

Функції екфрази у п'єсі Патріка Зюскінда «Контрабас»

Для мистецтва ХХ століття характерною є спроба до взаємопроникнення різних явищ культури. В цей час у художній свідомості поширюється ідея синтезу мистецтв, що «належить до одного з найяскравіших проявів культури, сутність якого полягає у прагненні майстрів різних видів мистецтв створити на основі синестезії складну, цілісну структуру» [3, с. 7], що допоможе краще виразити образ епохи, світосприйняття її діячів.

Саме поняття синтезу можна визначити як «вихід за межі звичної форми, відкритість, що здатна викликати динаміку метаморфоз та появу нової якості» [9, с. 57].

В останні десятиріччя минулого століття в термінологічному апараті філософії, філології та мистецтвознавства з'являється поняття «інтермедіальність» – особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, який ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв та творить «метамову» культури [16, с. 153]. Інтермедіальність у літературі тісно пов'язана з явищем екфрази. В літературознавстві існує певна термінологічна невизначеність: «екфраза», «екфразис», «екфрасис». Йдучи за «Літературознавчою енциклопедією» Ю. Коваліва, використовуємо термін «екфраза» [13, с. 325].

Екфраза сьогодні викликає велике зацікавлення як у теоретичному, так і в історико-літературному аспекті. Функціонуючи і як жанр, і як форма оповіді, екфраза виконує важливу функцію в літературному процесі, перш за все металітературну.

Перше використання терміну екфраза приписується Діонісію Галікарнаському (друга половина I ст. до н.е.), який використовує його у значенні наочного опису будь-якого об'єкту дійсності. В часи другої софістики

екфрастичний опис стає одним із головних риторичних прийомів. Поступово розуміння екфрази звужується до опису творів мистецтва.

Сучасними літературознавцями (Т. Автухович, Н. Бочкарьова, Н. Брагінська, Л. Геллер, Л. Генералюк, А. Гродецька, О. Яценко та ін.) екфроза визначається як словесний опис предмету візуального мистецтва, при цьому Л. Геллер наголошує ще й на тому, що «екфрасис – це не виключно, але в першу чергу – запис послідовності руху очей та зорових вражень. Це іконічний ... образ не картини, а бачення, осягнення картини» [10, с. 10].

У ширшому розумінні, якщо враховувати презентацію в сучасних літературних текстах предметів візуальної дійсності, то екфроза є словесним вираженням візуальної образності. Таким чином, екфразою вважається словесне вираження будь-якого візуального матеріалу (живопису, архітектури, скульптури тощо). Отже, словесний опис зображень у літературному творі – це «переклад» з мови образотворчої на мову словесну. При цьому, на думку Н. Брагінської, не тільки слово намагається набути властивості зображальності, але й зображення наділяється властивостями оповідальності [7, с. 261].

П. Вагнер, Дж. Хеффернен, Г. Скотт, Т. Мітчел, враховуючи сучасну культурну ситуацію, визначають екфразу як словесне вираження візуальної образності (*verbal representation of visual representation*), розуміючи під візуальною образністю не тільки твори мистецтва, але й будь-який інший предмет зображальної реальності (артефакт), створений людиною – фотографії, картки, рекламні зображення тощо. Поняття «словесне вираження» позначає не лише великий опис у тексті, але й стислу характеристику чи навіть просте згадування візуального артефакту в тексті.

Як зазначає Л. М. Геллер, довгий час екфроза як матеріал для філологічного дослідження залишається маргінальним через зацікавленість дослідників до загального взаємного впливу «різних сфер культури та взаємообміну між різними мистецтвами на рівні ідей, тематики, іконографії» [10, с. 7].

Сьогодні вже можна говорити про тенденції до розширення меж терміну, передусім, за рахунок предмету опису. У статті «Воскрешение понятия, или

Слово об екфрасисе» Л. М. Геллер називає екфразою «будь-яке відтворення одного мистецтва засобами іншого» [10, с. 18]. Крім того, розширення матеріалу також може сприяти розширенню та розмиванню меж поняття. Воно стає передумовою для багатьох спроб вчених так чи інакше конкретизувати його. Здійснюється це за рахунок виокремлення специфічних областей у загальному семантичному полі.

