

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПОЕТИКА РОМАНУ, ЯКИЙ ПРАГНЕ СТАТИ МУЗИКОЮ (на матеріалі німецькомовної літератури)

*Враховуючи найновіші інтермедіальні дослідження німецького літературознавства, розглянуто поетику роману, зверненого до музики. Відтак у центрі уваги виявляється медіальність сучасної літератури, яка за допомогою музики прагне подолати власні межі й збагатити сферу виражальності. Цим зумовлені зміни в жанровій поетиці роману, який часто називають „музичним” („Musikroman”), хоча у більшості випадків йдеться лише про спрямованість літературного твору до музики. Відстежено рефлексійний шлях музичного у контексті романної поетики від Ф. Шлетеля до модерністської концепції Т. Манна, а також залучено постмодерністський варіант Т. Майнеке.*

**Ключові слова:** *інтермедіальна поетика роману; роман, який прагне стати музикою; музичне в контексті жанрової поетики, Ф. Шлетель, Т. Манн, Т. Майнеке.*

Якщо в основу роздумів покласти ідею, запозичену зі статті Жиля Дельоза „Мозок – Екран” про те, що не існує художніх творів, які б не мали свого продовження чи своїх витоків в інших видах мистецтва [4], то логічно стає актуальність інтермедіальності, за образним визначенням німецького кінознавця та медіа-дослідника Йоахіма Пеха, як „ринкової площі для гуманітарних дисциплін у пошуках приєднання, які, досягнувши віку, починають почуватися незатишно в обраній ними блискучій ізоляції, яку вони до цього ревниво захищали” [14, с. 14]. Серед цих дисциплін, поряд із культурологією та медіа-дослідженнями, знайшло своє місце й літературознавство, яке, розмірковуючи про інтертекстуальність та трансформацію між типами текстів та іншими медіа, теж потрапило в поле інтермедіальності. Виходячи з концепту „інтермедіальності”, розвинутого у формалістському контексті австрійським славістом А. Ганзен-Льове [7], Й. Пех зазначає, що в системі художньої форми (наприклад, літературного тексту) інтермедіальні кореляції продукують щораз інші жанри, які взаємодіють не лише всередині певної художньої форми, але й на різних рівнях трансформації (транспозиції, трансфігурації, проекції). Суттєво при цьому те, що трансформаційні процеси сприймаються у фігуральному смислі й розгортаються в конфігураціях медіальних жанрів. У цьому зв’язку Й. Пех привертає увагу й до семіотичного „медіально-компаративістського дослідження” швейцарця Е. В. Б. Гесса-Лютіха [18], згідно з яким „текст-трансфер” шукає нових вихідних даних поза текстами в їхніх медіальних „втіленнях”. Відтак учений наполягає на необхідності унаочнення зміни самої форми як змісту медіального обміну у трансформаційному процесі. Тому він визначає

