

## МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ МІЖМИСТЕЦЬКОГО ПОРІВНЯННЯ

Світлана Маценка

Доктор філологічних наук, доцент,  
Кафедра німецької філології,  
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),  
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,  
e-mail: fiskova@yandex.ru

UDC: 82.091:78.01

### РЕФЕРАТ

**Мета.** У статті охарактеризовано поняття міжмистецького порівняння. Відтак метою є з'ясування методологічних проблем аналізу міжмистецьких відносин. **Дослідницька методика.** Вивчення взаємовідносин літератури з іншими видами мистецтва розглядається у сфері компаративістики, в зв'язку із чим проаналізовано основні позиції компаративістів щодо цього питання. Із погляду найновіших досліджень, компаративістську діяльність запропоновано розглядати як інтердисциплінарну. **Результати.** Особливу увагу у статті звернено на умови, виміри і критерії міжмистецького порівняння. Як наслідок, представлено ті методи, застосування яких сприяє плідному аналізу міжмистецького порівняння або поглиблює ґрунтоване на ньому дослідження. Мовиться про інтердисциплінарну компаративістику, семіотику, інтермедіальність. **Практичне значення.** В якості прикладів міжмистецького порівняння запропоновано аналіз новели «Концерт бароко» А. Карпентьєра та «Діалог із 33 варіаціями Людвіга ван Бетховена на вальс Діабеллі» М. Бютора. Встановлено, що вже назва твору А. Карпентьєра містить вказівку на міжмистецьке порівняння, бо йдеться про застосування автором, який відомий і своїми музикознавчими працями, концепту «барокового концерту» як композиційного положення, що увиразнює концептуальну позицію письменника щодо історії, виражену через співіснування в одному культурному просторі різних музичних феноменів. Текст М. Бютора представлено як одну з можливостей існування музичного тексту Бетховена. **Наукова новизна.** Доведено, що міжмистецьке порівняння – продуктивний спосіб текстового аналізу, який засвідчує спорідненість і взаємодоповнюваність мистецтв. Центральною методологічною проблемою міжмистецького порівняння видається відсутність порівняльної основи гетерогенних порівнювальних об'єктів, рішенням якої запропоновано вважати порівнювання художніх структур, а не фізичних властивостей предметів, способів організації мистецьких творів, а не засобів організації, найсуттєвіших зв'язків, а не матеріальних компонентів.

**Ключові слова:** міжмистецьке порівняння, інтердисциплінарна компаративістика, семіотика, інтермедіальність, естетика, А. Карпентьєр, М. Бютор.

## ABSTRACT

### Svitlana Matsenka. Methodological issues of interartistic comparison.

**Aim.** The article describes the concept of interartistic comparison. Thus, the aim is to clarify the methodological problems of interartistic relations analysis. **The research methodology.** The study of literature relationship with other arts is viewed in comparative studies perspective, therefore, the comparative analysis main points of interpreting this issue were analyzed. From the point of view of the latest research, comparative activities are proposed to be regarded as interdisciplinary. **Results.** Particular attention is drawn to the measurements and criteria of interartistic comparison within the article. As a result, the methods are presented, the use of which contributes to fruitful analysis of interartistic comparison or deepens the research based on it. It goes about interdisciplinary comparative studies, semiotics, and intermediality. **Practical significance.** It was suggested to analyze the Alejo Carpentier's novella *Concierto barroco* (*Baroque Concert*) and Michel Butor's *Dialogue with 33 variations on Ludwig van Beethoven's Diabelli waltz* as the examples of interartistic comparison. It was established that in Carpentier's novella, the title alone refers to interartistic comparison because the author, known for his musicological works, applies the concept «Baroque Concert» as a composite position that shapes the writer's conceptual viewpoint of history, expressed via various musical phenomena coexistence in one cultural space. Butor's text is presented as a Beethoven's musical text's possibilities of existence. **Scientific novelty.** It is proved that interartistic comparison is a productive means of text analysis which shows affinity and complementarity of arts. The central methodological problem of interartistic comparison seems to be the lack of comparative basis of heterogeneous compared objects, which may be solved by comparing artistic structures, not physical properties of objects, ways of organizing artistic works, not means of organization, the most significant relationships, not material components.

**Key words:** interartistic comparison, interdisciplinary comparative studies, semiotics, intermediality, aesthetics, Alejo Carpentier, Michel Butor.

Проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури та інших мистецтв, зокрема літератури й музики, дослідники, як правило, пропонують розглядати як галузь компаративістики (Д. С. Наливайко), вважаючи радикально зростаючий інтерес до межової сфери поміж мистецтвами «плідним компаративістським дослідницьким предметом» (С. П. Шер), визначаючи компаративістику як «вивчення літератури, яке стосується щонайменше двох виражальних медіа» (К. С. Браун) [6, с. 20] і легітимуючи тим самим студії аналогій з літературою як компаративістську діяльність, розмірковуючи над питанням, що перш за все може здобути із порівняльного дослідження мистецтв історія літератури, і наскільки науково придатними будуть зроблені в результаті цього висновки (К. Вайс), а також наполягаючи на тому, що «взаємопов'язаність роз'яснення мистецтв» (У. Вайсштайн) лише тоді цікава для порівняльного літературознавства, коли один із порівнюваних об'єктів чи одна з ланок ряду є літературними і коли у поєднанні для різних мистецтв творах «акцентовані характерні відносини літературних і позалітературних інгредієнтів» [10, с. 407]. Із цих міркувань викристалізовується поняття

«міжмистецьке порівняння» («der kunstübergreifende Vergleich»), яке має особливий статус, увиразнюючи відразу два виміри: порівняльний і, що особливо важливо, виражальний, потенціал якого суттєво переважає можливості одного мистецтва. Міжмистецьке порівняння часто зустрічається в літературних творах, звернених до інших видів мистецтва, як внутрішньотекстовий принцип організації матеріалу, ще частіше його застосовують для зіставлення творів різних мистецтв, з'ясовуючи генетичні, типологічні, системні зв'язки мистецтва і культури в цілому. Важливим завданням тому видається окреслення методологічних засад порівняльного процесу міжмистецьких зв'язків. Незважаючи на низку важливих праць, присвячених взаємозв'язкам літератури з іншими видами мистецтва, дослідники доволі рідко зосереджуються на самому понятті «порівняння», щоб поміркувати над його вимірами, критеріями й умовами.

Для будь-якого зіставлення особливо суттєві добір рис і визначення критеріїв, яким, за У. Вайшштайном, будь-яка риса має відповідати, щоб бути відповідною. Висвітлюючи теоретичні основи вивчення взаємозв'язку літератури та музики, К. С. Браун, наприклад, стверджує, що обидва мистецтва подібні одне до одного у тому сенсі, що вони аудитивні, динамічні і темпоральні та виражаються у символічних знаках. Основною відмінністю є... те, що звуки, з яких складається музика, є простими звуками, тоді як ті, з яких складається матеріал літератури, через наділення їх довільними зовнішніми значеннями є словами, а не лише звуками» [6, с. 30]. Завдяки схожості ці мистецтва можна порівнювати, однак дослідник застерігає від двох основоположних небезпек: суб'єктивізму тлумачень і метафоричного перенесення термінів з однієї робочої сфери в іншу. «Одна з найпоширеніших методологічних вад зіставлення мистецтв полягає в неспроможності виявити те, що риса, у буквальному сенсі, наявна в одному виді мистецтва, в іншому ж наявна лише фігурально» [10, с. 386]. Однією з вагомих умов міжмистецького порівняння є розгляд літератури у системі мистецтв, на що вказує зокрема Д. С. Наливайко: «Інтерес до системи мистецтв, її морфології, взаємопов'язаності та взаємовпливів її складників здавна існував в естетиці, літературно-теоретичній і мистецтвознавчій думці. Одним із центральних пунктів у цих зацікавленнях була проблема словесного мистецтва в їх системі, його співвідношень і зв'язків з іншими мистецтвами, зокрема з образотворчим мистецтвом і музикою» [7, с. 36]. Загалом, «сукупний твір мистецтва» («Gesamtkunstwerk») вимагає особливого підходу, бо цей матеріал, оскільки він створений різними мовами, має розглядатися не тільки з погляду літературознавства, а й

враховувати позиції, наприклад, музикознавства і мистецтвознавства. У ситуації чіткого наукового розподілу завдань відомий компаративіст П. В. Зіма сформулював вимогу міждисциплінарного підходу до зіставлення мистецтв: «Наукова точність, яка націлена на специфічний характер певної художньої форми, й естетичний загальний огляд, який був би відповідним мистецтву в усіх його проявах, видаються... несумісними дезидератами. Можливістю їхнього синтетичного об'єднання є інтердисциплінарна співпраця, метою якої є виділення різноманітності окремих художніх форм, не нехтуючи проте їхніми спільними рисами, їхньою єдністю, вираженою у понятті мистецтва» [11, с. 1]. Цю думку підтримує польський компаративіст А. Геймей, зазначаючи, що у зв'язку з розширенням предметної сфери і специфікою сучасних досліджень мовиться про інтердисциплінарну компаративістику як субдисципліну, складно-підрядну стосовно «традиційної компаративістики». Це визначення, на його думку, влучно передає «характер анексії», тобто «автономію інтердисциплінарної проблематики у сфері загальних компаративістських студій (рівень дисципліни) й водночас умови накладання інших дослідницьких переконань та еkleктичного методу (рівень методологічний)» [4, с. 24]. Учений додає, що інтердисциплінарний варіант компаративістських досліджень неоднорідний і скеровує як до «інтерсеміотики» (яка потенційно здатна описувати водночас дві різні системи), так і до «транссеміотики» (яка дозволяє аналізувати спільні елементи).

