

ЛІТЕРАТУРА

1. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings / J.R.R. Tolkien – М.: UK. – 2003. – 867р.
2. Aleksandrovich N. J.R.R.Tolkien and the fantasy genre / Aleksandrovich N. – М.: English. – 2004. –№7. – P.26-27.
3. Duriez C. The Tolkien and Middle-Earth / C. Duriez. Tunbridge Wells. – 1992. – P. 213-215.

УДК 821.112.2:78.01:7.037

Маценка С.П.
(Львів, Україна)

МУЗИЧНІ ВИМІРИ НІМЕЦЬКОМОВНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО МОДЕРНІЗМУ

У статті йдеться про роль музики у процесі становлення німецькомовного літературного модернізму. У цьому зв'язку звернено увагу на німецьку традицію, представлену іменами Р. Вагнера та Ф. Ніцше. Проаналізовано естетичні проблеми та рішення, які виникали у процесі тлумачення музики, оповідні експерименти, формальні новаторства, які розглянуто як внесок у розвиток поетики модернізму.

Ключові слова: *музика та літературний модернізм, пізнавальний потенціал музики в літературі, мова та музика.*

В статті речь идёт о роли музыки в процессе становления немецкоязычного литературного модернизма. В этой связи внимание обращено на немецкую традицию, представленную именами Р. Вагнера и Ф. Ницше. Проанализированы эстетические проблемы и решения, возникающие в процессе толкования музыки, повествовательные эксперименты, формальные новаторства, которые рассмотрены как вклад в развитие поэтики модернизма.

Ключевые слова: *музыка и литературный модернизм, познавательный потенциал музыки в литературе, язык и музыка.*

The article deals with the role of music in the process of formation of German literary modernism. The attention is paid to the German tradition, represented by the names of R. Wagner and F. Nietzsche. The aesthetic problems and solutions, which arose in the process of music interpretation, narrative experiments, formal innovations examined as the contribution into the development of the modernistic poetics were analyzed.

Key words: *music and literary modernism, cognitive potential of music in literature, language and music.*

Взємодія літератури та музики, яку особливо інтенсивно обговорювали в ХІХ ст., спричинилася до важливих історико-культурних, філософсько-естетичних та поетоло-

гічних здобутків у контексті літературного модернізму. Творчість Т. Манна, А. Дьобліна, Г. Гессе, Ф. Верфеля, Г. Броха переконливо засвідчує художні надбання модерністської літератури, орієнтованої на музичне мистецтво. Вихідною при цьому є романтична ідея ідентифікації літератури з музикою, вбачання в ній певного естетичного ідеалу й як наслідок – сприйняття розвитку у самій музиці як парадигматичного для інших видів мистецтва.

