

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК ФОНОГРАФІЯ: МУЗИКАЛЬНІ ОБРАЗИ У НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Стаття присвячена «вербальній музиці», аспекту музикальності художньої літератури, сутність якого полягає в описі музичних творів та їхнього естетичного впливу засобами словесного мистецтва. Цей процес розглянуто як поетологічну проблему, оскільки його наслідком є специфічні акустичні виміри тексту, який тому охарактеризовано як фонографічний феномен. При цьому музика є літературним звуковим простором, який відображає фонографічний профіль епохи, діахронію окремих звукових образів, звукові характеристики діючих персонажів. Із цією метою досліджено романи сучасної німецької літератури, які містять музикальні образи.

Ключові слова: фонографія, вербальна музика, роман, музикальний образ.

Статья посвящена «вербальной музыке», аспекту музыкальности художественной литературы, сущность которого состоит в описании музыкальных произведений и их эстетического влияния посредством словесного искусства. Этот процесс рассматривается как поэтологическая проблема, так как его следствием есть специфические акустические измерения текста, который поэтому охарактеризован как фонографический феномен. При этом музыка является литературным звуковым пространством, которое отражает фонографический профиль эпохи, диахронии отдельных звуковых образов, звуковые характеристики действующих персонажей. С этой целью исследованы романы современной немецкой литературы, которые содержат музыкальные образы.

Ключевые слова: фонография, вербальная музыка, роман, музыкальный образ.

The paper considers the concept of «verbal music», music dimension of literature, which consists in describing works of music and their esthetic influence through verbal arts. This process is studied as a poetics problem as it is manifested in acoustic parameters of the texts, which can be defined as phonographic phenomenon. According to this approach, music is a literary acoustic space, which reflects the phonologic profile of the epoch, diachrony of separate sound images, acoustic peculiarities of characters. The paper studies the works of contemporary German literature, which contain music images.

Key words: phonography, verbal music, novel, music image.

Визнаною є думка, що відображене музикою іншими засобами, аніж музичні, передати не можна, за Г. Стайн, музика є музика. Поширене також переконання, згідно з яким музика починається там, де закінчується слово, що вказує на специфіку смислу музичного мистецтва. У зв'язку з цим, вважаючи музику «подією в історії слова», літературознавець та музикознавець О.В. Михайлов усе ж стверджував: «Смисл є смисл; ми його передбачаємо, але не можемо ані назвати, ані переіменувати (тобто назвати по іншому) засобами мови, а можемо,... якщо йдеться про музику, лише відтворити сам твір, виконати, зайвий раз прослухати його або ж – що ми обов'язково й робимо – чаклувати навколо музики

нашим словом, завжди перебуваючи на деякій відстані від музики як лише-музики й завжди схоплюючи й захоплюючи словом лише деякі аспекти, сторони того, чим є ось цей твір як носій і тримач свого смислу» [3, с. 75]. Не менш переконливою є також позиція, згідно з якою слово та музика взаємоспрямовані одне до одного. За О.В. Михайловим, музика всередині себе встановлена й спрямована на слово, так само, як і слово на музику, розуміючи її як власну закарбованість всередині створеного ним смислу. Для свого самовиявлення й смисловиявлення музика оточує себе словесними «поясами», пояснював дослідник [3, с. 77]. У такий спосіб вчений теоретизує проблему

осмислення буття музики через слово, якою так інтенсивно займається німецька література впродовж століть.