Отже, міжмистецьке порівняння передбачає певні умови, дотримання яких забезпечує придатність його змісту: воно підлягає визначенню, щоб уможливити реляційне порівняння; воно має стосуватися взаємовідносин; воно має абстрагуватися від матеріальності порівнювальних об'єктів; незважаючи на абстрактність, воно має зберегти виразність, тобто бути досить конкретним, щоб охопити специфічні властивості, важливі для порівняльної мети. Художні твори як предмет міжмистецького порівняння класифікуються за принципом поєднання задіяних мистецтв шляхом перенесення або комбінування, тобто йдеться про те, що феномени одного мистецтва можуть проявлятися в іншому або елементи різних мистецтв можуть вступати в інтеракцію в одному творі. У будь-якому разі, міжмистецьке порівняння задіяно тут імпліцитно чи експліцитно, не акцентуючи спеціально на порівнювальних рівнях та предметах. Однією з найважливіших підстав міжмистецького порівняння А. Шміт пропонує вважати співвідносність (*Relationalität*) художнього твору, що дозволяє окреслити міжмистецьке порівняння як порівняння співвідношень. «Забудьмо речі, розглядаймо тільки відносини», – цитує дослідник фран-

цузького художника Жоржа Брака [8, с. 23]. «Це, дійсно, факт, – стверджує А. Шміт, – що порівнювати слід ментальні єдності, а не об'єкти реальності, естетичні об'єкти, а не артефакти. Але цього не достатньо для ґрунту міжмистецького порівняння. Довідуватися слід не про матеріал художнього твору і не про незалежний від нього зміст, а про структуру, а вона конститує себе як ментальна величина у процесі сприйняття, орієнтованого на даності матеріалу. Лише співвідношення, абстраговані від пов'язаних із матеріалом елементів та їхнім чуттєвим сприйняттям, – дійсно, аналогічні, а не тільки ототожнювані компоненти – можна порівнювати як міжмистецькі» [8, с. 157]. Структурні елементи, образи, змісти художніх творів, а також естетичні категорії є похідними від таких співвідношень. Оскільки саме художні твори мають естетичну функцію і самі осмислюють умови власного медіума, вони тим більше прив'язані до медіальності. Тому, порівнюючи художні тексти різних медіа слід аналізувати і порівнювати медіальні передумови. Для цього особливо придатне реляційно обґрунтоване міжмистецьке порівняння. Як тільки тлумачення власного медіума стає змістом художнього твору, його можна абстрагувати від цього медіума й як процес чи структуру застосувати до інших медіа, а той констатувати його в інших медіа. «Міжмистецьке порівняння відтак в стані відкривати культурно-історичні зв'язки, які за поверхневої постановки питання зовсім не потрапляють у поле зору... Те, що з мистецько-історичної або музикологічної перспективи видається безумовним новаторством, майже геніальним кроком, пов'язано з розвитком в інших мистецтвах, а мистецтва знову ж таки є лише сегментами культури і суспільства. Такі зміни можна усвідомити в їхньому повному об'ємі тільки тоді, коли порушуються фахові межі. Уже тому міжмистецьке порівняння, яке не зупиняється на виявленні фактичних зв'язків та впливів чи на перенесенні стильових понять, залишається необхідним у культурно-історично орієнтованому дослідженні» [8, с. 22–23]. Однією з можливостей міжмистецького порівняння слід вважати називання певних спільних функцій конкретних художніх творів, передусім естетичних.