інтермедіальність як „формальний процес”, який відбувається „в історії мистецтв, на переході до технічних засобів масової інформації та їхнього диференціювання на аналогічні та дигітальні варіанти в перекладах форм, які у процесі трансформації та в пороговому досвіді при переходах вказують на інші свої медіальні сторони. Формами інтермедіальності є розриви, пустоти, інтервали або проміжки, так само як межа і поріг, в яких фігурує їхній „медіальний диференціал”. Процес, спрямований на те, щоб цей „медіальний диференціал” через повернення форми можна було знову спостерігати і формулювати (чи символізувати) як (транс-)форму, є постійною складовою мистецько- та медіально-історичного дискурсу: Лессінговий „продуктивний момент” фігурує з огляду на скульптурну групу Лаокоон як „медіальний диференціал” поміж образотворчим (скульптура) та нарративним (містична розповідь) мистецтвами як проміжок (не спостережуваного) часового уповільнення просторового жесту в період спостереження їхнього розрізнення, яке Лессінг інтерпретував як дискурсивацію й яке дійсно є моментальною фігурацією визначального „медіального диференціалу” [14, с. 26–27]. Отже, йдеться, вважає Й. Пех, не про відображення однієї художньої форми в іншій, як перенесення змісту з одного резервуара в інший, а про інтермедіальність як процес, який актуалізується у формі розбіжності при специфічній зміні форми – „інтермедіальність як форма диференції проміжного” [14, с. 16]. Розглядаючи інтермедіальність як „поетологічний концепт”, Юрген Е. Мюллер зазначає, що „медіальний продукт” стає „інтермедіальним”, якщо він переводить мультимедіальне співіснування медіальних цитат та елементів поряд у концептуальне співіснування одне з одним, естетичні розриви та відхилення якого відкривають нові виміри переживання та пізнання [13, с. 31–32]. У цьому контексті літературна інтермедіальність, тобто, за В. Вольфом, доказові контакти з іншими (художніми) медіа (які розуміють у широкому сенсі як „media of expression” (С.П. Шер), з якими література взаємодіє як така, що пропонує або приймає контакт, чи є частиною мультимедіального цілого, традиційно охоплює й зв’язки з одним зі споріднених мистецтв – музикою [19, с. 133]. При цьому літературознавці, досліджуючи інтермедіальні зв’язки літератури та музики, вважають плідним шлях, відмінний від „Interart Studies”, переконаних у гарантованості перекладу одного мистецтва на інше, відповідно, одних медіа на інші, а посиляючись на думку Т.В. Адорно про те, що музика хоча й схожа до мови, та все ж – не мова, пропонують свідомо враховувати відмінності відповідних знакових носіїв, щоб мати змогу розв’язувати проблеми опису нарративних технологій, семантичних процесів, можливостей гетеро- й автореференції в різних медіа, відповідно, мистецтвах, і тим самим аналізувати різноманітні інтермедіальні зв’язки поміж видами мистецтва, не використовуючи сумнівних обхідних метафоричних утворень [15, с. 101]. Виходячи з того, що розглядається двосторонній медіальний зв’язок, літературознавець Коріна Кадуфф разом з інтердисциплінарною дослідницькою групою наголошують на

„бімедіальності” та „домінантності” як ефекти ієрархічних відношень. Якщо ж інтермедіальні зв’язки, зауважують швейцарські автори проекту „Хоровод мистецтв”, маніфестовано не у двох, а в одному засобі, то мовиться про „мономедіальне зображення” [3, с. 212], традиційне для літератури, яка звертається до інших видів мистецтва („Якщо митець береться за художню артикуляцію чогось, що вже до нього зробив інший митець в іншому інформаційному засобі, й якщо він цю артикуляцію іншого виражає у своєму власному засобі (опрацьовує, коментує і т.ін.), то можна говорити про інтермедіальний зв’язок, який конденсується як мономедіальний. Продукт демонструє себе в одному інформаційному засобі – як текст, як картина, як композиція, але внутрішньо йому притаманний процес, який полягає у тому, що він стосується висловлювання, наявного в іншому засобі” [3, с. 227]. Враховуючи особливості медіальних носіїв художніх феноменів та матеріальних властивостей мистецтв, дослідники окреслили загальні спостереження: чим більше мовний сенс відступає, тим більше виступає мовний матеріал; чим краще можна відчитати і почути такі операції, тим матеріальнішим показує себе текст; чим ритмічнішим, поліфонічнішим і багатозначнішим, відтак важче зрозумілішим він є, тим більше ми схиляємося до того, щоб окреслити його як „музичний”: „Саме там, де смисл розсіюється, схиляються до того, щоб термінологічно уподібнити мовний матеріал до музики. Де б лише мова не отримувала атрибут „музичний”, він здобутий з матеріалу мови, й він не точний, він не каже нічого докладного, натомість цей атрибут прагне у виміри, які, очевидно, більше не можна окреслити понятійно” [3, с. 215]. Зазначені поняття та узагальнення пропонують теоретичне підґрунтя для окреслення інтермедіальної поетики роману, який прагне стати музикою.

„Прагнення”, про яке йдеться, можна пояснити спільним тривалим взаємним інтересом літератури та музики як „споріднених мистецтв”. „Інтеграційною формою” (Андреас Койзер) при цьому виступає роман, який як „музичну прозу” ще з часів романтизму вважають профілюючим засобом літераризації музики. Із погляду інтермедіальності, його власна жанрова своєрідність змінюється при цьому тією мірою, в якій переформовується семіотичний зв’язок між музикою та мовою. Однак вживане для позначення цього жанрового різновиду німецьке поняття „*Musikroman*” („музичний роман” або „роман про музику”) термінологічного рівня не досягає передусім тому, що не стійким виявляється у цьому словосполученні означення „музичний”, яке вимагає додаткового пояснення й сприймається здебільшого метафорично. Відтак це жанрове утворення підлягає, за систематизацією С.П. Шера, категорії „музика в літературі”, а в ній специфічно „літератерно-музичною” вважають „вербальну музику” [6, с. 71]. Отже, мовиться про „мономедіальне зображення”. Як, за Й. Пехом, „форма диференції проміжного” у значенні результату інтермедіального процесу придатнішим видається поняття „музичної прози”, широко вживане в музикознавстві й органічно адаптоване сучасним

