

“ЖАНРОВІ ФОРМИ РОМАНУ-МУЗИЧНОГО ЕКФРАЗISУ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ В КОМПАРАТИВНОМУ АСПЕКТІ” (“Воцек & воцекургія” Ю. Іздріка і “Синдром Петрушки” Д. Рубіної)

Яніна ЮХИМУК

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, НАН України

У статті окреслюються проблеми сучасного літературознавства, котрі виникають при спробі ідентифікації музичного екфразису у прозі кінця XX – початку XXI століття. Здійснена спроба визначення основних рис роману-екфразису, що має натяк або ж посилання на музичний твір у своїй назві чи прямо вказує на нього. У порівняльному аналізі романів виявляється варіативність жанрових форм та їх особливості у національних літературах.

Ключові слова: екфразис, музичний екфразис, опера, балет, варіативність, компаративістика, Іздрік, Рубіна.

В статье очерчены проблемы современного литературоведения, которые возникают при попытке идентификации музыкального экфрасиса в прозе конца XX – начала XXI века. Осуществлена попытка определения основных черт романа-экфрасиса, содержащего намек или ссылку на музыкальное произведение в своем названии или прямо указывающего на него. Сравнительный анализ романов демонстрирует вариативность жанровых форм и их особенности в национальных литературах.

Ключевые слова: экфрасис, музыкальный экфрасис, опера, балет, вариативность, компаративистика, Издрьк, Рубина.

The article outlines the problems of contemporary literary criticism that arise when trying to identify the musical ekphrasis in the prose of late XX – early XXI century. An attempt to identify the main features of the novel ekphrasis containing a hint or a link to a piece of music in its title or right pointing at him. The comparative analysis of novels shows genre forms variations and their features in the national literatures.

Key words: ekphrasis, musical ekphrasis, opera, ballet, variability, comparative studies, Izdryk, Rubina.

Ідентифікація екфразису в сучасній літературі є проблемою, оскільки не існує уніфікованої дефініції, котра б дозволяла зробити якісний аналіз літературного тексту. Це ускладнює визначення терміна

“роман-екфразис”, тому його чіткого формулювання також не існує, проте він широко вживається сучасними науковцями. На тлі видового різноманіття екфразису (художній, музичний, кулінарний, парфумерний, ювелірний, релігійний), дана теорія спричинила виникнення цілого спектра визначень: від подібних до суперечливих. Отже, окрім відомих теоретиків “канонічного екфразису” (Е. Панофський, В.Дж.Т. Мітчелл, Н. Гудмен), з’явилися дослідники, котрі здійснили спробу осучаснення терміна.

Один із провідних сучасних дослідників взаємовпливу літератури та музики, С. Волл вважає, що в *“літературі ХХ ст. екфразис дедалі більше відривається від його класичного розуміння живої репрезентації якогось із творів мистецтва, перестає бути частиною оповіді, обтяжуючи оповідь, стаючи самодостатнім і перериваючи основу оповідь”* [1:153], давши поштовх до перегляду дефініції екфразису. Наведена думка не означає, що екфразис був обмежений рамками однієї функції (описовості) – навпаки, дослідники не виключали його жанрового розвитку, чим і пояснюється виникнення терміна *екфрастичний роман* або **роман-екфразис**, котрий, однак, не має чіткого визначення. Р. Вебб указує, що будь-який тип екфразису з’являється завдяки твору мистецтва, наголошуючи, що антична і сучасна категорії екфразису були сформовані на абсолютно різних підставах, і є несумісними, бо належать до радикально відмінних систем [14]. Таким чином, можна з упевненістю віднести до музичного екфразису опис музичного твору, що є не просто ледь помітним градієнтом у загальній картині тексту-полотна літературного твору, а важливим її елементом, “уплетеним” у загальну канву.