Якщо враховувати всі визначення екфрази, область дії поняття виявиться дуже значною. Як стверджує Л. Геллер, вона не повністю співпадає з областями, на які у 1970 – 1980-ті рр. було направлено комплексне вивчення художньої творчості та взаємозв'язків мистецтв або типології художньої культури [10, с. 7].

У своїй статті Л. Геллер звертається до теорії дослідження інтермедіальності Ганса Лунда, який виокремлює три форми взаємодії між літературою та пластичними мистецтвами: комбінацію, інтеграцію та трансформацію. Комбінація – сполучення візуального та словесного у «складових» творах типу емблем чи авангардних спектаклів. Інтеграція має місце, якщо словесні твори приймають візуальну форму. Про трансформацію можна говорити, коли предмет зображального мистецтва передається словами [10].

Екфраза, що належить до останнього типу, породжує питання щодо взаємовідносин мистецтв, їх взаємопереказ, проблематизує межі між мистецтвами.

Польський літературознавець Е. Фаріно не використовує терміну «екфраза». Але він звертається до поняття «інкорпорація» – включення одного мистецтва в інше. Оскільки такі інкорпорації «є предметом створюваного у творі світу», їх роль багато в чому аналогічна ролі інших текстових фактів: «вони дають інформацію про цей світ та про героя, вони здатні інтерпретувати для читача даний світ або ситуацію героя» [10, с. 7].

Як зазначає Л. М. Геллер, у ході Лозаннського симпозіуму було виявлено, що екфраза є принципом:

- релігійним – сприяє духовному сприйняттю світу, «сакралізації художності як гарантії цілісності сприйняття» [10, с. 19];

- філософсько-естетичним – матеріалізує об’єкти оточуючого світу, що сприймаються, як прекрасне та гармонійне;
- епістемологічним або евристичним – не тільки використовує, але й перекладає об’єкти одного виду мистецтва в інші;
- семіотичним – сприяє прагненню до природності знаку, що використовується при передачі інформації;
- культурно-історичним – дає можливість використовувати знання, долаючи часові та просторові межі;
- міжтекстовим – дозволяє передати історико-культурний контекст усередині твору мистецтва;
- жанрово-поетичним – витриманий у традиційному або нетрадиційному вигляді;
- поетичним – передає часові об’єкти у просторові та навпаки;
- текстовим – сприяє спостереженню за розповідною динамікою та її оцінкою;
- тропологічним – слугує символом, емблемою, мотивує синтез мистецтв [10].

Як влучно зауважує О. Яценко, важливим елементом структури екфрази стає суб’єкт [18, с. 11]. Суб’єктом, тобто автором екфрази, в тому чи іншому творі можуть виступати як сам письменник, так і герой, від особи якого здійснюється опис.

Ґрунтуючись на працях Н. Брагінської, П. Вагнера, Л. Геллера, Д. Хеффернена, О. Яценко пропонує класифікацію екфраз, виокремлюючи прямі, описові, монологічні та ін.

За об’єктом вираження вона поділяє екфрази на прямі, тобто такі, що містять безпосередній опис або просте позначення образотворчого артефакту (картини, скульптури, архітектури та ін.), та непрямі, в яких візуальний образ слугує створенню образу літературного твору. У такому випадку автор завуальовано або відкрито цитує будь-який артефакт.

За смисловою домінантою візуального твору можна поділити екфрази на описові та тлумачні. Описові екфрази більш-менш точно передають зміст твору – сюжету, мотивів, характерних деталей, образів. Тлумачні екфрази являють собою інтерпретацію, головним завданням якої є виявлення образно-символічного змісту візуального об'єкта. Психологічна екфраза, як різновид екфрази описової, відбиває особливості сприйняття персонажем твору. У даному випадку увага читача зміщується з безпосереднього опису самого твору на опис враження, що він справляє.

Будучи носієм культурно-історичної, естетичної, образотворчої інформації, екфраза допомагає краще зрозуміти світогляд, психологію, філософію того, хто її інтерпретує. За авторською приналежністю можна виокремити монологічні екфрази (від однієї особи) та діалогічні (коли зображення експлікуються через спілкування персонажів). Н. В. Брагинська, наприклад, визначає діалогічну екфразу, як «бесіду, що пов'язана із зображенням та містить його опис. Зображення описується тут не як твір мистецтва, а з точки зору свого змісту» [6, с. 277].