Відтворюючи музику, посилаючись на музичний контекст, розповідаючи про музику та її творців, письменники часто намагаються зафіксувати музичні звуки, в результаті чого текст стає свого роду фонографією, набуваючи певних акустичних якостей. Вагомою при цьому стає поетологія звуку, оскільки музика утворює звуковий пласт тексту. І хоча не може йтися про переклад звуків словами, вербально певне враження музичного звучання все ж вдається створити. Особливо для німецької барокової поезії була характерна тенденція передачі музикальних тонів звуками мови. Критики вважають, що своєї довершеної форми ця художня практика досягла у «Прасонаті» дадаїста Курта Швіттера (K. Schwitters «Ursonate», 1923-1932) [15]. У добу романтизму не лише збільшується кількість описів музики, але й поглиблюється їхнє художнє значення. Загальною естетичною вимогою стає використання слів як звуків. Так, Новаліс пропонував сприймати речі та слова як клавіатуру. Більше того, перед художньою літературою відкривалася можливість не лише зовнішньо наслідувати музичні ефекти, а й безпосередньо озвучувати слова. Проте таке чисто звукове наближення слова і тону було позбавлене смислового зв'язку з музикою. Відтак, особливо поширеним у літературі стало саме наслідування змісту музики. Як результат, у XIX ст., «столітті музики», констатують заміну оптичної фантазії акустичною, що, за К. Любколь, не просто відповідало заміщенню бачення слуханням, а протікало як процес перенесення бачення зовні у внутрішнє. «Музика, мистецтво цього століття, поетично фантазується як внутрішнє бачення та пізнання» [11, с. 126]. Тому герою Ф. Вакенродера Берглінгера окремі музичні пасажи видаються такими ясними та переконливими, що він сприймає їх як слова. Суттєвим при цьому є розуміння самої музики, яка в літературному творі функціонує як певна модель дійсності, як система зв'язків та посилань, автономна система із претензією на «цілісність».

Фіктивна музика – наприклад, твори Адріана Леверкюна із роману «Доктор Фаустус» Томаса Манна – виникає у фантазії реципієнта лише у певних обрисах, проте, звичайно, не в її конкретному звучанні. Відома музика – наприклад, досліджена у тому ж романі з любов'ю до деталі соната для фортеп'яно опус 111 Бетховена – може справді бути сприйнятою звук за звуком на слух, до того ж осучаснено завдяки музикально пристрасному та поетично яскравому втіленню, однак лише за наявності надійного спогаду про аналізовану музику. Для тих, хто не знає сонати, переказ Т. Манном Бетховена настільки ж «безпредметний», як і опис творів Леверкюна. Музикознавець Г.К. Юнггайнріх вважає тому літературні фонографії музики «інтригуючими, проблематичними і хиткими» [8, с. 20]. І все ж Томас Манн розглядав свій роман як «добру партитуру», як «конструктивну музику», пояснюючи, що в ньому не лише мовиться про