Також обґрунтування терміну спробував дати В.Дж.Т. Мітчелл, висловивши думку, що екфразис є результатом надії на “подолання інакшості”, отже, роман-екфразис, будучи конверсією, на відміну від екфрази в романі, є органічною сполукою, що має менше гострих кутів, котрі можуть утворитися від “зшивання” різних полотен чи “вписування” іншомовного “тексту”. Адже, як зазначає Н. Бочкарьова, екфразис є змаганням слова і картини, тобто, письменник намагається викликати в читача більше емоцій, ніж він би їх отримав від особистого споглядання шедевра. На думку Г. Сидорової, *“композиція роману-екфразису в цілому заснована на принципі гіпертексту”* [1], або прочитується як метакод; тим самим авторка наголошує, що даний жанр роману є реакцією на творчі процеси сучасності. Але залишається відкритою проблема

виокремлення екфрастичної прози за відмінностями, котрі формуються під впливом різних музичних творів. Так, наприклад, прозовий твір із назвою “Вальс” буде відрізнятися від “Симфонії”, особливо якщо це конкретний музичний твір, тематично пов’язаний із сюжетною лінією.

Беручи за основу позицію Т. Бовсунівської, котра вважає, що основною відмінністю роману з екфразисом від роману-екфразису є самостійність/ залежність від мистецького артефакту [1:160], окреслимо **головні риси роману-екфразису**:

- 1) сюжетно-композиційна структура базується на певному мистецькому творі;
- 2) образна система є своєрідним словесним продовженням зображуваного твору мистецтва;
- 3) назва твору є міметичною.

Зважаючи на вказані факти, можна визначити **роман-музичний екфразис** як *поліфонічний літературний твір, створений шляхом конвертації головної теми (образу) з одного виду мистецтва в інший*. Така дефініція веде до роздумів, чи варто виокремлювати різновиди роману-музичного екфразису за референтом (роман-опера, роман-балет, роман-симфонія). Особливої ролі тут набувають національні особливості літератур, котрі мають певні традиції, що сформувалися під впливом історичних та соціокультурних чинників – саме від них і залежить ступінь контамінації асоціативно-сміслового поля як письменника, так і читача.

Розглядаючи романи Юрія Іздріка (“Воццек & воццекурсія”, 1997) і Діни Рубіної (“Синдром Петрушки”, 2010) саме як романи-екфразиси, можна простежити вплив музичного твору на літературний, порівнявши дані твори з референтами та зіставивши їх. Таке визначення жанру цих творів і порівняння двох романів проводяться вперше, тому для якісного аналізу потрібно розглянути музичні тексти, що були покладені в основу цих романів-екфразисів і суттєво вплинули на структурні особливості літературних творів – оперу “Воццек” Альбана Берга (1922) і балет “Петрушка” (1911) Ігоря Стравінського.

Головною особливістю музики ХХ століття є розшарування слухацької аудиторії на симпатиків новаторських течій і тих, кому до вподоби був мелодизм, притаманний академічній музиці. До цих змін спонукали не лише революційні катаклізми, а й зміна системи цінностей, на яку вплинула глобалізація. Все більше митців у своїх пошуках нових виражальних засобів, які б відобразили втрату зони

комфорту сучасною людиною, зверталися до експериментів, у результаті яких межі жанрів ставали більш умовними, а продукти їх творчості отримували негативну оцінку, бо “засмічували око” і “різали вухо”.

Композитори Ігор Стравінський і Альбан Берг увійшли в історію як автори найбільш скандальних музичних творів ХХ століття, оскільки прем'єри деяких їх творів супроводжувалися масовими заворушеннями. Створена представниками “нової віденської школи”, практика застосування серійної техніки була вдосконалена Арнольдом Шьонбергом, учителем Берга. Її різновид, додекафонія, руйнував закони мелодики, викликаючи у слухача спротив і жагу до бунту, що й відбувалося під час презентації першого самостійного твору Альбана Берга “П'ять пісень на тексти до поштових листівок П. Альтенберга” та “Весни священної”, одного з останніх творів “російського періоду” Ігоря Стравінського. Хоча обидва композитори використовували агональність у своїх творах, однак Берг використовував додекафонію в ранніх творах, а Стравінський захопився нею лише в останні роки життя, тож музичні “Воцтек” і “Петрушка” мають відмінність.

Карнавальна атмосфера в цих творах є бездоганим тлом для картини напівреальності, що межує із сюрреалізмом: проблема відокремлення духовного від матеріального та хаотичність образів підкреслюють ірраціональність створення самого твору-колажа, бо глибинний зміст, філософія роману, або відсутня, або ж губиться у цих блуканнях катакомбами чужої підсвідомості.