За предметом, який описується, екфрази представляють твори образотворчого мистецтва, необразотворчого мистецтва, синтетичного мистецтва, а також артефакти, що не є творами мистецтва (фотографія, графіка та ін.). За наявністю чи відсутністю в образотворчого об'єкта конкретного посилання екфрази поділяються на міметичні та неміметичні. Екфрази ХХ століття, як правило, міметичні, оскільки інтелектуальна проза ХХ століття рясніє цитатами, ремінісценціями, які розраховані на культурну пам'ять та асоціативне сприйняття читача. Міметична екфраза, своєю чергою, може бути як атрибутована, тобто експліцитна, так і неатрибутована, тобто імпліцитна. Атрибуція – це визначення автора (напрямку, стилю, епохи тощо) або назва твору. Атрибутована екфраза виступає, з одного боку, як емблема епохи, філософії, а з іншого – збагачує зображальний аспект словесного образу. Імпліцитна екфраза не має прямого посилання на конкретний образотворчий об'єкт. За змістом та функцією у тексті імпліцитна екфраза близька до літературної ремінісценції, роль якої в

художньому тексті може бути різною: створення художньої багатозначності тексту, збільшення його смислового простору тощо.

За способом подання в тексті екфрази можуть бути цілісними (опис є безперервною обмеженою частиною тексту) та дискретними, де опис переривається, чергується з оповіданням.

За об'ємом екфрази бувають повні (такі, що мають розгорнутий опис візуального образу й, таким чином, являє собою класичну екфразу), згорнуті (такі екфрази вкладаються в одне-два речення. Такий тип екфрази використовується здебільшого з метою непомітно розкрити інші перспективи, іноді тільки непрямо пов'язані із зображальним мистецтвом. Екфраза у цьому випадку використовується як мотивування) та нульові (які лише вказують на зв'язок фрагментів художнього тексту з тим чи іншим візуальним образом та припускає те, що читачу відомий даний артефакт, та він може самостійно перенести його характеристики у твір).

За кількістю, широтою образотворчої інформації, що передається, екфрази поділяються на прості (такі, що представляють лише один візуальний предмет) або збірні (що вміщують образотворчі мотиви деяких творів одного автора, школи, течії, які й утворюють у результаті одне ціле).

За часом появи в тексті екфрази бувають первинні (тобто зустрічаються у тексті вперше) чи вторинні (які містять повторення екфрастичного мотиву, що згадувався в тексті раніше, розширюючи його значення або просто нагадуючи про нього).

За «носієм» зображення О. Яценко виокремлює репрезентації творів: а) зображального мистецтва (живопис, графіка, скульптура); б) незображального мистецтва (музика, архітектура, декоративно-прикладне мистецтво); в) синтетичного мистецтва (кіно); г) артефактів, що не є творами мистецтва (фотографія, популярна друкована продукція, графіка у науково-популярних виданнях тощо).

В останні роки збільшується кількість робіт, що присвячено проблемі екфрази музики, синтезу літератури та музики.

Взаємозв'язок «музика – література», зокрема особливості цього неймовірно складного для осягнення та артикуляції фазового переходу «тиша – музика – слово – уява», завжди були в полі зору найвидатніших філософів і культурологів – від Платона, Арістотеля, Боеція до М. Гайдеггера та Р. Барта, які прагнули збагнути музику як образ звучання світу і як спосіб буття у світі.

В основі всіх спроб переосмислити феномен музики була антична концепція типології трьох видів чи «трьох музик». На особливу увагу заслуговує типологія музики, яку запропонував Боецій: космічна музика («*musica mundana*»), людська музика («*musica humana*») та інструментальна музика («*musica instrumentalis*»). Перші два види в Боеція є моделлю ідеальної гармонії світотворення, гармонії духу та тіла. Надзвичайно цікавими є рефлексії філософа про «людську музику», які безпосередньо чи опосередковано мали вплив на подальший антропологічний дискурс музики: «Людську музику розуміє кожен, хто заглиблюється в себе. Що поєднувало б безтілесне життя розуму з тілом, коли б не певна узгодженість і належна налаштованість, аналогічна тому, що творить консонанс із низьких і високих звуків? Що інше поєднувало дві частини душі, яка – як вказує Арістотель, – складається з розумного і нерозумного?» [5].