музику, а твір безпосередньо її практикує [12, с. 47]. Письменник є одним із неперевершених майстрів опису музики. «Віолончелі одні ведуть тужливо-задумливу тему, яка з філософською простодушністю і так виразно запитує про безглуздість життя, про смисл усього цькування, гоніння, суєти та страждання людського. Тихо киваючи головами та співчуваючи, вони говорять про цю загадку, та у певну старанно вивірену мить їхньої промови, неочікувано, з глибоким придином, від якого піднімаються й відразу опускаються плечі, вступають труби, й ось уже звучить хорал, зворушливо святковий, чудово гармонізований, виконаний мідними інструментами з усією гідністю й стриманою силою. Так благозвучна мелодія вже наближається до кульмінаційного пункту, який, однак, згідно з законом економії, на перший раз ще оминає, ухилиється від нього, приберігає його, пропускає, спадаючи, залишається гарною, й ось відступає, звільняючи місце іншій темі, пісенно-простій, по-народному жартівливо-величавій, ніби й дещо грубій, але при цьому собі на умі в усеозброєнні оркестрових засобів, надзвичайно придатній для різноманітних тлумачень та сублімацій» [13, с. 134]. У цьому зв'язку С.П. Шер вживає поняття «вербальна музика» («verbal music»): «Феномен 'вербальної музики', як і приклади словесної музики, форм і структурних паралелей, належить до найчастіших виявів музики в літературі. При цьому ми маємо справу з літературним наслідуванням музики словами, із 'transpositions d'art'. Отже, 'вербальна музика' – це загальне поняття для текстів, у яких зроблена спроба описати певний музичний твір – вигаданий письменником чи дійсно існуючий – або певне виконання музики та її вплив на слухача» [10, с. 13]. «Вербальна музика», як вказує літературознавець К. Вратц, ґрунтується на міметичному написанні та створенні аналогій. Опис музики набуває при цьому власної естетичної цінності, уникаючи простого схематичного копіювання. «Вербальна музика» встановлює зв'язок поміж музичним оригіналом, спробою інтерпретувати цей оригінал, і текстом, у якому однаковою мірою втілюються рецепція та інтерпретація. Мовне наслідування музики перебуває таким чином у полі напруги між об'єктивним предметом (партитурою) та індивідуальним сприйняттям автора [16, с. 29]. Т. Манн особливо увагу приділяє викликаним музикою асоціативним суб'єктивним уявленням. Так, у романі відтворена соната Бетховена, яку виконує на фортеп'яно й коментує наставник Леверкюна Кречмар. Представлено звукову характеристику мотиву Арієсти як поклику, який іде з глибини душі: «Усього три звуки: одна восьма, одна шістнадцята та пунктирована четверта, які скандуються приблизно так: «синь-небес», «біль-кохання», або «бувай здоровий», або «коли-небудь», «лугова долина» – ось і все» [13, с. 56]. Критики тлумачать цей мотив як передбачення історії хлопчика Ехо, якого так любив Адріан, і який тому мав померти [5, с. 66]. Враження, викликані цими декількома словами, нечіткі, це лише передчуття, конкретизовані настроєвими образами. У такий спосіб мова, відмов-

ляючись від однозначної, денотативної функції символізації, наближається до музики. З розвитком теми мотив перетворюється на прощання й мелодійно розширюється: «Після початкового до він, перед тим як перейти до ре, вбирає у себе до-дієз, так що тепер довелося б скандувати вже не «синь-небес» або «лугова долина», а «о – ти синь небес!», «зелена лугова долина!» «бувай здоровий, вічно!» [13, с. 56]. Розширення музичного мотиву на два тони відповідає розширенню текстуалізації мотиву на два склади («Himmelsblau» – «O du Himmelsblau»). У. Брандштеттер вважає, що те, що раніше було простим висловлюванням, набуло тепер характеру заклинання або молитви. Розширюється також значення вигуку прощання: слово «вічно» надає прощанню характеру остаточності, що стосується і сонати Бетховена, і страждань та смерті Ехо, і концептуально роману «Доктор Фаустус». Прощання, наголошує дослідниця, – це розрив у згоді з минулим: «Groß war Gott in uns». Відтак, не випадковим є те, що слова «Leb' mir wohl, Leb' mir ewig wohl, Groß war Gott in uns» після виступу Кречмара ще довго лунають у вухах слухачів: «Центральними є усвідомлення, з одного боку, остаточності прощання, а з іншого, – момент примирення з минулим» [5, с. 67]. Показовим слід вважати експресивний спосіб висловлювання Кречмара: від фахової лексики до метафоричної мови, яка уявляє образи, викликані музикою. Ритмізації мови слугає також його вигук: «тім-тата». «І Кречмар, старанно працюючи руками, виконував нам ці дивовижні перетворення, співаючи, що було духу: »тім-тата« і перериваючи свій спів криком: »Ланцюги трелей!« – вигукнув він. »Фіоритури та каденції! Чуєте зупинену традицію? Там – мова – очищується – не від пустої фрази, а пуста фраза – від видимості – її суб'єктивного – опанування – видимість – мистецтва – відкинута – насамкінець – мистецтво завжди – відкидає видимість мистецтва. Тім-тата! Прошу слухати, як тут – мелодія важкості фуґи - перевантажена акордами! Вона стає статичною, вона стає монотонною – двічі d, тричі d підряд – це роблять акорди – тім-тата! Прошу лише зауважити, що тут відбувається» [13, с. 56]. Замість позначення висоти звуків використано позбавлені смислу склади, які зосереджують увагу реципієнта виключно на звучанні. «Мова стає озвученим ритмом, і тим самим схожою до музики» [5, с. 67], – вважає У. Брандштеттер. Усе це живить фантазію звукового сприйняття читачем описаної музики.