Відтак міжмистецьке порівняння – це передусім інтердисциплінарна діяльність, якою визначені категорії, теорії, методи інтердисциплінарного дослідження. Його слід, вочевидь, насамперед підпорядкувати компаративістиці, вже назва якої виходить від порівняння й яка позиціонує себе як інтердисциплінарна. Однак предметна сфера компаративістики виявляється, як правило, надто вузькою, до того ж про саму методiku порівняння, особливо порівняння між мистецтвами, як правило, йдеться дуже

мало. Та саме в межах компаративістики увиразнюються системні труднощі, пов'язані з міжмистецьким порівнянням. Одним із небагатьох компаративістів, хто ввів міжмистецьке порівняння в компаративістську систематику, є літературознавець З. Константинович. Він виділяє три робочих сфери компаративістики: «інтерлітературні зв'язки», «інтерлітературні паралелі» та «транслітературні зв'язки», під якими дослідник розуміє специфічну сферу інтердисциплінарних студій, які виходять від літератури і вказують водночас за її межі, маючи на увазі зв'язки літератури з мистецтвом, історією, філософією, релігією, суспільством і наукою [5, с. 9]. Отже, «транслітературний» означає «міжмистецький», але також і «такий, що виходить за межі певного мистецтва». Слід звернути увагу й на розрізнення компаративістом П. В. Зімою типологічного і генетичного порівняння. «Тоді, як предметом генетичного порівняння як студії контактів є подібності, які виникають через контакт, тобто через прямий і непрямий вплив, у межах типологічного порівняння досліджуються подібності, які виникають без контакту на основі аналогічних умов виробництва чи рецепції» [12, с. 94]. Компаративістські поняття, такі як «зв'язок», «паралель», «типологічний», «генетичний», безпосередньо не стосуються порівняння, проте розмежовують історичні стани справ, за допомогою яких можна пояснити його результат.

Важливим видається також безпосередньо пов'язаний із міжмистецьким порівнянням критичний огляд естетики. У цьому зв'язку привертають увагу часто обговорюваний концепт злиття мистецтв, зацікавлення синестезією, утвердження аналогій і кореспонденцій між різними сферами (також як вираження божественного порядку), проект сукупного твору мистецтва. Прекрасне і піднесене, насолода, наслідування і видимість, вираження і невизначеність теж можуть сприяти обґрунтуванню міжмистецького порівняння, будучи задіяними у сучасні теорії мистецтва і функціонуючи там аналітично.

Переконливими аргументами забезпечує міжмистецьке порівняння семіотика. Із семіотичного погляду, проблема міжмистецького порівняння полягає у тому, що можна встановити зв'язки між творами різних мистецтв як естетичних знаків, знакових комплексів і текстів з різних комунікаційних систем, з різних медіа і з різних матеріалів, які звертаються до різних чутливих органів. «Якщо точніше слідувати семіотичним вимірам знаку або тексту, то слід шукати паралелі та розрізнення у властивостях знаків чи текстових елементів і у способі їхнього компонування, у значеннях, які прикріплюються до них безпосередньо на основі їхніх комбінацій чи на основі зв'язків з іншими текстами, і в їхньому застосуванні, тобто у меті, до якої вони

прагнуть», – зазначає А. Шміт [8, с. 118]. У семіотиці наявні концепти, які спрямовані на спричинені знаками ментальні виміри розуміння: змісти, значення виникають у процесі «необмеженого семіозису», згідно якого вихідним знакам підпорядковані інтерпретанти, тобто нові знаки. У. Еко з цього приводу наголошує, що знак не має безпосереднього зв'язку з референтом, предметами реальності, натомість він визначається першорядно через своє відношення до інших знаків, а посилення відбувається лише через «інтерпретанти» у «процесі необмеженого семіозису» (У. Еко «Знаки. Вступ до поняття» – «Zeichen. Einführung in einen Begriff», 1973). Ф. Тюрлеман, розглядаючи іконічні знаки, стверджує, що зовнішні форми іконічності (ономатопея чи фігуративне мистецтво) можуть досліджуватися із переконливістю для науки лише як зв'язок між семіотичними системами (між музикою та малярством, з одного боку, і семіотикою природного світу, з іншого («Від образу до простору» – «Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft», 1990). Відтак доводиться можливість зв'язків між різними семіотичними системами: знак може виявляти подібні значення, мати схожі інтерпретанти, які є у знаків інших систем. Естетичні категорії слугують таким чином порозумінню щодо естетичних змістів і як інтерпретанти феноменів, які спостерігаються на інших об'єктах, вони теж вказують на схожість поміж цими об'єктами.

Для міжмистецького аспекту порівняння велике значення має також інтермедіальність. Із позицій медіальної теорії досліджується медіальна природа тексту, а передусім феномени і механізми медіальних замінів. «Зрозуміла таким чином медіальна компаративістика не має обмежуватися порівнянням двох версій твору, представлених у двох медіа, тобто медіально-специфічними текстовими викладами, натомість вона має ставити у центр аналізу порівняння двох варіацій медіального», – наполягає А. Шміт [8, с. 164]. Саме аналіз медіальних передумов текстів є суттєвою складовою текстового аналізу і саме їх треба з'ясувати для продуктивного міжмистецького порівняння.