Визначення зв'язку між музикою та літературою передусім розглядають як внесок у теорію естетичного модернізму, який, своєю чергою, комплексно пов'язаний із філософським дискурсом модерну та суспільною модернізацією. Навіть за умов автономності літератури як виду мистецтва, обґрунтування та систематизування її особливостей та закономірностей стосовно образотворчого та звукового мистецтв, постульованих ще у XVIII ст., музика продовжувала відігравати важливу роль для саморозуміння літератури. Саме низка словесно-потужних текстів у літературі романтизму спричинилася до визнання інструментальної музики як найвищого втілення музики як такої. Парадоксальним слід тому вважати ще й те, що саме музику, відділену від слова, визначили як мову, ба навіть таку, що суттєво переважає звичайну мову. Як тільки абсолютна музика потрапила у сферу літератури, сумнівною стала досягнута раніше медійна диференціація, а література постала як така, що проектує себе в образі чистої музики й прагне знайти в ній естетичний ідеал. Німецький літературознавець В. Екель звертає увагу на те, що вже у дискурсі XVIII ст. питання єдності видів мистецтва розглядали в залежності з єдністю або розколом людини та суспільства. Роз'єднання мистецтв антропологічно кореспондувало з уявленням про людину, яка розпалася на різні здібності (бачення, слух, почуття, сила уяви, розум), соціологічно увиразнювався образ організованого за поділом праці сучасного суспільства під знаком відчуження. Тому із погляду на людину та суспільство, вважає дослідник, – ідеї об'єднання мистецтв притаманний утопічний потенціал [1]. Це дозволяє В. Екелю виділити амбівалентну функцію, яку виконує музика для модерністської літератури, бо саме так увиразнюється суттєва двозначність та розбіжність модернізму із самим собою. «З одного боку, з ідеєю музикалізації літератури чітко пов'язуються прагнення, спрямовані назад: надія на відновлення втраченої єдності. Імплицитні очікування через вузьке поле естетичного (надії на іншу чуттєву мову або передвавілонську мову загального розуміння) сягають у літературу, в якій завдяки піфагорійській ідеї гармонії сфер маніфестуються потаємні структури буття, аж до сфер індивідуального та соціального (надії на нове цілісне буття кожного, на нову соціальну спільноту під знаком загального мистецтва, яке реінтегрує його окремі види). З іншого боку, однак, орієнтування літератури на музику й адаптація музичних або таких, що вважаються музичними, способів зображення (у сфері естетичного і в інших сферах) означає подальші дисоціації: розбіжність між мовою та музикою, яку прагнуть подолати, переходить у мову і ставить під сумнів її репрезентаційну функцію» [1]. До зголошеної амбівалентності однак належить і те, що саме завдяки радикальному руйнуванню мови, як це відбувається в звукових віршах дадаїстів, можна наблизитися до інтегруючої причини музики та літератури. Саме деконструкція мови може здатися здобуттям цілості.

Особлива роль у розвитку літературного модернізму належить Ріхарду Вагнеру, митцю й мислителю, літературне значення творчості якого визначають як втілення власне німецького внеску у світову літературу XIX ст. Загальноновизнаним є його вплив на світову

літературу, що дозволило Д. Борхмайєру наголосити, що немає жодного іншого композитора із подібним позамузичним впливом: «Вагнер є не в останню чергу, а час від часу й передусім літературною подією зламу століть» [2: 479]. Цю думку засвідчує той факт, що «вагнеризм» – це здебільшого літературне явище. Німецький композитор значно більше надихав поетів та письменників, які розуміли його краще й глибоше, аніж музиканти. Своєю чергою, Вагнер передав літературному модернізму новий досвід міфу – як моделі тлумачення світу, як «опоетизованого образу явищ» («Опера та драма»). Д. Борхмайєр пояснює: «Вагнерове нове відкриття, нове визначення та поетично-музичне осучаснення міфу, передусім передане через «Народження трагедії з духу музики» Ніцше, певним чином мало вплив на центральну нервову систему модернізму, як це документує німецька література зламу століть і поза нею міфологізована романна творчість Томаса Манна та драматургія Гофмансталя» [2: 480–481]. Якщо у Р. Вагнера мистецтво займає місце релігії, то для Ф. Ніцше художня творчість стає зразком змістовного життя взагалі. Філософ вбачає міфологічне у вагнеровому мистецтві виключно в його музиці, яку називає мовою справжніх відчуттів. У «Невчасних міркуваннях» Ф. Ніцше аналізує відкриття Вагнера, який «віднайшов зв'язок між двома речами»: музикою та життям, а також музикою та драмою. У новітньому суспільстві, вважає філософ, панує непорозуміння, що гнітить весь людський розвиток, викликане «жахливою хворобою» мови, яка вичерпала свою силу, будучи надмірно розтягнутою в прагненні «охопити протиставлене відчуттю царство думки». При такому занепаді мови Ф. Ніцше діагностифікує перетворення новітньої людини на «раба слів». У модерному «світі форм і бажаного нерозпізнавання інших» музику Вагнера мислитель називає «суддею всього облудного світу видовищ та видомості», «віднайдену мовою правильного відчуття» [3: 381]. Саме музика як віднайдена мова має принести порятунок від «нужди та внутрішнього зубожіння» сучасних людей. У «Народженні трагедії» мовиться про умови та форми повернення міфологічної природи: у Вагнерових операх це відбувається в образі єдності слова, музики й образності, звуку та жесту. Вагнерову музичну драму в інтерпретації Ніцше характеризує те, що вона синтезує різні знаки та медійні засоби, а також різні відчуття, й що цей синтез крім того слід розуміти як сучасне повернення містичної природи. Музика як мова «універсального» забезпечує сучасну наявність містичного. «Таким чином, діонісійне мистецтво зазвичай має подвійний вплив на аполлонійну мистецьку здатність: музика збуджує до алегоричного бачення діонісійної загаломості, а потім дозволяє алегоричному образу постати в найвищій знаущості. З цих самозрозумілих і не підвладних жодному глибошому спостереженню фактів я роблю висновок про здатність музики породжувати міт, найвизначнішим прикладом якого є передусім трагічний міт – міт, який говорить про діонісійне пізнання в алегоріях», – пише філософ [4: 89]. Отже, Р. Вагнер одним із перших запропонував зіставлення музичного мистецтва та життєвих процесів. В інтерпретації Ніцше його музику представлено як діонісійний феномен, який уможливорює занурення у безмежну суб'єктивність, базу як джерело пізнавальної діяльності модерної людини.