Суттєво, що музика, передана словами, набуває нової форми самостійності. Навіть якщо письменники описують уже існуючі відомі музикальні композиції, то їхнє словесне втілення, як правило, слід сприймати як окремий художній твір. Отже, література прагне до власної музикалізації, намагаючись озвучити те, що не можна передати понятійно. Як результат, ідеться не про перетворення звукового мистецтва у словесне, а про появу нового звукового твору в словесному втіленні.

Ще один майстер музикальних образів у літературі Франц Верфель, автор відомого роману

«Верді. Роман опери», був переконаний, що, працюючи із музичним матеріалом, він перекладає не текст, а музику. Йдеться про підготовку ним лібрето опер італійського композитора Джузеппе Верді, а також використання цього досвіду при створенні нового образу музиканта в присвяченому йому романі. Примітно, що Ф. Верфель особливо прихильний до образів із акустичної сфери та риторичних звукових фігур алітерації й анафори, звертає особливу увагу на звучання та ритм слів. Верді він портретує як «людину звукової стихії» [2, с. 269]. Інтерпретуючи музику саме як звукове мистецтво, письменник формує низку важливих проблем: по-перше, він ідентифікує композитора Верді з його музикою, по-друге, розглядає дихотомію «Верді/Вагнер» як національні варіанти музики в аспектах чуттєве/раціональне, вокальна музика/інструментальна музика, опера/музична драма, по-третє, окреслює співвідношення традиції та модернізму в музиці. Опонентом Верді у романі є не лише Вагнер, але й молодий музикант Матіас Фішбек, завдяки якому головний герой конфронтує з так званою «ною музикою». Метод Верфеля – персоніфікація у героях їхньої естетичної позиції, що переконливо передає опис музики Фішбека. Молодий музикант перебуває в пошуках нової мелодії, яку окреслюють означення «безособово», «позастатєво». «На другому такті маєстро визнав молодого чоловіка за божевільного, на десятому – за шарлатана... Та наприкінці він питав себе: невже його власні вуха так закостеніли від старості, що він у цій музиці не чує нічого, крім безладного зіткнення звуків, навмання видобутих із клавіатури. Голоси йшли відрубно, неначе кожен належав іншому композиторові. Вони знай зіштовхувались, ніби п'яні, і тоді виникав нестерпний для вуха акорд; немов стомлені ноги змученого подорожнього, ритми спотикались, не витримували крок. Щойно знайдена тональність ту ж мить відкидалася. Основний тон і домінанта були наче зовсім викинуті за межі музичного уривка поліційною владою, зате раз у раз безперешкодно вискакували найнеприємніші інтервали» [2, с. 269-270]. У такий спосіб письменник зображає ситуацію молодого композитора у післявагнерівську добу, який бореться проти суб'єктивізму та насолоди в музиці. Це великою мірою також звуковий портрет епохи, в якій Ф. Верфель своїми творчими акціями намагався здійснити «ренесанс Верді».

Музичні звуки в тексті важливі передусім у поетологічному плані. Музичні цитати, музичні посилання, зазначення темпу як оповідне розпорядження, оптичне відтворення нотного письма, трансформація музикальних фігур у мисленнєві фігури для унаочнення музики належать до продуктивних засобів літературної фонографії. Особливо цікавою щодо використання музичних звуків у літературі є творчість Інґеборґ Бахман. Письменниця пише про звуки (есе про музику), для звуків (лібрето), враховуючи звуки (радіовистави). У монографії «Тім-татам – фігури музики в літературі Інґеборґ Бахман» дослідниця К. Кадуф звертає увагу на поетологізацію звуку у творах