літературознавством. „Музичну прозу” можна розглядати як свого роду платформу для осмислення інтермедіальної поетики роману, бо їй притаманний теоретичний потенціал, вона найкраще відповідає інтердисциплінарності та інтермедіальності обставин, до того ж вона може перетворювати завершені форми предмета, квазітеоретичні для літератури та семілітературні для теорії. На думку німецького літературознавця А. Койзера, саме музична проза (а не лірика) історично й жанрово позначає певну тенденцію, яка виявилася поміж 1800 та 1950 роками найпридатнішою зображальною формою мислення та писання про музику, що містить закладені в її основі змінені знакові зв'язки [9, с. 18]. Особливо в концепції музики австрійського композитора Арнольда Шьонберга вираз „музична проза” набув функції позитивного основного поняття. У надрукованій в 1947 р. англійською мовою статті „Прогресивний Брамс” („Brahms the Progressive”) митець визначає „музичну прозу” як „пряме та відверте зображення думок без будь-якої компіляції, без голих доповнень і порожніх повторень” [17, с. 118]. У „повній незалежності від формальної симетрії” [17, с. 119], наслідуючи ритм вільної, нічим не скутої мови, музиці слід уподібнитися до прози. Вона має слугувати виключно виразності висловлювання, вираженню, дотримуючись вимоги якого, вона може розкритися автономно. Як і словесна проза, музика здатна повністю присвятити себе тому, що вона прагне виразити. У цьому сенсі А. Шьонберг розуміє шлях до свободи атональності як свого роду процес уподібнення до свободи й виражальної здатності мови. Т.В. Адорно в есе „Малер. Музична фізіогноміка” („Mahler. Eine musikalische Physiognomik”) аналізує музику композитора, використовуючи порівняння з романом, романними фігурами, Прустом та Бальзаком, і визначає його „музичну прозу” як таку, що виростає як вільний ритм у вірші. Подібні міркування демонструють взаємну спрямованість літератури й музики одна до одної, що увиразнює функціонування інтермедіальних жанрів.

Працюючи з поняттям музичної прози в літературному контексті, А. Койзер розглядає в його межах і поетику роману, констатує, що музикалізація прози означає її теоретизацію. Це уможлиблює органічне поєднання музично-теоретичних позицій із поглядами письменників, які займалися музичним мистецтвом. Яскравим прикладом такого поєднання в історії німецької літератури у творчості одного митця є „музична проза” Фрідріха Шлегеля. У фрагментах про музику та музичне автор вказує на дефіцит поетичних визначень в їхньому власному засобі – поетичній та філософській мові. Цим пояснюються спроби визначення „поезії” за допомогою інших видів мистецтва. При цьому поряд з уявленнями про трансцендентальний характер музики, яка вбирає у себе і літературу, і філософію, знаходяться й вузькі визначення, які, зокрема, зустрічаються у рецензіях на „Вільгельма Майстера”. Там музика метафорично описує структурний аспект роману, бо йдеться про те, що друга книга розпочинається з музичного повторення результатів першої, з їхнього скорочення до кількох пунктів. В залежності від досліджуваної сфери (літератури чи філософії)