Матеріал, який опрацьовував Вагнер, а також спосіб його опрацювання, передусім «завдяки поєднанню міфологічної архаїки та сучасного нервового мистецтва», суттєво спричинилися до того, що музичні драми німецького митця особливим чином вразили естетичний нерв зламу століть. Естетичному настрою найвищою мірою відповідали нервово оркестрування, яке противники Вагнера називали «занепадом» та «виродженням»,

надмірна чуттєвість нової поетично-музичної мови Вагнера, його симфонічний оркестр, який промовляв, за словами А. Ейнштейна, сотнею мов. Значний вплив на літературу модернізму мала й формальна своєрідність музичної драми Вагнера, що сприяло водночас музикалізації поезії та поетизації музики. Оскільки Вагнер сам писав тексти для своїх музичних драм, то і свою музику він збагачував особливою семантикою, яка до певної міри уможливила її прочитання як поезії. Особливо це вдавалося завдяки системі лейтмотивів, які перетворювали драматичну дію та її героїв на туго переплетений, багатозначний ідеально-символічний комплекс. Саме цей аспект музичної творчості композитора іронічно прокоментував Ніцше у «Казусі Вагнера»: «Фактично він все своє життя повторював єдине положення: що його музика означає не тільки музику! Але значно більше! Але безкінечно більше!.. «Не тільки музику» – так не висловлюється ніякий музикант. Повторюю, Вагнер не міг створювати з цілого, у нього не було ніякого вибору, він повинен був створювати по черзі «мотиви», жести, формули, дублікати і всілякі стократності, він залишався ритором у вигляді музиканта, – тому він повинен принципово висувати на передній план «це означає». «Музика завжди лише засіб» – це було його теорією, це було над усе взагалі єдиною можливою для нього практикою. Але так не вважає ніякий музикант. – Вагнерові була необхідна література для переконання всіх у глибині його музики, «тому що вона означає безкінечне»; він був усе життя коментатором «ідей»...» [5: 141]. Наголошуючи на неідентичності поета та музиканта, критикуючи композитора за те, що він прагне семантизувати музику, що саме задля цього він звертається до літератури, що в результаті оголюються його техніки та механізми творення, Ніцше представляє його як модерністського митця.