авторки. Вона підкреслює, що письменниці не йдеться про наслідування музики словами. Опираючись на висловлювання І. Бахман, музику визначено як обов'язкову передумову процесу написання, коли певний стан творчої уяви та спогадів породжується під впливом конкретного звукового музичного образу. Тони та звуки, особливо в її поезії, виступають як послання Іншого, як свого роду транзитні простори поміж дихотомічно протиставленими життєвими сферами. «Тон сповіщає про Бога, природу, поетичне існування» [6, с. 122]. Музичними звуками відзначені поетологічні місця, вони слугують індексами переходу від мовного до не-мовного, ними виділене недискурсивне Інше в мові, й при тому вони залишаються самореференсними, тобто зберігають специфіку тону.

У романі «Маліна» І. Бахман цитує «Місячного П'єро» А. Шенберга (опус 21, 1912). Для цього вона використовує не лише текстові цитати, але й нотне письмо. «Мені зринає раптом у пам'яті, що Маліна грав мені вперше, ще до того, як ми почали з ним по-справжньому розмовляти, і мені хочеться його попросити заграти для мене це ще раз. Однак потім я сама йду до роляю й невміло, навстоячки, добираю звуки.



Маліна стоїть непорушно, принаймні вдає, ніби він розглядає картини, портрет роботи Кокошки, на якому, нібито, бабуня Барбари, кілька рисунків Свободи, дві невеликі скульптури Ванчури, які він давно вже знає.



Тепер Маліна все ж таки обертається і підходить до мене, відсторонює і сідає на стільчика. Я знову стаю позад нього, як тоді. Він справді грає й напівпромовляє, напівспіває, чути лише для мене:

Tempo 3 rit.

Весь роз-пач мій та біль ми-нув; і мрі-я мчить в блажен-ні

Tempo molto rit.

да - лі... О а-ро-мат до-би ка - зок!

[1, с. 256-257]. Звичайно, нотний стан сприяє образній звуковій уяві читача. Інтерпретуючи цю фортеп'яну сцену, К. Кадуф зауважує поетизацію нотного письма, оскільки «зіграні Маліною ноти суттєво відрізняються від нотування зіграних Я-фігурою тактів, а саме, вони позначені згідно з партитурою Шенберга вказівками щодо ритму й виконання. Відтак, гра Маліни бездоганна і повноцінна, й що особливо важливо: він доводить її до кінця. Я-фігура грає спочатку вступні такти 21 та останнього номеру П'єро «О аромат доби казок» (такти 1-3) і починає ще раз усередині п'єси (такти 14-18).

Маліна ж втручається в її гру з 19 такту і закінчує цикл П'єро, так само він наприкінці роману приєднується до її манери оповіді, переймає її оповідну позицію й оповідає роман до кінця» [6, с. 192]. Таким чином нотне письмо демонструє диспозицію героїв та їхні взаємовідносини. До того ж воно увиразнює цитатний характер мотиву П'єро, тоді як текстові цитати з лібрето залишаються прихованими. Вони функціонують у романі як фігура спогадів – «повернення доби казок». Ще однією звуковою фігурою у творі є «татім-татам», яка вже в пролозі роману включена у контекст музики. Цей звуковий мотив слугує поверненню першого забутого враження Я-фігури і, безумовно, пов'язаний із відчуттям щастя й закоханості. Порівнюючи проекти роману та його останній варіант, К. Кадуф констатує поступову текстуалізацію авторкою цього звукового мотиву. Замість «татім-татам» у кінцевому варіанті роману в розмову Я-оповідачки та Івана І. Бахман уводить рядок із французького шансону «Поряд із мою блондинкою як гарно, гарно, гарно заснути»:

«*Auprès de ma blond*

Я –

Що ти?

Я –

Що?

Я щаслива

Qu'il fait bon» [1, с. 48-49].