У передмові до роману Ю. Іздрика до роману “Воцтек & воцтекургія” М. Павлишин нагадує читачеві, що Воцтек, про якого йдеться в романі, є “четвертий за послідовністю” [2], перераховуючи його попередників: реальний Йоганн Христіан Войцек (прототип персонажа), герой п'єси “Войцек” Георга Бюхнера, головна дійова особа опери “Воцтек” Альбана Берга і, власне, “Воцтек” у виконанні Іздрика. У лабіринті відображень письменник-постмодерніст розпорошує особистість головної дійової особи, котра, незважаючи на зміну координат, має ті самі базисні вектори, що й у п'єсі Бюхнера, відносно якої твір є реплікою, володіючи при цьому широтою тонової палітри, успадкованої від опери Берга. На спорідненість саме опери та роману вказує і спільна назва – “Воцтек”, котру опера отримала внаслідок нерозбірливого почерку автора п'єси. Воцтек в опері – збуджений від ревнощів, навіжений убивця.

Не варто шукати спільний сюжет та зіставляти дійових осіб у модерністській опері і постмодерній прозі, тим більше, що для роману-

екфразису характерне не дублювання, а розвиток теми та образів. Шляхом пророцтва архетипів крізь текстове полотно роману, автор створює насичений переживаннями Воцтека простір. Власне, відмінність роману від опери очевидна: головний герой не йде до кульмінації, а відходить від неї; розповідь ведеться, здебільшого, від першої особи, що створює у читача уявлення про текст – щоденник психічно хворої людини, котра страждає на дисоціативний розлад ідентичності.

Воцек у романі – індивід у процесі реабілітації, головне завдання якого – навчитися сприймати себе цілісно. Він жалкує про те, що тримав свою жінку й дитину в підвалі, гадаючи, що так врятує їх від *“від загрози розтлінного, лихого, хтивого світу”* [2]. Утім хоч йому й болить цей спогад, Воцек у другій частині повністю віддається коханням, бо воно триває довше, ніж решта його життя. Перша частина поділяється на 2 розділи з назвами “Ніч” і “День”. але таємнича А. продовжує жити в думках головного героя навіть після того, як скінчилося літо кохання і на останніх сторінках він прощається з нею, перераховуючи 28 її імен перед останньою молитвою, що звучить мов поминання (за здоров’я чи за упокій?).

Жанрова риса роману-екфразису – поліфонічність, яка додає прозі об’єму. І “багатоголосий” Воцек нагадує оркестр, відігруючи кожну свою особистість в окремій тональності спогадів. Велика кількість сюжетних ліній, широка географія (Україна, Чехія, Ізраїль, США), складні стосунки з Богом і неприйняття своїх Я – все це скасовує монотонність, котра зазвичай становить головну рису творів, у яких оповідачем є головний герой. Жива мова роману, насичена іронією, пародіями та жартами, дещо відрізняється від “мови” опери, але обидва твори важкі для першого “прочитання” дисонансними поєднаннями, хоч в основі першої, і це природно для постмодерну, лежить гра, а другої – модерністський експеримент. У структурі “Воцтека” лежить поєднання ексистенціалізму та постструктуралізму, і це константа, помножуючи яку на стиль автора, слухач/читач відкриває для себе реальність/марення індивіда.

Автор опери – австрійський композитор, автор роману – галицький письменник, і зв’язок стає очевидним, коли навігація роману звучує коло пошуків: Європа – Центрально-Східня Європа – Україна – Галичина. Унаслідок перебування у складі Австро-Угорщини, галичани досі відчують себе спадкоємцями старої європейської культури, тож, якщо

для письменника Наддніпрянщини музичний твір австрійського композитора був би іноземним, письменник-галичанин не відчуває дискомфорту при роботі з матеріалом, бо мова й ментальність йому цілком зрозумілі, а тому й конверсія є органічною.

“Російські потішні сцени в чотирьох картинах” – друга назва балету Ігоря Стравінського “Петрушка” – цілком відображає сутність дійства, оскільки музичний твір не має сюжету як такого, а є поєднанням неофольклорної музики з модерною хореографією. Герой такого традиційного національного сюжету – словнений іронії, улюблений персонаж російської культури (навіть її квінтесенція) – Петрушка, тому питання про обрання основи для трансформацій письменницею навіть не виникає.