Завдяки ідеї інтеграції літератури та музики, прихильності до синтезованого твору мистецтва Вагнер стає сигнатурою сучасного мистецтва, а завдяки суттєвій частці теорії у його творчості – втіленням парадигматичної для модернізму єдності мистецтва та критики. Про це пише німецький дослідник Г. Р. Вагет у монографії про роль музики у творчості Томаса Манна: «Модернізм, і не лише музичний, знаходився під знаком творця «Трістана», що сам Ніцше постійно повторював навіть на вершині свого протистояння Вагнеру: «Вагнер резюмує модернізм. Нічого не поробиш, спочатку треба стати вагнеріанцем...» [6: 82]. Найпродуктивніше рецепція Вагнера виявилася у тісному зв'язку з його ніцшеанською критикою у творчості Томаса Манна. Вирішальним для письменника, на думку Г. Р. Вагета, було усвідомлення, що музичний стиль зрілого Вагнера був суттєво епічним та пропонував і виклик, і збагачення правилам оповіді XIX ст. «Надалі це було справою його честолобства: й самому писати добрі партитури, Вагнерівські партитури, які засобами мови представляють справжнє «поле зв'язків» – «увесь світ із духовно-глибокодумними алюзіями» [6: 82]. Відомою є прихильність письменника до лейтмотивів, які він, як пояснено у «Вступі до «Чарівної гори», використовує і як такі, що «просто натуралістично характеризують», і як «формули, які символічно натякають» у вагнерівському сенсі «музично-ідеального комплексу зв'язків». Починаючи від «Смерті у Венеції», потім у «Чарівній горі», пізніше у тетралогії «Йосип і його брати» лейтмотиви служать міфологічному ґрунтуванню оповіді. Д. Борхмайер вказує на те, що Томас Манн інтегрував у поезику свого роману вагнерівську теорію міфу, перевернувши її: тоді як Вагнер в «Опері та драмі» визначає міфологічну музичну драму як символічно ущільнений роман, Томас Манн говорить про роман як про музичну драму, яка повернулася до

своїх епічних основ [2: 485]. Адаптування вагнерівської техніки лейтмотивів передусім вплинуло на концепцію часу, плин якого скасовується у симультанності архетипних ситуацій. Однак пристрась Томаса Манна до Вагнера виявилася й перешкодою для його репутації справжнього представника літературного модернізму. Г. Р. Вагет аргументує це тим, що практично всі інші модерністи – Кафка, Рільке, Музіль, Брех, Брехт, Бенн – не були вагнеріанцями. Томас Манн обстоював свою критичну позицію вагнеріанця тим, що саме завдяки німецькому композиторові та його творам йому вдалося на глибокому ментально-історичному рівні відчитати німецьку історію, що свою ідентичність епіка він здобув, маючи за взірць Вагнера.

Суттєве значення для літературного модернізму має і те, що розмірковуючи про музику взагалі, й зокрема про музику Вагнера, Ніцше помітив епохальні зрушення у зв'язку слова та музики. Він вказав і на зміну відчуттів: музикалізація у ХХ ст. відтісняє візуалізацію, яка переважала з епохи Ренесансу. Враховуючи те, що саме лірика є тим жанром, який має найтісніші відносини з музикою, Ніцше констатує вступ прози в інтермедійний зв'язок із музикою і цей процес є для нього історично сигніфікантним. Він і сам долучається до нього своїми теоретичними працями. З одного боку, філософ саме в ліриці вбачає мовну форму музичного модерного міфу, з іншого, – він вказує на сучасну тенденцію демузикалізації лірики та епізації музики, при чому останнє є ідентичним з її теоритизацією. «У будь-якому разі, музика та мова перебувають у проблематичних відносинах, як і модернізм та міф, діючими знаковими формами яких вони є», – зауважує А. Койзер [7: 133]. Архаїчному «феномену лірика» протиставляється модерна «немовність» музичної загальності, яку не може подолати навіть лірика, яка й сама підпорядковується їй. Як наслідок, розуміння музики все більше стає справою розуму, що дає підстави філософу говорити про «позбавлення висого мистецтва чуттєвості» («Людське, надто людське»), з яким пов'язана інтелектуалізація вух та відчуттів. Констатоване роз'єднання чуттєвості та інтелекту дозволяє Ніцше у «Казусі Вагнера» розглядати музику як «вираз фізіологічного протиріччя» [5: 147], як форму вираження сучасного роздвоєння, та ні в якому разі не ідеальної цілісності. Оскільки лірика є літературним жанром єдності, то роздвоєння та суперечність потребують прози як літературної форми вираження. Такою формою стає «музична проза», поняття, яке застосовували водночас і до музики, і до літератури, наголошуючи на взаємообумовленості тенденції. Саме починаючи з Вагнера, в музиці спостерігають тенденцію до епізації. Цим поняттям наголошують на пізнавальній здатності музики, яку широко використовували в модерністському романі, про що, зокрема, писав Герман Брех у своєму есе «Думки щодо проблеми пізнання в музиці», проголошуючи цей аспект пізнання центральним у своїй поетиці «симультанного роману». Навіть спроби Б. Брехта ввести музику у драму були пов'язані з епізацією.