Ця надзвичайно давня теорія трьох музик започаткувала дискурс музики як вічного означника, що в усі епохи ставав феноменальним ключем розуміння архітектоніки душі людини. Дискусії про природу та сутність музики, про її структурну цілісність, багатофункціональність у культурній картині світу супроводжували так чи інакше всі дискусії про мову. Здатність музики передавати тональність звучання внутрішнього світу людини спонукали багатьох представників романтизму, а пізніше символізму та неоромантизму розглядати музичність як органічну складову літературних текстів і прийти до висновку про нерозривність музики та слова як найвищої форми пізнання. Т.-С. Еліот цю онтологічно закорінену єдність поетичного слова та музики окреслив так: «Я намагався довести, що «музичність» твору визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень, із яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле. І якщо хтось

вважає, що прикметник «музичний» стосується тільки чистого звуку безвідносно до сенсу, я можу лише повторити своє попереднє твердження, що звучання твору є такою самою складовою, як і зміст» [12, с. 101].

У 1775 році Дж. Стіл у своїй праці «Есе про мелодику та ритм мовлення, що виражаються та фіксуються шляхом певних символів» зробив спробу музичного прочитання поезії шляхом позначення висоти звуку та ритму. У ХІХ ст. ініціативу критиків та теоретиків перехопили поети та музиканти. Саме це століття характеризується пошуками синтезу мистецтв, романтизованим піднесенням музики. З'явилася велика кількість творів письменників, які у різний спосіб прагнули музичності літератури (німецькі романтики Е. Т. Гофман, Л. Тік та французькі символісти С. Малларме, П. Верлен та ін.), а також праці вчених-теоретиків (А. Шопенгауер, Е. Ганслік). В кінці 1880 р. С. Ланьєр намагався застосувати для англійської метрики музикальні позначення (у праці «Наука англійської поезії»). У 1894 р. з'явилася книга Ж. Комбар'є «Зв'язок музики та поезії у ракурсі виразності», яка справді вважається значною працею та, на думку Кельвіна С. Броуна, однією з найкращих критичних праць того періоду в даній сфері [19, с. 100]. Надзвичайно важливим є також інтерес позитивістів до питань контактів, паралелей впливів, джерел, літератур та авторів, увага до історії окремих мотивів та тем, міжнародного розвитку жанрів. Внесок позитивістів до порівняльної науки відчувається й сьогодні при формулюванні тем, оперуванні набутими знаннями та даними.

У міжвоєнний період авторитетною вважається французька школа (Ф. Бальдансперже, П. Ван Тідгем, П. Хазард), паралельно з нею існував німецький рух *Geistesgeschichte* (К. Вайс, О. Вальцель), проте його вплив на розвиток компаративістики менш значущий. Той факт, що компаративістам не вистачало естетичних роздумів, був відзначений російськими формалістами, особливо О. М. Веселовським та В. М. Жирмунським. Значне місце в російській школі формалістів займали праці Б. Ейхенбаума, в яких поезія розглядалася з позиції музичності. Празька школа намагалась розкрити загальні лінгвістичні структури, одночасно приділялась увага й порівняльному вивченню літератури (особливо в

працях Й. Мукаржовського). Він також підкреслював важливість взаємодії літератури та інших мистецтв та необхідність розробки їх загальної обґрунтованої теоретичної бази. Після Другої світової війни на різноманітних філософських платформах сформувались дві антиісторичні критичні школи – Швейцарська герменевтична та Південноамериканська школа «нової критики». Представник останньої Р. Веллек вимагав від традиційних історичних досліджень (передусім представників французької школи) більш тісного зв'язку з текстом та більш глибокого інтересу до естетики.

