aspects of the novel / Forster E.M. – Harmondsworth: Penguin Books, 1987. – 203 p.
14. Hall S.M. The Bedside, Bathtub and Armchair Companion to Virginia Woolf and Bloomsbury / Sarah M. Hall. – L.: Continuum, 2007. – 206 p.
15. Huxley A. Point Counter Point / Aldous Huxley. – URL: <http://ru.scribd.com/doc/43595017/Aldous-Huxley-Point-Counter-Point>.
16. McGregor J. A. Myth, music and modernism: the Wagnerian dimension in Virginia Woolf's «Mrs Dalloway» and «The Waves» and James Joyce's «Finnegan's Wake»: PhD thesis / Jamie Alexander McGregor. – Rhodes, 2009. – 234 p.
17. Scher Steven Paul. Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung / Steven Paul Scher // Literatur und Musik. – Berlin: E. Schmidt, 1984. – S. 9-25.
18. Woolf V. The Diary of Virginia Woolf: in V vols. / Virginia Woolf / [ed. by A.O. Bell]. – L.: The Hogarth Press, 1977. – 1984: Vol. II. – 1978. – 371 p. Vol. III. – 1980. – 382 p.
19. Woolf V. The String Quartet // Woolf V. Monday or Tuesday: Eight Stories / Virginia Woolf. – N.Y.: Dover Publications, Inc., 1997. – P. 31-35.
20. Woolf V. The Waves / Virginia Woolf. – N.Y.: Oxford University Press, 1992. – 260 p.

REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED

1. Borisova I. Translation And Boundary: The Prospects of the Poetics of Intermediality // Toronto Slavic Quarterly. Winter 2004. № 7. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>.
2. Zhantieva D.G. The English Novel of the 20th Century. Moscow, 1965, 346 p.
3. Zhluktenko N.Iu. The English Psychological Novel of the 20th Century. Kyiv, 1988, 160 p.
4. Liubarets N.O. Rhythm of Virginia Woolf's Prose: PhD dissertation (Literature of foreign countries). Kyiv, 2008, 202 p.
5. Makhov A. "Music" of a Word: from the History of One Fiction // Voprosy literatury, 2005, № 5, p. 101-123.
6. Makhov A.E. Idea of Verbal Music in European Poetics. Moscow, 2005, 224 p.
7. Nietzsche F. The Birth of Tragedy // Sochineniia v 2 t. Moscow, 1887, Vol. 1, p. 47-157.
8. Povaliaeva N.S. Polyphonic Prose by Virginia Woolf. Minsk, 2003, 78 p.
9. Forster E.M. Virginia Woolf // Forster E.M. Izbrannoe. Moscow, 1977, p. 295-312.

Liubarets N.O. Musical nature in the genres of fiction by Virginia Woolf

Abstract. The article deals with interaction of word and music in the fiction of English modernist writer Virginia Woolf. On the basis of rich epistolary by Woolf the key role of music in the process of her creativity is discovered. The suggestive role of music is analyzed in conceptual creating of characters in the novel *The Waves*. The composition of story «The String Quartet» is defined as one corresponding to the music genre of quartet.

Keywords: *verbal music, word music, prose musicalization, novel-sonata, story-quartet.*

Любарец Н.А. Музыкальность в жанровой поэтике художественной прозы Вирджинии Вулф

Аннотация. В статье рассматривается взаимодействие слова и музыки в художественной прозе Вирджинии Вулф. На основании эпистолярного наследия Вулф раскрыто ключевое значение музыки в понимании писательницей творческого процесса. Рассмотрена суггестивная роль музыки в концептуализации образов в романе «Волны». Установлено, что композиция рассказа «Струнный квартет» соответствует музыкальному жанру квартета.

Ключевые слова: *вербальная музыка, словесная музыка, музыкализация прозы, роман-соната, рассказ-квартет.*