До характерних ознак літературного модернізму належить так зване повстання звуків та шумів: ретельно виписане звукове тло подій, дифузне, складене із різноманітного матеріалу, до якого належать і музичні фрагменти. Це засвідчує, що у зв'язку музики та літератури змінилися акценти: феноменами роману стають акустично-чутні явища, такі як звуки та тони, шуми та шарудіння, голоси та грамофони, об'єднані чутно-акустичним сприйняттям. Слід зазначити, що з ХІХ ст. зв'язок музики та літератури обґрунтували естетичним концептом чуттєвості. У ХХ ст. поняття «чуттєвості» стає проблематичним. Нову музику більше не можна зрозуміти завдяки відчуттю. Герменевтику очевидності

й безпосередності заперечує передусім Т. Адорно з аргументом, що прямо не вдасться почути узгодженості дванадцятитонової музичної техніки. Сучасне слухання музики значно менше стало чуттєвим процесом слухання, а більше – німим процесом читання нотного тексту, «логічним читанням» [8: 284].

Про проблеми слухання, вираження, чуттєвості музики, можливостей за її допомогою відображення суті епохи мовиться в романі «Доктор Фаустус» Томаса Манна. Письменник також відзначає сучасну тенденцію спрямованості музики до прози, а роману – до музики: «Я хотів, – сказав мені Адріан, – написати не сонату, а роман» [9: 497]. Музична концепція твору, сформульована під впливом Т. Адорно, безпосередньо пов'язана з музичним модернізмом. Головною ідеєю музики фіктивного композитора Леверкюна є форма як вираження. Його нова композиційна техніка ідентична дванадцятитонової техніці композитора А. Шенберга. Для його творів характерна «проблема звукосполучень» [9: 497], яка вирішується у такий спосіб, що «взаємозв'язку мотивів, їхнього розвитку, варіацій, повторень узагалі немає, тут безпосередньо з'являється щось нове, начебто цілком довільно об'єднане лише подібністю тону, чи звучання, чи ще більшою мірою контрастністю» [9: 497]. Відповідно, музична проза Томаса Манна, вважає А. Койзер, має два призначення: з одного боку, автономність звуку, з іншого, – роз'єднання звукових елементів [8: 285]. Це спричиняється до серійного принципу слідування окремих та різних звуків, не враховуючи їхніх мотивних зв'язків, відповідно, суттєвим стає лише чуттєво-чутне звучання. «Не метрична, римована, лірично пов'язана мова вірша, а ритмічна, неримована, серійно вільна мова роману визначає модерну спорідненість музики та прози», – пише дослідник [8: 285]. Він також відзначає те, що оскільки це чутне звучання Леверкюнової композиції описане в романі лише фіктивно, й не може бути по-справжньому сприйнятим, епізоді музики властиве дистанціювання, рефлектоване сприйняття, яке представляє слухання лише мовно, піддає його теоретичному судженню, в результаті чого вказується на його реально втрачену чуттєвість. У зв'язку із авторським визначенням роману як «конструктивної музики» слід звернути увагу й на цитатну техніку Томаса Манна, яку він використав задля історичної автентичності, що у ХХ ст. стало однією із фундаментальних проблем модерністського мистецтва. Цитування Т. Манн вважав суто музичною справою. Як відомо, «Фауст» сконструйований із цитат, що дозволяє охарактеризувати роман як «одну велику цитату». Для Т. Адорно «модерність» «Доктора Фауста», а також «Чарівної гори» полягала у тому, що думки, як у традиційному мистецтві, більше не вдавали, ніби вони втілюють ідею чи сенс твору. У художньому творі, який рефлектував у собі, вони більшою мірою перетворювалися на матеріал другого ступеня, у філософами, які, схоже до матеріалу, мали власну долю, яка замінювала колишню чуттєву безпосередність [10: 283].