У назві “Синдром Петрушки” Діна Рубіна явно використовує саме цю асоціацію, лише згодом повідомляючи читачеві, що це словосполучення є евфемізмом до назви рідкісної спадкової недуги – хвороби Ансельмана. Більова точка обрана не випадково, бо головної герої відчув покликання до професії лялькаря незадовго до зустрічі з коханням усього свого життя, маленькою покинутою лялькою Лізою. У цьому головна відмінність роману від балету: Петро – не Петрушка, а фокусник, котрий дає життя своїм лялькам тоді, коли вважає за потрібне. Дружина, кращий друг, колеги й навіть домашній песик – усі у владі головного героя, котрий перебуває у стані постійного пошуку рівноваги й лиш тоді дозволяє їм “жити”. Поліфонічність цьому творові забезпечують не лише безсистемне чергування сюжетних ліній, фактурність персонажів (особливо другорядних) і розшарування світів, у яких живуть головні дійові особи, а й наявність топоекфразису, як і в романі “Воцтек & воцтекурґія”. Структурно музичний і прозовий твори дещо схожі. В обох відбувається послідовна зміна місця дії: ярмаркова площа – в’язниця самотності Петрушки – екзотичний та затишний світ Арапа – ярмаркова площа (балет) і пражський аеропорт – ізраїльська клініка для психічно хворих – спогади про дитинство і юність у Львові – вулиці Праги (чотири картини).

Незважаючи на дисонанс у звучанні лейтмотиву Петрушки та мотивів-характеристик головних персонажів, загалом музика балету Стравінського визначається як милозвучна, а мову роману Рубіної, для якої характерна неспішність, можна назвати мелодійною та багатогою. Щодо лейтмотиву, то ним стає “Minor Swing” (1937) Джанго Рейнхардта, під час “звучання”

якого лялькар розкриває своє кохання в танку з Елліс, абсолютним двійником Лізи. Наприкінці роману жінка викрадає ненависну суперницю з гримерної чоловіка і “вбиває” її. Ця сцена паралельна епізоду вбивства Петрушки Арапом у балеті Стравінського. Цей епізод викликав суперечки у співавторів лібретто І. Стравінського та О. Бенуа. Розбита маска і жменя тирси, як і голова Елліс, що сама підкочується до зомлілого Петра, нагадують про сутність ляльки, хоч би якою реалістичною вона здавалася. І вже в останньому епізоді балету й роману відбувається “воскресіння”: Фокуснику являється привид Петрушки, який знущається зі свого володаря, натякаючи на помсту, а щасливий майбутній батько телефонує до свого друга, повідомляючи про очікуване народження доньки, дуже важливе ще для усвідомлення головним героєм, що люди в його житті – не ляльки, над якими він має безроздільну владу, а рівні йому індивіди.

Зміни в образній системі “прототипу” (не суперник убиває головного героя, а його дружина – “коханку”, Петро – не лялька, а лялькар) характерні для постмодерну, до якого належить Рубіна, тож, перетворюючи балетні картинки на роман, вона інакше розподілила ролі між дійовими особами, утверджуючи головним лялькарем цього театру Бога.

Цікавим збігом є схожість обкладинки романів “Воцек & воццекурґія” Іздрика (видання 2002) та “Синдром Петрушки” Рубіної (2010) – на обох зображений актор театру: Воцек у ролі сумного П’єро (білого клоуна), зламаной ляльки, що губиться в темряві, та рум’яний розслаблений Петрушка у стані “вільного злету” в нікуди. Характером головного персонажа музичних творів і пояснюється подібність і розбіжність рис наведених романів, у яких можна явно побачити образ трикстера, характерний для постмодерної літератури. Змінюючи маски, руйнуючи загальноприйняті правила поведінки в суспільстві, насправді персонаж намагається не виділитися з маси, а подолати посттравматичний синдром, звільнитися від болю через повернення до нульової точки координат.