«Татім-татам» конкретизовано рядками з пісні, що для Я-оповідачки означає здобуття голосу та слів. «Хоча Я-фігура знаходить голос та слова для вираження свого екстазу, але вона не може розмовляти на цю тему. Її голос, який наспівує та мугикає, реалізується як внутрішнє відлуння оповідного голосу, який залишається прихованим для Івана» [6, с. 224]. Відтак музика в романі виконує функцію іншого голосу, за допомогою якого героїня відчайдушно намагається побороти свою німоту, протистоячи руйнуванню з боку батька. Звукова атмосфера роману відіграє важливу роль саме в оповідному плані. Оповідний голос Я-фігури часто вдається до співу, змішуючи оперні фрази з «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера та «Місячного П'єро» А. Шенберга. В результаті окремі оповідні ситуації набувають поліфонічного характеру, а історія Я-фігури розподіляється на різні голоси. Голос Я-фігури супроводжують також вказівки щодо темпу, звуку, техніки (*forte*, *crescendo*, *legato*..., всього п'ятдесят), які виражають різне самовладання Я та наближають оповідне мовлення до музики.

Фонографічним властивостям художнього тексту сприяють також музичні інструменти, які К. Вратц називає «шифрами звукових асоціацій» [16, с. 90]. Використання назв певних інструментів викликає у читача відповідні звукові враження. Це твердження ґрунтується на мотиві музичних інструментів у літературі, згідно з яким вони в силу своєї незначної рефлексивності (з боку автора) зберігають знаковий характер. У цьому зв'язку К. Вратц стверджує, що «вербальна музика» є наслідком теоретичних

переосмислень інструментальної музики. Так, Л. Тік у «Фантазіях про мистецтво» висловлює переконання, що «кожен окремий звук особливого інструмента є ніби кольором, і так, як кожен колір вміщує головну барву, так і кожен інструмент містить єдиний, зовсім своєрідний звук, який він виражає найбільше й найкраще» [16, с. 90]. Передаючи оригінальне звучання музичних інструментів, письменники часто персоніфікують їх: «Стогнучи, музика метастає від болю, жалібно кличе горн, ніби з останньої нужди, боязко плаче віолончель, із співзвуччя інструментів згущується тремтливий сум, бляклий та безнадійний, а з ночі страждання виростають мелодії, спогади про блаженне минуле, ніби чужі зоряні малюнки в сумній стужі. Та остання тема виплітає з каламуті золоту нитку втіхи. Ох, як зростає гобой і, виплакавшись, спадає. Боротьба розчиняється у прекрасній чіткості, потворне помутніння тане й раптом виглядає тихим та срібним, біль, соромлячись, утікає у звільнюючу посмішку», – пише Г. Гессе у нарисі під назвою «Музика» [7, с. 33]. Спочатку оповідач спрямовує свої враження на окремі голоси, які він персоніфікує: гукаючий горн, плач віолончелі, гобой, мелодія якого піднімається та спускається. Кожне дієслово супроводжується певною ознакою: жаліючи, соромливо, виплакавшись. Поступово зображення узагальнюються. Персоніфіковані інструменти – це єдина конкретика про музику. Горн, віолончель та гобой заміщають інформацію про ритм та мелодію. З іншого боку, вихідним пунктом для численних асоціацій є реальні голоси – «ніч страждання», «чужі зоряні малюнки у сумній стужі», за допомогою яких оповідач відволікає від конкретики музики до надзвичайно індивідуального опису, який неможливо перевірити на основі нотного тексту.