Як переконує теорія, художні твори, в яких комбіновані різні мистецтва, якщо не виходити із простого їх співіснування, слід досліджувати компаративно. Міжмистецьке порівняння може відбуватися в межах одного художнього твору, до того ж не заради себе самого, а слугуючи інтерпретації. Зв'язки поміж мистецтвами, наприклад, опрацювання елементів мистецтва як предмету, теми, мотиву, асоціації в іншому мистецтві, є такими, що виходять за межі цього мистецтва, міжфаховими, однак не обов'язково компаративістськими. Такими вони стають тоді, коли результати опрацювання порівнюються з їхнім джерелом.

В якості прикладу міжмистецького порівняння слугуватиме музичний концепт «концерту» та його літературне втілення у новелі «Концерт бароко» («Concierto barroco», 1974) кубинського письменника і музикознавця Алехо Карпентьєра. Твір видається тим більше вдалим для цього, бо його автор попри літературу є визнаним знавцем музичного мистецтва. Принцип порівняння окреслено вже в назві новели, яка метафорично вказує на його концертну структуру, композиційне положення, яке пов'язує літературний твір із тим «concierto», про який він розповідає. В основу визначення «барокового концерту», розуміння об'єднаних цим поняттям творів і музично-естетичних інтенцій їхніх композиторів закладено два протилежних бачення – суперечка і зіграність. Разом вони є передумовою його дуальної структури. «Основоположним для концерту, як це передусім сприймалося й описувалося в епоху бароко, є антитезисний принцип», – пояснює компаративіст М. Шмітц-Еманс [9, с. 384]. Алехо Карпентьєр теж використовує поняття «концерт» як метафору принципу антитезисної організації, характерної саме для літературного зображення. Крім цього «концертування» слугує типовим стилістичним принципом барокової композиції, до того ж саме в цю епоху музичні композиції сприймалися як космологічні метафори: окремих творів вказував своєю організацією на гомологічні та аналогічні структури творення – це була модель самого світу, симулякр раціонально та гармонійно, навіть математично організованої природи. «Для розуміння музики в епоху бароко метафорична сигніфікація композиції є відтак основоположною – сигніфікація, яка ґрунтується не на окремих моментах твору, а на його внутрішній структурі. Антитезисний принцип концерту як абсолютно фундаментальний організаційний принцип особливо підходить дуалістичному мисленню цієї епохи» [9, с. 384]. На переконання М. Шмітц-Еманс, назва твору А. Карпентьєра вказує саме на таке музично-естетичне і музично-історичне тло. Розвиваючи антитези і надаючи їм форми концертування, текст презентує сам себе як маніфестацію відповідного композиторського принципу. Основною антитезою новели є Старий і Новий світ, їхній життєвий досвід, яким вони обмінюються у вигляді концерту, бо об'єднує їх як композиторів, інструменталістів, співаків і слухачів музика. Приводом для зустрічі Старого і Нового світу стає концерт, організований у притулку для сиріт Оспедале, в якому беруть участь Вівальді, Скарлатті, Гендель, а також дівчата, котрі живуть у притулку, персоніфіковані автором як інструменти, і захоплений музикою Філомено. «Із шаленого алегро розпочали сімдесят жінок – вони так часто репетирували свої партії, що знали їх на пам'ять, –