Герман Брох також підтверджує перехід від візуального роману ХІХ ст. до аудітивного роману ХХ ст. У коментарі до «Вергілія» письменник описує структури сучасного роману, аналогічні музичним, як специфічні для аудітивного роману. «Музичність» роману, на думку письменника, маніфестується у формі «внутрішнього монологу», а понад це – у ліричності. Отже, музичній прозі, за Г. Брохом, знову приписуються ліричні атрибути. «Здається, що лірична музикальність відновлюється в романі, завдяки чому відбувається специфічна реконструкція вираження», – відзначає А. Койзер [8: 288]. Внутрішній мо-

нолог в романі демонструє музичну структуру, уможливаючи фіктивне слухання внутрішнього світу, підслуховування невиражального.

Творець одного із найкращих аудитивних романів «Берлін. Александерплац» Альфред Дьоблін також переконаний, що для сучасного роману акустичне є значно вагомим, аніж візуальне. Велику увагу він приділяє поняттю «резонансу». Акустично-музична структура роману керує й обумовлює через поняття резонансу будову дійсності в романі. А. Дьоблін виділяє самостійність звучання в романі, розрізняючи мову звучно-чуттєвого вираження та мову називання, позначання й повідомлення.

Отже, орієнтування художньої літератури на музику, яке, як засвідчує передусім творчість Томаса Манна, поступово стає домінуючим, робить великий внесок у модернізацію оповіді. Музика слугує як структурний взірць для саморефлексійної формальної композиції текстів та їхньої часової організації. У конструюванні смислу із структури виявляється найважливіший новаторський потенціал формально-естетичного способу бачення літератури, здобутого з музики. Завдяки цьому музика стає поетологічним та світоглядним «рефлексійним простором». У цьому зв'язку В. Вольф зауважує, що типове для модернізму наголошення на формі, яке особливо чітко проявляється в музиці, авторське бачення (Autoreferentialität) та десемантизація мистецтва під знаком формальної естетики й загального скептицизму щодо сенсу входять у тertia із протилежною тенденцією, мотивованою теж типово по-модерністськи: продовженням пошуків смислу. «У руслі цих пошуків мистецтво, музика й взагалі естетичне семантизуються як місце відступу скороминущої чуттєвої пізнавальності певного позитиву, який вже не визнають за самою реальністю», – зазначає дослідник [11: 148]. Відтак до музичних вимірів літературного модернізму належать роль музичного начала як засобу міфологізації, використання пізнавального потенціалу музики, феномен музичної інтертекстуальності в літературному творі, система прямих посилань, алюзій та поетика натяків на музичне середовище у художньому просторі твору, взаємовідносини музики та мови, тлумачення музики як «іншого» в літературі, створення звукового тла та вербальної музики, імітації та аналогії з музичними формами й засобами музичної виразності. Вагомим є також розуміння «музичної прози» Р. Вагнером та А. Шьонбергом та ускладнення під його впливом романної форми, яка, згідно творчої установки Томаса Манна, прагне стати музикою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Eckel Winfried. Zwischen Bildern und Tönen: Die Literatur aus dem Geiste der Musik [Elektronische Ressource] : Projektbeschreibung / Winfried Eckel // <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/forschung/habilitationen.html>

2. Borchmeyer D. Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen / Dieter Borchmeyer. – Frankfurt am Main : Insel Verlag, 2002. – 647 S.