У другій половині ХХ ст. дослідження зв'язку літератури та музики завдяки працям Кельвіна С. Броуна отримали мовби друге дихання – сформувалася ціла школа цього напрямку. Збирається та класифікується бібліографія, систематизуються дослідження, створюються класифікації двох видів мистецтва. З'являється низка праць, в яких автори аналізують різноманітну проблематику взаємовідносин літератури та музики: тексту та музики, зв'язки слова та тону, різні аналогії форм та структур, взаємовплив та ін. Проблеми цієї групи розглядаються у різних аспектах – літературних, мовних, музикологічних, мистецтвознавчих, естетичних тощо. Наприклад, у 1986 р. у бібліографічній книзі «Musik und Sprache. Ein Auswahlverzeichnis» («Музика та мова. Бібліографія») тільки на мовах Західної Європи опубліковано більше 1500 позицій про зв'язки поетичного мовлення та музики. Компаративістичне вивчення цих мистецтв, що отримало початковий імпульс у працях Кельвіна С. Броуна, пізніше переросло в окремі школи, сформувалися широкі напрямки дослідження та свої методологічні основи, які по суті ґрунтуються на засадах семіотики та герменевтики (С. П. Шер, У. Вайсштайн, Дж. Нойбауер, Л. Крамер, В. Вольф та ін.).

Взаємозв'язок музики та літератури досліджується у різних аспектах, безкінечне різноманіття їх взаємодії класифікується з різних точок зору. Ми зупинимось лише на найзначніших, що застосовуються у світовій практиці класифікаціях взаємозв'язку цих мистецтв.

Як вже було зазначено вище, один з найвидатніших дослідників взаємодії літератури та музики С. П. Шер виокремлює три групи такого зв'язку [14, с. 11]:

симбіоз музики та літератури (вокальна музика), література та музика (програмна музика), музика в літературі – вербальна музика (імітація музики словами – музична екфраз), мовленнєва музика (традиційна музичність, фоніка, ритм, динаміка), аналоги музикальної техніки та структури.

У першому випадку, тобто у випадку вокальної музики, виникають специфічні теоретичні проблеми, скажімо, традиційне питання пріоритету слова чи музики, різноманіття взаємовідношення поетичного образу, слова й звуку та варіанти синтезу. Тут також визначається характер взаємодії поетичної та музикальної інтонацій, форм кожного з цих видів мистецтв, поетичний метр та музичний ритм. Але звичайно вокальна творчість – опери, ораторії, кантати, пісні – розглядається не як словесне мистецтво, а як музичні композиції, які одночасно наділені й осмисленими словесними компонентами.

До другої сфери «літератури в музиці» відносяться тенденції наближення музики до літератури, що отримали назву програмної музики. Це твори, які або буквально інспіровані літературою (напр., симфонія «Фауст»), або є спробою втілення конкретного літературного твору (твір П. Дюка “L’Apprenti sorcier” за баладою В. Гете «Учень чародію»). У даному випадку критики поглиблюються в естетичні проблеми, розмірковують про самотність та взаємовідносини абсолютної та програмної інструментальної музики, про можливості, способи та ін. втілення в музиці літературної ідеї або образу. Славу переконаного противника програмної музики на всі часи здобув Е. Ганслик. Його дослідження «Vom Musikalschönen» («Про красу музики»), 1854 р., вже у XIX ст. було переведено на всі основні європейські мови та багаторазово перевидано. На нього посилаються й досі, коли мають справу з неспецифічним літературно-спрощеним сприйняттям програмної музики.

Третій напрям – «музики в літературі» - по суті відрізняється від вокального та програмного тим, що матеріалом його дослідження є література, музики як такої ми тут не виявимо. Тільки за допомоги мовних засобів та літературної техніки відбувається імплікація, імітація або інше опосередковане наближення до музики. На думку С. П. Шера, у цій області можна спостерігати незчисленну

кількість випадків взаємодії музики та літератури. Якщо узагальнити, їх можна поділити на три групи: це 1) вербальна музика, 2) мовленнєва музика, 3) музичні структури та музична техніка. У випадку «вербальної музики» у прозовому та поетичному творі мова йде про реально або уявно існуючу музику, робиться спроба за допомогою слів розкрити конкретний музичний твір, його композицію та враження, що було справлене на слухача. Це літературна імітація музики через слова; тут ми маємо справу з «перенесенням» мистецтв. Вербальна музична лірика, навіть створена такими видатними поетами, як Кл. Брентано, Ф. Грільпарцер, П. Верлен, А. Свінберн, за словами С. П. Шера, майже завжди не представляють цінності; вона відрізняється лише нечітким дилетанським обожненням музики. У той самий час прозові твори – такі як «У пошуках втраченого часу» М. Пруста, «Доктор Фауст» Т. Манна та ін. – являють собою, на його думку, твори високого художнього рівня.