У романі «Бетховен або чорний скрипаль» Д. Кюн розмірковує над радикальністю пізнього музичного стилю німецького композитора-романтика й реалізує це у творі за допомогою поєднання з музичними концептами ХХ ст. Йдеться про «музику звукової площини», або «імагіновану ландшафтну музику». У романі Бетховен перебуває в пошуках найніжніших звуків: «Дихати – видихати... Звуки вдиху – звуки видиху, виходить: дерев'яний вітер. Дерев'яні духові інструменти, це звучить грубо, майже як лісоруби. Звуки мають бути породжені лише легким дотиком, вони мають промайнути. Невелика група духових. Флейта, звичайно, можливо, навіть у парі з гобоєм, неминуче – кларнет, мабуть. Жодного фагота, надто гуркітливо. Жодних мідних інструментів! Чотири дерев'яних духових інструменти, дерев'яний вітер, так, але й вони гратимуть лише дуже коротко: вітряна кішка ставить лапку й забирає її... Так, це має бути у звучанні дотику, яке не змінюватиметься» [9, с. 148]. Оповідна техніка уможливила читачеві співпереживання за компонуванням музики. К. Вратц називає цей опис «суцесійною організацією партитури» [16, с. 103]. У пошуках звуків для відтворення морської тиші композитор ретельно добиває інструменти. І хоча мовиться лише про твір на папері, читач може чітко уявити собі музику, так

ніби йдеться про її виконання. У даному випадку інструменти мають функцію медіуму, вони фільтрують певні ознаки ситуації й перекладають настрій. Хоча в романі немає вказівки на вірш Й.В. Гете «Тиша на морі» («Meeresstille», 1838), саме інструменти втілюють аналогію до літературного зразка. У такий спосіб мовне наслідування музики маніфестується як наслідування творчого процесу.

Особливу роль у художній літературі відіграє орган. Письменник та музикант Роберт Шнайдер часто використовує інструмент у своїх романах. Талановитий органіст Еліас Альдер із роману «Сестра сну» виявляє своє обдарування сприйняття світу через звуки, імпровізуючи на органі. «Еліас підняв важіль міхів, шаснув до клавіатури, знайшов восьмифутовий принципал, додав до нього гедакт, почав натискати на клавіші вказівним пальцем, робив це доти, поки віднайшов свій улюблений звук – врочисте «фа». Пучки пальців почали звикати до пощербленої поверхні слонової кістки, клавіші органу були старі й дуже стерті. У деяких місцях крізь слонову кістку вже проглядало дерево. Він тримав своє «фа», поки воно з тоненьким зіпанням затихло. Потім знову підкачав міхи. Й заходився зі звуків складати мелодії. Еліас почав творити музику» [4, с. 70]. Оповідач використовує специфічну термінологію, точно позначаючи регістри, він чітко передає звук. Лише коли Еліас починає «зі звуків складати мелодії», мовне зображення узагальнюється. Р. Шнайдер показує, що поетизація звуку можлива не завжди. За допомогою фахової лексики оповідач досягає найкоротшої форми опису. Звук визначає й заповнює дефіцит мови. Тим цікавішим є той факт, що пізніше, коли Еліас імпровізує прелюдію, оповідач обирає «літературну» форму зображення: «А між тим у голові Еліаса лунала фантастична мелодія. Він придумав розпочати хорал ось яким чином: спочатку глибокими приглушеними акордами показувалась скорбота трьох Марій біля порожнього гробу. Потім у чаклоподібному ритмі вступали басы, які наростали з кожною секундою й мали змалювати повільне відкочування каменя. І тільки третя частина в триумфуючому піднесенні й фанфарних акордах приносила впевненість у тому, що Христос таки справді воскрес. До п'яної перемоги домішується мелодія хоралу, і цей хорал стає широким потоком неймовірно сміливих гармоній. Ця сміливість, де відбувається щось неймовірне, у що неможливо повірити, має продемонструвати тому християнинові, який ще сумнівається, що Христос здійснив те, що неможливо висловити: воскресіння зі смерті. Яка геніальна музика!» [4, с. 111-112]. Орган виявляється при цьому універсальним інструментом і стає провісником «неймовірного...», що неможливо висловити».