3. Ніцше Ф. Невчасні міркування I-IV / Фрідріх Ніцше [пер. з нім. К. Котюк] // Ніцше Ф. Повне зібрання творів. Критично-наукове видання у 15 томах / Упорядники Дж. Коллі та М. Монтінарі. – Том 1. – Львів : Астролябія, 2004. – С. 131–424.

4. Ніцше Ф. Народження трагедії / Фрідріх Ніцше [пер. з нім. О. Фешовця] // Ніцше Ф. Повне зібрання творів. Критично-наукове видання у 15 томах / Упорядники Дж. Коллі та М. Монтінарі. – Том 1. – Львів : Астролябія, 2004. – С. 9–128.

5. Ніцше Ф. Казус Вагнер / Фрідріх Ніцше // Макаренко Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. – Київ : Факт, 2004. – С. 129–149.
6. Veget H. R. Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik / Hans Rudolf Veget. – Frankfurt am Main : S. Fischer, 2006. – 511 S.
7. Käuser A. Schreiben über Musik: Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie / Andreas Käuser. – München : Fink, 1999. – 288 S. – (Figuren ; Bd. 6).
8. Käuser A. Musikalische Prosa. Zur Funktion der Musik im modernen Roman / Andreas Käuser // Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. – 44. Jahrgang. – N 2, 1994. – S. 279-295.
9. Манн Т. Доктор Фаустус : [роман] / Томас Манн; [пер. з нім. Євген Попович]; [передм. та приміт. Д. Наливайка]. – Київ : Дніпро, 1990. – 574 с. – (Вершини світ. письменства).
10. Adorno Theodor W. Versuch, das Endspiel zu verstehen / Theodor W. Adorno // Adorno Th. W. Noten zur Literatur. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. – S. 281–321. – (Gesammelte Schriften. – Band 11 / Hrsg. von R. Tiedemann u.a.).
11. Wolf W. „The musicalization of fiction“. Versuche intermedialer Grenzüberschreitung zwischen Musik und Literatur im englischen Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts / Werner Wolf // Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets / Hrsg. von Jörg Helbig. – London : Turnshare Ltd, 2009. – S. 133–164.

УДК 821.111

Школа І.В.
(Бердянськ, Україна)

“ПОВЕРНЕННЯ ДОН КІХОТА” Г.К. ЧЕСТЕРТОНА – РЕФЛЕКСІЇ НА ТЕМУ ДОНКІХОТСТВА

Стаття присвячена аналізу рецепції “Дон Кіхота” М. Сервантеса в романі “Повернення Дон Кіхота” Г.К. Честертона. Автор детально розглядає особливості модифікації сервантесівського матеріалу у творі англійського письменника.

Ключові слова: рецепція, модифікація, донкіхотство, хронотоп, образ.

Статья посвящена анализу рецепции “Дон Кихота” М. Сервантеса в романе “Возвращение Дон Кихота” Г.К. Честертонна. Автор детально рассматривает особенности модификации сервантесовского материала в произведении английского писателя.

Ключевые слова: рецепция, модификация, донкихотство, хронотоп, образ.

The article analyses the perception of the M. Cervantes novel “Don Quixote” by the Chesterton’s novel “The Return of Don Quixote”. The author considers the peculiarities of Cervantes’ material modification in the novel by English writer.

Key words: modification, reception, image, novel, khronotop, motive.

© Школа І.В., 2011