Ф. Шлегель постійно прагне уточнити музичні властивості. У такий спосіб сфера та властивості взаємозалежать одні від одних і залишаються постійно змінними величинами. В результаті такого процесу існує лише динамічний континуум визначень та відособлень. Формулюючи поетологічні принципи роману як „змішаного жанру” („Mischgattung”), який об’єднує різні аспекти поділеної на складові жанрової поетики та інших видів мистецтва, німецький романтик розглядає літературу та музику як знакові системи. Відтак музика для нього є невизначеним сигніфікантом, на відміну від мови як визначеного, тому він пропонує використовувати її як ідеальний засіб для вираження ідеалізму: „В музиці ідеалізм можна виразити найповніше. Вона має означати лише Бога. Очевидно, вся музика має стати Єдиним” [16, с. 270, № 201]. Музичне, за Ф. Шлегелем, організовує внутрішню форму роману завдяки квазіритмічному принципу. Мислитель пише: „Внутрішня форма роману є математичною, риторичною, музичною. Потенціювання, прогресивне, ірраціональне; далекі риторичні фігури. З музикою це зрозуміло само собою” [16, с. 261, № 88]. Поняття форми, якому на рівні рефлексії притаманне „ірраціонально-музичне” начало, позбавляється рівня схематичного впорядкування мистецтв в інтересах системного зв’язку, який передбачає приписування кожному мистецтву певної обмеженої функції. Музичне належить у романі до елементів, які організовують „внутрішню диференцію” жанру й поєднують структурні елементи з рефлексивним характером художнього твору. Лише завдяки музичному можливе включення у внутрішню форму роману „універсальності” („Allgemeinheit”), цього поза своїм поняттям не осяжного елементу роману. Як організаційний момент роману, музичне сприяє ще й тому, щоб з’ясувати „духовне почуття” („geistiges Gefühl”) художнього твору, функцією якого є пронизування всього романтичного мистецтва. Як така, поетика роману може бути „дефініцією та аналізом водночас”, продукуючи власні визначення із середини самої себе й не втрачаючи при цьому зображення цілого. Тобто музичне як ідея літератури, породжена нею ж самою, є організаційним елементом роману й обґрунтовує його внутрішню антиномію на основі свого немовного характеру, який чітко проявляється як диференція означуваного. Не позначаючи чогось конкретного, як-от слово, музика містить і деструктивну силу, яку розпізнав Фрідріх Шлегель, говорячи про розчинення всієї філософії в музиці. Отже, міркування німецького романтика можна вважати одним із перших ґрунтовних досліджень поетики роману в контексті інтермедіальних зв’язків.

Враховуючи відмінності літератури та музики як знакових систем, у поле зору інтермедіальності останнім часом чимраз частіше потрапляє наратологія. У цьому контексті дослідники розглядають наративне, не скорочуючи його до епічної оповіді з посередником-оповідачем, як трасмедіальну когнітивну схему, яку зауважують у творах та медіа завдяки різним внутрішньо- та зовнішньотекстовим стимулам [5, с. 97].

Складність літературно-музичних зв'язків пов'язана з тим, що серед художніх медіа музику вважають найменш „розповідною”, оскільки вона так опирається точним позамузичним референціям, що її „мовність” узагалі піддають сумнівам. Тобто музика самореферентна. Як наслідок – вона припускає „дослівні” повтори, прогресія музичного дискурсу суттєво зумовлена внутрішньомузичним синтаксисом і тому стоїть поперек до прогресії та когерентності оповіді, ґрунтованої на причинності та телеології. Непридатними для музики виявляються спрямованість до минулого та звернення до вигадки. Та музика все ж поділяє з літературою одну властивість – часовість. „На основі цієї часовості, яка в музиці пізнається ще безкомпромісніше, ніж у письмовому оповідному мистецтві, яке уможливорює реципієнту індивідуальний ритм читання, музика в поєднанні з певними композиційними засобами може викликати надію, розчарувати або задовольняти, створювати й знімати напругу. У такий спосіб музика здатна створювати телеологічну структуру, яку хоча й можна сприйняти лише суто внутрішньо-музично, проте водночас вона може сугестувати „нарративну траєкторію” [5, с. 82]. Важливі також контекстуальні „обрамлення” – культурно-історичні ситуації виникнення музичного твору та маніфестації композиторських інтенцій, а також програмні назви творів та їх окремих частин як паратексти. Примітно, що для музичної нарративації особливо придатним виявилось ХІХ ст. Очевидно, не випадково цей процес збігся зі становленням найважливішого літературного жанру – роману.