І “Воцек”, і “Синдром Петрушки” визначені як роман-екфразис, тобто в них екфразис є жанровою формою, котра передбачає копіювання головної теми твору-“оригіналу” з подальшим її розвитком. Це, однак, не виключає наявність екфрастичних вкраплень у текстах: Воцек створює асоціативний ряд від літа на Гаваях до “Fool on the Hill” (дивака на горі), що є не якимось певним місцем, а піснею британського гурту The Beatles (1967), котра презентує читачеві результат поєднання

популярної та альтернативної музики в уяві втомленого оповідача. Музика твору Рубіної різноманітна і варіюється залежно від країни, у якій наразі відбувається дія: танго і класична музика – у Львові, наслідування народної музики в Росії, фонова “ресторанна” музика в Ізраїлі і джаз у Чехії. Варто повернутися до згадки про “Minor Swing”, котрий у перекладі може мати назву “Малий кач” (*лат. minor – малий, менший, англ. swing – погойдування, кач*), указуючи на щось інтимне між Петром та образом його коханої, що нагадує йменування Воццеком А., котра так само як і Елліс є ідеальним двійником його дружини. Так вимальовується функціонал молитви Воццека і танцю Петра – це спосіб звільнитися від болю несвободи, “золотої нитки” [5], останньої опори, яка передає ляльці алгоритм руху від її творця. Визнаючи відсутність міцного ґрунту, покладаючись на містичне, людина (за задумом автора) уподібнюється маріонетці, в котрій можуть жити і звучати безліч особистостей і лише від неї залежить, чи сприйматиме вона їх як частину своєї цілності чи зарахує до категорії Інших.

Отже, форма роману-екфразису створює амбівалентний простір, матриця якого містить елементи у взаємодії, що були перекодовані й дістали свій розвиток у межах сюжетної лінії та образної системи, котрі були передбачені сценарієм “оригіналу”. Враховуючи стилістику проаналізованих творів, прозу, що в середині ХХ століття могла би бути класифікованою як роман-алюзія, у ХХІ столітті можна визначити як роман-екфразис-опера (“Воцcek & воцcekурґія”) та роман-екфразис-балет (“Синдром Петрушки”).

ЛІТЕРАТУРА

1. Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2013. – 237 с.
2. Издрик Ю. Воцcek & воцcekурґія [Електронний ресурс] / Юрій Издрик – Режим доступу до видання: <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2922464>
3. Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010.
4. Расширенный терминологический словарь по курсу “История зарубежной литературы: XX век”: [Учебное пособие / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – 127 с.

5. Рубина Д. Синдром Петрушки [Електронний ресурс] / Дина Рубина – Режим доступу до видання: http://fb2-epub.ru/load/mistika/goticheskij_roman/sindrom_petrushki/401-1-0-3994
6. Тимашков А.Ю. “Девушка с жемчужной сережкой” Я. Вермеера, Т. Шевалье и П. Уэббера: Интермедиаальный аспект / А.Ю. Тимашков // Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. – СПб: СПб ГУП, 2008. – С. 10–105.
7. Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Литературоведение. Межкультурная коммуникация. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2010. – №4 (2). – С. 975–977.
8. Barthes, Roland. Image-Music-Text. – London: Fontana, 1977. [Електронний ресурс] http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes__Roland_-_Image_Music_Text.pdf
9. Bruhn Siglind. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis. [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>
10. Butler, Christopher. Early Modernism. Literature, Music, and Painting in Europe: 1900-1916, Oxford: Clarendon Press Oxford, 1994. [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: https://www.academia.edu/2222373/Christopher_Butlers_Early_Modernism_Literature_Music_and_Painting_in_Europe_1900-1916
11. Eric Prieto. Listening in: Music, Mind, and the Modernist Narrative. – Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002.
12. McGuinness P. Symbolism, Decadence and the Fin de siècle: French and European perspectives. – University of Exeter Press, Exeter, 2000.
13. Mitchell William J. Thomas. Ekphrasis and the Other // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – University of Chicago Press, 1995. – 154 p. [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>
14. Ruth Webb. Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. – Farnham, UK/Burlington, VT: Ashgate, 2009. – 252 p.
15. Word and Music Studies: Defining the Field Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997 / Bernhart, Walter, Steven Paul Scher and Werner Wolf (Eds.) – Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1999. – 187 p.