Поетичні спроби відтворити акустичні особливості, що називають словесною або мовленнєвою музикою, ґрунтуються на тому, що упоряджений тон є основним матеріалом для обох мистецтв. Доцільні мовні конструкції у прозі або поезії найчастіше складаються зі звуконаслідувальних слів або їх груп, вони викликають у слухача смислові відчуття, аналогічні тим, які ми переживаємо, слухаючи музику. Крім такого «живопису» звучання слів, і в музиці, і у поезії тон організується ритмом, акцентами, висотою тону, інтонацією, тембром тощо.

На відміну від С. П. Шера, російський філолог О. В. Медведєв виокремлює п'ять рівнів «присутності» музики у тексті: метафоричний, сюжетно-тематичний, словесно-образний, композиційно-розповідний, рівень музичного цитування, при цьому автор наголошує, що для охоплення всіх цих рівнів необхідне залучення музикознавчих методик дослідження. На думку дослідника, музикалізація прози відображається, наприклад, у звуковому портреті, подвійній референційній віднесеності слова, зміні тону оповідання при передачі внутрішнього стану головного героя [15].

Говорячи про зв'язок музичного та літературного мистецтв, необхідно наголосити, що види мистецтва, впливаючи один на одне, не передбачають

взаємопоглинання, що, в іншому випадку, було б намаганням зруйнувати саму природу того чи іншого виду. Взаємодія літератури та музики може супроводжуватися проникненням одного виду мистецтва в інший та різними формами взаємодії, такими, як аналогії, паралелі, асоціації.

У випадку взаємовпливу музики та літератури один вид мистецтва з метою самовдосконалення, доповнення переймає елементи іншого. Так, наприклад, література запозичує музичні структури, техніку ведення лейтмотивів, деякі особливості оповідання.

Є ситуації, коли така взаємодія веде до синтезування музики та літератури. Випадків, коли один вид мистецтва розчиняється в іншому, у музикознавчій практиці відомо немало: описовий аналіз музичного твору, словесне трактування музичних творів.

Особливе місце в описі музичного твору в літературному тексті займають випадки, коли автор «доносить» звучання музики у словесних зворотах (музична екфразя). Автор ніби пропонує читачеві не тільки впізнати, який твір звучить у тексті, але й почути саму музику.

На наш погляд, при розмові про можливість опису музики в літературі важливо також звернутися до праці сучасного німецького дослідника Йоханеса Одендаля «*Literarisches Musizieren: Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*» [22]. У своєму дослідженні він систематизує різні підходи до опису музики та музичних творів у літературі. Вчений звертає увагу на музичну подію, що описується та виокремлює:

- опис музичного звучання (до цієї категорії належать висловлювання, які відтворюють та описують такі музичні параметри, як висота тону, його тривалість, тембр та ін., тобто те, що читач «чує»; описи такого характеру передбачають наявність якогось музичного досвіду та знання музичної термінології у читача);

- опис музичного уривку, який передбачає певний вплив музики на адресата, за умови, що введення цього музичного опису у текст має своїм завданням вплинути на читача-слухача;

- звернення до форми музичного твору при його літературному описі; такі описи здійснюються з використанням понятійної термінології синтаксису та риторики; так, наприклад, серед них часто зустрічаються терміни з області архітектури (головна / побічна тема, принцип будування, басовий фундамент тощо);

- позначення музики у тексті за допомоги контексту; існує можливість стислого опису твору музичного мистецтва за рахунок звернення до його функціонального контексту; прикладами такого звернення стають програмний, симфонічний, вокальний твори, музика до фільму;

- музична подія відтворюється за допомогою символічного значення, що йому приписується.

Музичність літературного тексту розгортає низку відкритих для дискусії питань, зокрема питання її рецептивно-естетичного навантаження, особливо коли йдеться про читання поетичних, драматичних чи прозових творів, у яких музика виступає важливим структурним елементом художньої дійсності. Полемічність цього питання полягає передусім у тому, що музичність тексту передбачає відкриту мережу індивідуальних асоціацій, що ґрунтується на суб'єктивному досвіді, який ускладнює теоретичне осмислення загального естетичного досвіду.