На основі сучасних досліджень можна говорити про певну типологію форм музично-літературної інтермедіальності. Музика присутня в романі, за Вернером Вольфом, окрім нотної цитації, як тематизація, тобто експліцитне мовлення про музику в модусі „telling” (наприклад, назви, які викликають уявлення про музику, описи музичних переживань або коментарі до музичних творів) і як інсценування музики, тобто імпліцитна референція на музику завдяки наближеній до неї організації тексту в модусі „showing”, куди належить „словесна музика” (музичні аналогії на рівні звукової поверхні) або формальні та структурні аналогії до музичних форм та композиційних технік (імітація, варіації, fuga, соната...). „Як ефект взаємодії обох головних форм присутності музики може або виникати враження неспецифічної, загальної музичної референції, або, в деяких випадках, також специфічної, квазіінтертекстуальної референції на імагінований або фактичний музичний твір” [19, с. 133]. Різні літературні спроби перейти межу в напрямку музики, що дослідник називає „музикалізацією художньої літератури” („the musicalization of fiction”), виявляють схожий функціональний профіль. Як би близько літературний твір не наближався до музики, він залишається літературою. Тому музикалізація є лише відчутною тенденцією інтермедіальних контактів. Але й як така вона виявляє цікаві симптоми трансгресії традиційних меж різних медіа.

Особливо в поезії модерністського роману відчутна тенденція до музикалізації, найважливішими функціями якої в контексті модернізму є

самореференція мистецтва щодо його (медіальних) можливостей та меж під знаком експериментального й ігрового переступання давніх угод (особливо мімесису зовнішньої дійсності) та розв'язання естетичної формальної проблеми при охопленні зовнішньої та внутрішньої психічної дійсності, яка через її комплексність і непроникність дедалі більше вислизає при традиційній організації смислу та порядку [19, с. 142]. Літературно-музична інтермедіальність слугує для експериментування з мовним засобом, але також і для автореферентного висвітлення значення мовного та звукового мистецтв. Роман під знаком „музикалізації”, вважає В. Вольф, вказує на позитивне у сфері естетичного, водночас відзначаючи його обмеженість, бо воно існує лише в момент переживання мистецтва. На відміну від какофонії сучасного великого міста, вербально-музичні пасажі в романі часто створюють враження естетично організованого порядку в тенденційно аморфному матеріалі. Отже, музика стає моделлю естетичного порядку гетерогенного, а екстенсивне породження уявлень, що є її функцією в літературному творі, увиразнює цю тенденцію. У такий спосіб музичне мистецтво в романі стає поетологічним та світоглядним рефлексійним простором. „Типово модерністське й особливо яскраво виражене в музиці наголошення на формі, автореференції та десемантизації мистецтва під знаком домінування формальної естетики, а також загальний скептицизм щодо сенсу входять у тертя з іншою протилежною тенденцією, яка, однак, теж мотивована типово помодерністськи: все ще тривалими пошуками сенсу. У руслі цих пошуків мистецтво, музика та естетичне в цілому семантизуються до місця відступу темпоральної чуттєвої пізнаваності позитивності, яка більше не визнається за реальністю” [19, с. 148], – підсумовує В. Вольф.

На інший поетологічний аспект вказує М.М. Бахтін у праці „Проблеми поетики Достоевського”: наголошуючи на надто суттєвій відмінності літератури та музики, щоб можна було говорити про щось більше, ніж про образні аналогії та прості метафори, вчений обґрунтовує поняття „поліфонічного роману” як нової форми художнього бачення, характерними ознаками якого є багатоголосся (багатозвучність) та діалогізм. Саме на принципі цитованого багатоголосся ґрунтується один із найвідоміших німецьких романів про музику – „Доктор Фаустус” („Doktor Faustus”, 1947) Томаса Манна. В „Історії Доктора Фаустуса” („Entstehung des Doktor Faustus”, 1949) сказано: „У цитаті як такій, незважаючи на її механічну природу, є щось специфічно музичне, а крім того, цитата це – дійсність, перетворена на вигадку, вигадку, яка увібрала у себе дійсність, тобто особливе химерне й хвилююче змішання різних сфер” [11, с. 702]. Цитата є тому музичною, що вона як мовний жест інвентаризує промовлені й почуті голоси, властивим лише їй тоном позначає їх, і як спосіб вираження дійсності робить придатними їх для організації дійсності роману, пояснює А. Койзер. Тому у випадку Томаса Манна можна говорити про „протокольовані виражальні характери” [9, с. 84]. Із цитатною технікою у „романі про музику” (Т. Манн) пов'язаний монтаж, який складає, за Томасом