Антоніо Вівальді рішуче і палко вступив у чітко узгоджену гру оркестру, Доменіко Скарлатті – а це був саме він – літав у запаморочливих пасажах клавішами чембало, а Георг Фрідріх Гендель натхненно виконував блискучі варіації, які ламали всі норми розшифровування генерал-басу» [3, с. 52]. Соло Філомено, імпровізоване на кухарському знарядді, стає відродженням музики з духу заклинання. «А Філомено тим часом побіг на кухню, приніс цілу батарею великих і малих мідних котлів і взявся бити по них ложками, шумівками, збивачками, качалками, чапліями, так вдало підбираючи ритми, синкопи, акценти, що аж двадцять два такти всі мовчали, даючи йому можливість імпровізувати самому. – Чудово! Чудово! – кричав Георг Фрідріх. – Чудово! Чудово! – кричав Доменіко і захоплено гамселив ліктями по клавіатурі чембало» [3, с. 53]. З одного боку, ця музика – провокація, з іншого, – вона всіх захоплює: стихійно виникає танець, в якому заправляє Філомено. «Відлежавшись і віддихавшись, вони перейшли до вишуканих танців із фігурами під модну тепер музику, а Доменіко грав на чембало, прикрашаючи відомі всім мелодії запаморочливими трелями і мордентами. Через нестачу кавалерів – оскільки Антоніо не танцював, решта ж відпочивала, розкинувшись на кріслах, – парами об'єднувалися гобой і труба, ріжок і орган, кларнет і віола, флейта і лютня, а пошети витанцьовували учетверо разом із тромбонами. – Все інструментування перевернулося вверх дном, – зголосив Георг Фрідріх, – якась фантастична симфонія. Філомено тим часом поставив свій келих на чембало, прилаштувався ближче до клавіатури й оволодів рухом танцю, шкребучи ключем по тарілці» [3, с. 57]. Світа Філомено, музиканта Нового часу, має алегоричний характер: якщо три відомих композитори втілюють історію музики і композиторські принципи Європи, то група дівчат, яка бере участь в імпровізованій процесії, – алегорію оркестру – інструменти та звукове забарвлення Європи. У цьому бароковому концерті поєднується музика Старого і Нового світу, засвідчуючи можливість музичного зв'язку зовсім різних звуків і структур. Філомено переймає музичне керівництво від Генделя, Скарлатті і Вівальді, в якості соліста стає ключовою фігурою цього оркестру, хоч він тут і чужий, до того ж не музикант. «Він знайомить європейців із тим раннім пластом музичної культури, на якому згодом слід буде шукати й історичне коріння бароково-венеціанської музики» [9, с. 386]. І тим самим він вказує на музичне майбутнє. Танцювальний ритм кубинця Філомено не здатний переважити такт Скарлатті. Впродовж концерту відбувається конфронтація на різних рівнях: суперечка ритмів, звукових забарвлень, жанрів; участь Філомено

у концерті безперечно найпервісніша і найфундаментальніша. У такий спосіб показано, як від негритянської й індіанської культури, яка виявляється водночас атаківістичною і перспективною, виходять інноваційні імпульси, щодо яких високоцивілізаційний світ європейської музичної культури виявляється надзвичайно чутливим. Згідно принципу концерту, А. Карпентьєр виражає надію на історичну зустріч європейської і позасередземноморської культур, за чого має зберігатися самотність кожної, запобігаючи нівелюванню різниці концертуючих інстанцій. Локалізуючи музичний театр на межі минулого і майбутнього, А. Карпентьєр демонструє ще одну антитезисну структуру, яка надає новелі концертного характеру, бо саме музика виявляється придатним засобом, щоб осучаснити минуле й майбутнє, забезпечуючи їхню пізнаваність, яскравим прикладом чого слугує концерт Луї Армстронга, який відвідує Філомено. Звук труби, проголошуючи появу старозавітного Бога, сягає теперішнього, у пам'яті оживає образ давно померлого Генделя, який, створивши хор Алілуя, «розумівся на грізних і урочистих трубах» [3, с. 99]. Та це і музика майбутнього – для Філомено ритм джазового оркестру та його соліста в місті на палях – це єдине, що для нього залишилося живим, сучасним, стрімким, летючим, мов стріла, у майбутнє [3, с. 97]. Концерт Армстронга засвідчує, що в музиці з її ритмом, який водночас є ритмом часу і ритмом історії, одне з одним концертують минуле й майбутнє, щоб бути почутими. У концерті симультанно звучать голоси із далеко віддаленого минулого й майбутнього. Музичний ритм, який із безформного часу робить розчленований досвідний час, наділено трансцендентною функцією. Якщо музика завдяки своїм ритмічним вимірам відкриває час як вільний простір історії, то порядок музичного твору стає часовим порядком як таким. Тому А. Карпентьєр представляє зустріч своїх протагоністів із музикою як подорож крізь час. Те, що індіанець Монтесума, прибувши до Венеції, залишає її експресом, після того, як він завдяки однойменній опері Вівальді стає свідком ранньої американської історії («Завдяки театру ми можемо повернутися назад і жити, незалежно від нинішньої нашої тілесної оболонки, у ті часи, що минули назавжди» [3, с. 90]), що його сучасник Філомено може симультанно чути старозавітних інструменталістів та Луї Армстронга, є метафоричним зображенням такого оволодіння різними часовими вимірами, яке можливе тільки завдяки музичним творам. Поєднання епох в новелі ілюструє, що музику зараховано до досвідного часу, який вона сама визначає своїм ритмом.

Порівняння літературного принципу концертнування із концептом барокового концерту увиразнює, таким чином, концептуальну позицію

автора, для якого «концерт» є тою вдалою формою поліфонічного співіснування різних голосів, який уможливує їхнє співставлення для виявлення їхньої своєрідності, але й водночас гармонійної співвіднесеності і взаємодоповнюваності.