Враженню звучання музики у творі сприяє також майстерна часова організація тексту – досягнення відчуття вічності у миттєвості. Саме таку ситуацію переживає герой роману «Одкровення» Р. Шнайдера: «Він чекав, не відводячи очей від

свого зблідлого дзеркального відображення, стояв наодинці з часом, який зупинився. Це були дивовижні моменти легкості, невагомості почуття. Він забув старе, невіршене. Забув прикрощі свого життя, образи й образників, скарги й скаржників, вину і винних. Він став звуком, став слухом, здогадувався, що був бажаним з усім своїм нездійсненим та зрадженим. Знову відчув невинне бажання без повчання бути тим, ким він був: Якобом Кемпером, який довго жив і ходив обхідними дорогами, хапав зірки, падав, щоб знову хапати зірки» [14, с. 170]. При оформленні книги в якості вільєток до початку розділів використано автографічні нотні записи Й.С. Баха, а мотив форзацу взято з партитурного

рукопису Меси Сі-мінор. Створений таким чином музичний контекст розповіді стає виходом до інтертекстуального сполучення слова і музики.

Отже, музикальні образи у літературних творах уможливають наближення письменницької діяльності до способу творення композитора. Письменники, які працюють із музикальними образами, безумовно, наділені специфічним мисленням та внутрішнім слухом. Твори, які завдяки їхньому звуковому наповненню можна розглядати як фонографічні феномени, засвідчують високий художній рівень, захоплюючи продуктивністю діалогу двох видів мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахман І. Маліна : [роман] / Ингеборг Бахман; [пер. з німецької Л. Цибенко]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – 303 с.
2. Верфель Ф. Верді. Роман опери : [роман] / Франц Верфель; [пер. з німецької П. Соколовський]. – Київ : Дніпро, 1989. – 480 с.
3. Литературоведение как проблема : [Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается / главн. редактор Т. А. Касаткина]. – Москва : Наследие, 2001. – 560 с.
4. Шнайдер Р. Сестра сну : [роман] / Роберт Шнайдер; [пер. з німецької М. Кушнір]. – Київ : Юніверс, 2002. – 240 с.
5. Brandstätter U. Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik : [Monografie] / Ursula Brandstätter. – Stuttgart : J. B. Metzler, 1990. – 197 S.
6. Caduff C. «dadim dadam» – Figuren des Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns : [monografie] / Corina Caduff. – Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 1998. – 259 S. – (Literatur – Kultur – Geschlecht : Große Reihe ; Bd. 12).
7. Hesse H. Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe : [Sammelband] / Hermann Hesse; [Hrsg. von V. Michels]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986. – 247 S. – (Erweiterte Auflage).
8. Jungheinrich H.-K. Der Musikroman. Ein anderer Blick auf die Symphonie : [Monografie] / Hans-Klaus Jungheinrich. – Salzburg, Wien : Residenz-Verlag, 1998. – 240 S.
9. Kühn D. Beethoven und der schwarze Geiger : [Roman] / Dieter Kühn. – Frankfurt am Main : Fischer, 1996. – 368 S.
10. Literatur und Musik : [Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / Hrsg. von S. P. Scher]. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1984. – 432 S.
11. Lubkoll Ch. Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800 : [Monografie] / Christine Lubkoll; [Hrsg. von G. Neumann, G. Schnitzler]. – Freiburg : Rombach, 1995. – 338 S. – (Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae).
12. Mann Th. Die Entstehung des Doktor Faustus / Thomas Mann. – Frankfurt am Main : Fischer-Verlag, 1984. – 156 S.
13. Mann Th. Doktor Faustus : [Roman] / Mann Thomas. – Frankfurt am Main : Fischer-Verlag, 1971. – 509 S.
14. Schneider R. Die Offenbarung : [Roman] / Schneider Robert. – Berlin : Aufbau, 2007. – 285 S. – (1. Auflage).
15. Schwitters K. Ursonate : [Електронний ресурс] / Kurt Schwitters. – Режим доступу: <http://www.kurt-schwitters.org>.
16. Vratz Ch. Die Partitur als Wortgefüge : sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart : [Monografie] / Christoph Vratz. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. – 383 S. – (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 371).

Рецензенти: Бандровська О.Т., к.філол.н, доцент,
Коваль М.Р., к.філол.н., доцент

© Маценка С.П., 2009

Стаття надійшла до редколегії 20.10.09