Манном, задум та ідею книги. З медіально-естетичного погляду, кінематографічний засіб шляхом його музикалізації поступово спричинився до усунення домінування візуального у фільмі. Внаслідок медіального диференціювання чуттєвого матеріалу на бачення й слухання монтаж став засобом рефлексії про роз'єднання елементів. У „Докторі Фаусті” монтаж перетворено на текстовий процес, який вступає в інтермедіальні зв'язки з музикою. „Центральний процес візуального засобу стає текстуальною формою зображення і колабораціоністськи співпрацює із рефлексійним потенціалом акустичного засобу. Як наслідок, розкрито притаманні монтажу музичні структури, авангардистську образотворчу силу яких визначає „організація твору”, яка еманіпує частину стосовно сенсу цілого, водночас представляючи сучасний принцип когерентності фрагментарних частин, який може найкраще визначити нанизуваний серійний принцип зображення та організації” [8, с. 166]. А. Койзер робить важливий висновок, що, на відміну від візуальзації модернізму й домінування в ньому оптичних медіа, у поетиці роману переважає акустична медіалізація з монтажем як центральним принципом зображення й засобом висвітлення текстуальних взаємозв'язків: „Дорогий док. Адорно, ... У цьому випадку мене не відлякує жодний монтаж, цього не траплялося ще ніколи. Те, що належить до моєї книги, має бути в ній і вона це абсорбує. Я хотів Вас ще попросити записати для мене простими нотами тему Арієтти із варіацій й задати тон, який приєднується в останніх повтореннях так особливо втішливо, олюднуючи” [2, с. 9]. Музикалізація тексту полягає в цьому випадку передусім у тому, що чужий, гетерогенний і фрагментарний матеріал поєднано й синтезовано в такий спосіб, що він допускає існування гетерогенності та фрагментарності окремих елементів. Саме окремі елементи містять характерні деталі: „Про що мені, в основному коментуючи, слід сказати, то це про принцип монтажу, який своєрідно, а можливо, й гідно осуду простягається через усю книгу, абсолютно самостійно, не роблячи із себе таємниці. Зовсім недавно я знову помітив напіврозважально, напівтривожно, що коли я характеризував кризу, пов'язану із хворобою героя, і при цьому дослівно і точно переніс у книгу симптоми Ніцше, як вони описані в його листах, разом із приписаним меню та ін., я тим самим ознайомив з ними кожного, так би мовити, вклеїв їх” [2, с. 18–19]. Отже, „вклеювання” фрагментарних частин набуває документального характеру, й цитати стають гарантами реальності. Зв'язок між непов'язаними цитатами виникає через плетиво текстури, яка дотримується музичних принципів поєднання. „Я завжди розумівся на літературному музикуванні, почувався напівмузикантом, переносив техніку музичного плетива на роман... Але щоб написати роман про музиканта, який навіть виказує честолюбство стати романом музики, потрібна вченість, якої мені не вистачає. Тому я від початку вирішив, що у книзі, яка і так схиляється до монтажу, мене не відлякають посилання, допоміжні звернення до чужого добра: сподіваючись, що те, що я взяв, перейняв, точно зможе всередині

композиції здобути самостійну функцію, символічне власне життя й при цьому збережеться недоторканим на своєму попередньому критичному місці” [2, с. 20]. Музичним у цьому процесі А. Койзер називає те, що гетерогенний і чужий матеріал відчужено й ізольовано від його початкового контексту як суверенна гра з візуальними частинами. Ці частини, однак, зберігають автентичну реальну (документальну) цінність, як музика, яка може бути автентичною і без реальної фіксації. Так Томас Манн використовує інтелектуальну музикальність процесу. Окрім цього, твори Леверкюна в романі переконливо підтверджують тенденцію музики до прози й роману до музики у ХХ ст.

„Доктора Фаустуса” можна охарактеризувати, за авторською термінологією австрійського романіста Германа Броха, як „аудітивний” роман („auditiver Roman”), бо він має здатність перетворюється на „звуковий простір”. Томас Манн прагне подолати одностороннє знакове поняття звуку, щоб подати розповідь за логікою відновлення епічної єдності. „Причини того, що саме роман став жанром для слухання, слід шукати в реконструкції епічної цілості та усної форми. І все ж ця реконструкція є теоретичним процесом, а засобом роману слугує лірична музикальність односторонньо зображеного мовного звучання, так що в крайньому разі єдність лише закладається, фактично ж, усамостійнене звучання має продукувати усну форму, а єдність звуку та змісту, бачення і слухання заледве досягається”, – пише А. Койзер [9, с. 92].