Міжмистецьке порівняння є основоположним і для розуміння оригінального літературного твору «Діалог із 33 варіаціями Людвіга ван Бетховена на вальс Діабеллі» («Dialogue avec trente-trois variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli», 1971) Мішеля Бютора. У цьому випадку може йтися про комбінування літератури та музики в одному творі, бо літературний текст має сенс тільки з урахуванням музики Бетховена. Французький письменник займався міжмистецькими сферами перетину і як теоретик, і як письменник. Його принципово цікавила структура такої взаємодії, тому аналогії поміж літературним і музичним творами він бачить передусім на рівні структури. Пишучи про музику, М. Бютор її не описує, а створює літературно-мовне доповнення до музичної структури, її коментар. Він пояснює: «Початково я зовсім не мав наміру проводити музичний аналіз варіацій Діабеллі. Я хотів написати текст, який міг би йти разом із музикою. І все ж, щоб розмістити її у відповідному місці, я мав усвідомити артикуляцію цілого. Тому поступово я був змушений прийти до аналізу варіацій... Я знаю, що я дещо відкрив у варіаціях Діабеллі, що до цього так не розглядали, і це саме тому, що я читаю не як музикант; бо є оптична симетрія, і тому, що вухо сприймає інше» [2, с. 47]. Відомо, що пізній твір Бетховена, як і його пізній стиль у цілому, важко піддається аналізу. Цікаво, що варіації – теж певна інтерпретація оригіналу: на запит А. Діабеллі написати варіації на його вальс відгукнулися Бетховен, Ліст і Шуберт, та тільки варіації Бетховена стали об'ємним завершеним твором, відомість якого значно перевершила відомість першоджерела. Варіації Бетховена відзначаються особливою складністю і потребують значних інтерпретаторських зусиль. Тому «Діалоги» М. Бютора з'явилися внаслідок детального вивчення письменником музичного твору і були виконані вперше у супроводі музики під час концерту 1970 року, ставши приводом для поглибленого сприйняття музичного твору публікою і творчої співпраці слухачів із письменником щодо його інтерпретації. Закономірно виникає питання, чи допомагає твір М. Бютора зрозуміти Бетховена. Музикознавець Г. Данузер вважає, що своїми діалогами французький письменник порушив передусім герменевтичну проблему і що й самі діалоги є наслідком герменевтичної проблеми («Neue Kritik oder alte Hermeneutik?», 1988). До того ж письменник звернув увагу на сприйняття твору в результаті читання музичної партитури варіацій, уможлививши співстав-

лення зорового і слухового образів музики. Відтак важливим для нього є не тільки слухання музики, але й читання партитури, яка допомагає натрапити на слід своєрідної композиторської манери Бетховена. Проводячи музичний аналіз і літературні тлумачення, М. Бютор, з одного боку, проблематизує твір Бетховена, з іншого, – створює літературний дискурс, який, відштовхуючись від опусу 120, сам продовжує серію характерних варіацій. Аналогічно до смислу музики, письменник споряджає твір мовною семантикою, орієнтуючись за цього не на вільні асоціації, а намагаючись надати йому додаткової мовно-дискурсивної структури. Завдяки мовним зв'язкам, з одного боку, й образному потенціалу музичного характеру кожної варіації, інтерпретація М. Бютора стає твором, аналогічним до оригіналу, літературою у значенні еха музики. Бетховенські варіації і діалоги М. Бютора творять разом літературно-музичний твір, який артикулює додаткову спільну позицію мовного тлумачення як певну умову своєї можливості.

Міжмистецьке порівняння виявляється не тільки можливим, але й продуктивним способом текстового аналізу, яке уможливує вивчення спорідненості мистецтв, їхнього взаємовисвітлення, працюючи у сфері інтердисциплінарної компаративістики. Якщо на неосяжному інтердисциплінарному полі йдеться про предмети, структури, змісти, ідеї з різних сфер, то порівняння відіграє важливе значення, беручи на себе завдання перекриття відмінностей між ними. Центральною методологічною проблемою міжмистецького порівняння видається відсутність порівняльної основи гетерогенних порівнювальних об'єктів, рішенням якої запропоновано вважати порівнювання художніх структур, а не фізичних властивостей предметів, способів організації мистецьких творів, а не засобів організації, найсуттєвіших зв'язків, а не матеріальних компонентів. Дослідження міжмистецького порівняння чи таке, що ґрунтоване на міжмистецькому порівнянні, має бути комплексним і системним.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Butor M. Dialogue avec trente-trois variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli / Michel Butor. – Paris : Gallimard, 1971. – 146 p.
2. Butor M. Themen, Variationen, Suiten und auch nicht. Gespräch mit Mireille Calle-Gruber / Michel Butor ; [aus dem Französischen von Helmut Scheffel]. – Tübingen : Heliopolis, 1990. – 70 S.
3. Carpentier A. Barockkonzert / Alejo Carpentier ; [aus dem Spanischen von Anneliese Botond]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1976. – 111 S.
4. Hejmej A. Muzyczność dzieła literackiego / Andrzej Hejmej. – Toruń : wydawnictwo naukowe uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012. – 270 s.
5. Konstantinovič Z. Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke / Zoran Konstantinovič. – Bern, Frankfurt, New York, Paris : Peter Lang, 1988. – 206 S.
6. Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes ; [Hrsg. von Steven Paul Scher]. – Berlin : E. Schmidt, 1984. – 432 S.
7. Наливайко Д. С. Літературна теорія і компаративістика / Д. С. Наливайко. – Харків, 2006. – 364 с.