У зв’язку із „Доктором Фаустусом” слід зауважити й іншу важливу тенденцію роману про музику – його спрямованість до біографізму. Щоб поряд з епохальністю зберегти індивідуальність, письменник звертається до біографічної оповіді, реалізуючи у такий спосіб програму „конструктивної музики”. Отже, інтермедіальні зв’язки встановлюються також завдяки тому, що література експліцитно посилається на історичних композиторів та музикантів, тобто на митців, які артикулюють іншими засобами. Романи в такому випадку тематизують біографічні, творчі, естетичні відомості. Звернення до знаних композиторів, музикантів, творів викликає у читача звукові асоціації й реальне музичне переживання в такий спосіб долучається до контексту літературного твору.

У постмодерністську епоху інтермедіальних переходів меж поміж літературою на музику, як зазначає В. Вольф, втрачається довіра до продуктивності мистецтва у контексті позитивних пошуків сенсу [19, с. 148]. Мистецтво виявляється інсценуванням дійсності. Знаковим у цьому сенсі є роман „Музика” („Musik”, 2004) письменника, музиканта, есеїста, ді-джея та автора радіомонтажів Томаса Майнеке. Відповідно, поетика цього твору ґрунтується на культурі ді-джеїв, в якій платівка відіграє роль художнього матеріалу та інструмента водночас, а сам ді-джей із користувача зростає до митця. Музику при цьому не лише презентують, нею передусім маніпулюють. Важливішими за звук стають здобування звуку та відношення звуконосія/звукового тіла й перформера. Тому роман „Музика” не стільки написаний, скільки продукований письменником-ді-джеєм. Сама музика у творі виступає не

лише позалітературними референційними межами тексту, але й головним виконавцем. Текст при цьому перетворюється на саундтрек. До художніх технік літературного ді-джеїнга належать мікси, ремікси, скретч, тотальне об'єднання в мережі. Особливо цікавий для Т. Майнеке метод літературного „семплінгу” („Sampling”) як постмодерністської техніки, особливого роду монтажу, при якому він послуговується „семплом”, свого роду цитатою, як означником, що транспортує означуване в новий контекст, створюючи ремікс. За таких умов музику використовують і як місце дії, й як архів. Вона перетворюється на метадискус, який уможлиблює дискутування інших дискурсів. У такий спосіб у романі представлено судження про інші види мистецтва, проблеми сенсу та гендеру, національної ідентичності, раси та релігії. З іншого боку, через музику дискурси також знаходять вхід до архіву. Т. Майнеке послуговується назвами пісень та альбомів, що функціонують як історичні віхи архіву. Так за допомогою музики він натрапляє на слід історії.

Отже, у контексті інтермедіальної поетики роман як медіальний жанр виявляє значний змістовий, формотворчий та виражальний потенціали. Йому притаманна особлива чутливість до історико-культурних трансформацій, що він прагне відстежити й презентувати шляхом максимального наближення до інших художніх медіа, які артикують ці зміни в оригінальний спосіб. Безумовно, особливу роль у розвитку жанру роману відіграє музика. У прагненні досягти „тотальності” зображення він, зокрема, послуговується звуковим мистецтвом, розширюючи своє тематичне поле, збагачуючи при цьому виражальні засоби та набуваючи метаестетичного простору рефлексій, який слугує грою з літературною формою, ресенсуалізацією літератури, пошуками альтернативних способів структурування літературного матеріалу поза традиційним мімесисом. Музика збагачує поетику роману за принципами асоціації, аналогії, монтажу, цитації, структурного паралелізму. Все це підтверджує вихідну думку Жюльєн Дельоза про закономірність витоків і продовження художніх творів в інших видах мистецтва.

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 316 с.
2. *Adorno Th. W.* Briefwechsel 1943–1955 / Theodor W. Adorno, Thomas Mann / [Christoph Göde, Thomas Sprecher]. – Frankfurt am Main : Fischer, 2003. – 180 S.
3. *Intermedialität* / Corina Caduff, Sabine Fink Gebhardt, Florian Keller, Steffen Schmidt // *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. – Hamburg : Felix Meiner Verlag / [Hrsg. von Josef Früchtel und Maria Moog-Grünwald]. – Heft 51/2. – Jg. 2006. – S. 211–237.
4. *Deleuze G.* Das Gehirn ist ein Leinwand / Gilles Deleuze // *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2005. – S. 269–277.

5. Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär / [Hrsg. von Vera Nünning & Ansgar Nünning]. – Trier : Wissenschaftlicher Verlag, 2002. – 301 S. – (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium ; Bd. 5).
6. *Gier A.* Musik in der Literatur / Albert Gier // Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film / [Hrsg. von Peter v. Zima]. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. – S. 61–92.
7. *Hansen-Löve A.A.* Intertextualität und Intermedialität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne / Aage A. Hansen-Löve // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. 3–5 Juni 1982 / [Hrsg. von Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel]. – Wien : Verlag Otto Sagner, 1983. – S. 291–360.
8. *Käuser A.* Medium – Musik – Text. Montage als Darstellungsform / Andreas Käuser // Musikalität. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik / [Hrsg. von Ralf Schnell]. – Stuttgart, Weimar : Verlag J.B. Metzler. – Jg. 36, März 2006. – S. 159–173.
9. *Käuser A.* Schreiben über Musik. Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie / Andreas Käuser. – Musik : Wilhelm Fink Verlag, 1999. – 288 S. – (Figuren ; Bd. 6).
10. Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / [Hrsg. von Steven Paul Scher]. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1984. – 432 S.
11. *Mann Th.* Doktor Faustus. Entstehung des Doktor Faustus : [Roman; Essay] / Thomas Mann. – Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967. – 677 S.; S. 681–837.
12. *Meinecke Th.* Musik / Thomas Meinecke ; [Roman]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2007. – 370 S.
13. *Müller J.E.* Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte / Jürgen E. Müller // Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets / [Jörg Helbig]. – London : Turnshare Ltd., 2009. – S. 31–40.
14. *Paech J.* Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration / Joachim Paech // Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets / [Hrsg. von Jörg Helbig]. – London : Turnshare Ltd., 2009. – S. 14–30.
15. *Rippl G.* „If we want pure sound, we want music“ (Ezra Pound). Zur intermedialen Ästhetik der angloamerikanischen klassischen Moderne / Gabrielle Rippl // Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien / [Hrsg. von Joachim Grage]. – Würzburg : Ergon Verlag, 2006. – S. 87–106. – (Klassische Moderne. – Band 7).
16. *Schlegel F.* Fragmente zur Poesie und Literatur I, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe / Friedrich Schlegel / [Hrsg. von Ernst Behler mit Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner]. – Paderborn, München, Wien : Schöningh u. a., 1981. – Band XVI. – 689 S.
17. *Schönberg A.* Brahms der Fortschrittliche / Arnold Schönberg ; [Übersetzt von Gudrun Budde] // Schönberg A. Stil und Gedanke. – Leipzig : Reclam, 1989. – S. 99–145.

18. Text Transfer: Semiotisch linguistische Probleme intermedialer Übersetzung / [Hrsg. von Ernest W.-B. Hess-Lüttig]. – Münster : Nodus, 1987. – 325 S.
19. 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.

### **Аннотация**

*Учитывая новейшие интермедийные исследования немецкого литературоведения, рассматривается поэтика романа, обращённого к музыке. Поэтому в центре внимания оказывается медийность современной литературы, которая с помощью музыки стремится преодолеть собственные границы и обогатить сферу выразительности. Этим обусловлены изменения в жанровой поэтике романа, который часто называют „музыкальным” („Musikroman”), хотя в большинстве случаев речь идёт о направленности литературного произведения к музыке. Прослеживается рефлексивный путь музыкального в контексте романной поэтики от Ф. Шлегеля до модернистской концепции Т. Манна с вовлечением постмодернистского варианта Т. Майнеке.*

**Ключевые слова:** *интермедийная поэтика романа, который стремится стать музыкой; музыкальное в контексте жанровой поэтики; Ф. Шлегель, Т. Манн, Т. Майнеке.*

### **Summary**

The article considers the most recent intermedial research in German literary studies and explores the poetics of the novel about music. The analysis focuses on the medial character of modern literature that uses music to overcome its own limits and expand the sphere of expressiveness. The above explains changes in genre poetics of the novel that is defined as music novel („Musikroman”) though in the majority of cases it means only music-orientation of a piece of fiction. The article studies a reflexive development of the musical in the context of novel’s poetics from F. Schlegel to Th. Mann’s modernist concept with the attraction of the postmodernist version of Th. Meinecke.

**Key words:** *intermedial poetics of the novel, novel that aspires to become music; the musical in the context of genre poetics, F. Schlegel, Th. Mann, Th. Meinecke.*

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2011 р.