8. Schmitt A. Der kunstübergreifende Vergleich. Theoretische Reflexionen ausgehend von Picasso und Strawinsky / Ansgar Schmitt. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2001. – 197 S.
9. Schmitz-Emans M. Ein erzähltes Konzert. Alejo Carpentiers «Concierto barroco» / Monika Schmitz-Emans // Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag ; [Hrsg. von Reinmar Emans und Matthias Wendt]. – Bonn: Gudrun Schröder Verlag, 1990. – S. 383–397.
10. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології / Ульріх Вайсштайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія ; [заг. ред. Дмитра Наливайка]. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 373-410.
11. Zima P. V. Ästhetik, Wissenschaft und «wechselseitige Erhellung der Künste». Einleitung / Peter V. Zima // *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film* ; [Hrsg. von P. V. Zima]. – Darmstadt : Buchgesellschaft, 1995. – S. 1–28.
12. Zima P. V. Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft / Peter V. Zima. – Tübingen : Francke, 1992. – 354 S.

#### REFERENCES

1. Butor, M. (1971), *The Dialogue in 33 Options on Diabelli's Waltz by Ludwig von Beethoven* [*Dialogue avec trente-trois variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*], Gallimard, Paris, 146 p. (in French).
2. Butor, M. (1990), *The Themes, Options, Suites* [*Themen, Variationen, Suiten und auch nicht. Gespräch mit Mireille Calle-Gruber*], Heliopolis, Tübingen, 70 p. (in German).
3. Carpentier, A. (1976), *The Baroque Concert* [*Barockkonzert*], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 111 p. (in German).
4. Hejmej, A. (2012), *The Musicality of Literary Work* [*Muzyczność dzieła literackiego*]. Wydawnictwo naukowe uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 270 p. (in Polish).
5. Konstantinovič, Z. (1998), *Comparative Literary Studies* [*Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke*]. Peter Lang, Bern, Frankfurt, New York, Paris, 206 p. (in German).
6. (2006), *Literature and Music* [*Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*], E. Schmidt, Berlin, 432 p. (in German).
7. Nalyvaiko, D. (2006), *Literary theory and comparative studies* [*Literaturna teoriia i komparatyvistyka*]. AKTA, Kharkiv, 364 p. (in Ukrainian).
8. Schmitt, A. (2001), *Interartistic Comparison* [*Der kunstübergreifende Vergleich. Theoretische Reflexionen ausgehend von Picasso und Strawinsky*]. Königshausen & Neumann, Würzburg, 197 p. (in German).
9. Schmitz-Emans, M. (1990), “A narrated concert. Alejo Carpentier’s ‘Concierto barroco’”, *Contributions to the history of the concert. Commemorative Siegfried Kross to 60* [“Ein erzähltes Konzert. Alejo Carpentiers ‘Concierto barroco’”, Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60], Gudrun Schröder Verlag, Bonn, pp. 383-397. (in German).
10. Weissstein, U. (2009), “The comparison of literature with other arts: modern trends and tendencies of research in literary theory and methodology”, *Modern literary comparative studies: strategies and methods: the anthology* [“Porivniannia literatury z inshymy vydamy mystetsva: suchasni tendentsii ta napriamy doslidzhennia v literaturoznavchiiy teorii i metodolohii”], Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody: antolohiia], Kyiv, 2009, pp. 373-410. (in Ukrainian).
11. Zima, P.V. (1995), “Aesthetics, Science and the Mutual Artistic Reflection”, *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film* [“Ästhetik, Wissenschaft und ‘wechselseitige Erhellung der Künste’. Einleitung”], *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 1-28. (in German).
12. Zima, P.V. (1992), *Comparative Studies* [*Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*], Francke, Tübingen, 354 p. (in German).