У багатьох інтердисциплінарних дослідженнях увага вчених спрямована на виявлення функціональної ролі музичних образів у художньому творі. Ще Фрідріх Шиллер зауважував, що музика, попри нездатність представити змістову сторону поняття, має великий виразний потенціал, що робить її важливою для літературної творчості [21, с. 33]. В епоху романтизму музика стає популярним літературним мотивом, і саме тоді утверджується уявлення про неї як про «мову серця та почуттів». Для літератури все, що пов'язане з музикою, стає засобом вираження того змісту, який не можна передати словами [21, с. 33]. Серед численних функцій музичних образів у художньому творі дослідники відзначають функцію вираження «іншого», божественного, або ж, навпаки, «темного», як то, теми смерті. Крім того, через звуки відбувається метафорична гра між минулим та теперішнім – музика надихає героїв на спогади про минуле, а

також пробуджує від задуми та повертає до реальності. З іншого боку, музика відіграє важливу роль у розвитку художньої дії та створенні характерологічного портрета героїв – розкритті їх психологічного стану, світогляду та особистих взаємовідносин. Естетичний потенціал музики реалізується також у функції символічного вираження головної ідеї твору [20, с. 23].

Таким чином, взаємодія літератури та музики завжди була предметом рефлексії письменників, істориків та теоретиків мистецтва, композиторів, музикознавців. Прагнення до «літераризації» музики бере початок в епоху романтизму та створює наповнення музикою всіх сфер життя у ХІХ ст. (епоха програмної музики). Сучасні дослідники (К. С. Броун, К. Вратц, О. В. Медведєв, Й. Одендаль, С. П. Шер) розглядають зв'язок музики та літератури, роблячи різні акценти на характері взаємовідносин між цими видами мистецтв, при цьому кожний з них вважає необхідним літературну обробку музики та її літературне оформлення. На їхню думку, автор літературного твору має передати звучання музики у словесних зворотах, інтонації та ритмі мовлення, прагнучи того, щоб читач міг «почути» музичний твір, що описується.

У п'єсі Патріка Зюскінда «Контрабас» присутні у великій кількості музичні терміни, у тому числі й складні. Головний герой п'єси – музикант, що грає на контрабасі, висловлює свою думку щодо музики взагалі, щодо музикантів та композиторів. Велику роль відведено музичному інструменту, що стає практично ще однією дійовою особою п'єси.

У п'єсі автор приділяє велику увагу використанню музичної термінології. Головний герой, від особи якого ведеться оповідь, весь час прослуховує різні музичні пластинки, сам грає на контрабасі для демонстрації його можливостей та безперервно коментує те, що звучить, постійно використовуючи велику кількість музичних термінів: „*Er spielt die tiefste Saite*¹... Hören Sie das? Kontra-E. Exakt 41,2 Hertz, wenn er richtig gestimmt ist <...> *Er spielt* <...> so, c-drei, dreigestrichenes c” [24, S. 15, 17].

¹ Тут і далі курсив П. Зюскінда.

Як доказ безмежних можливостей свого інструменту, герой намагається продемонструвати весь його діапазон та використовує прийом флажолету: „*Er spielt Flageolett. Er spielt noch höher. Er spielt noch höher... Flageolett. So heißt das Verfahren. Finger drauflegen und Obertöne herauskitzeln. Wie es physikalisch funktioniert, kann ich Ihnen jetzt nicht erklären, das führt zu weit, das können'S dann anschließend selber im Lexikon nachschaun. Jedenfalls könnte ich da theoretisch so hoch spielen, dass man's nicht mehr hört. Moment... Er spielt einen unhörbar hohen Ton... Hören Sie? Das hören Sie nicht mehr. Sehen Sie! Soviel steckt drin im Instrument, theoretisch-physikalisch. Nur herauskriegen tut man es nicht, praktisch-musikalisch*“ [24, S. 17-18].

Герой розповідає про свій інструмент, аналізуючи його позитивні та негативні якості, порівнює з попередніми версіями, наприклад, з трьохструнним контрабасом, та відзначає недоліки сучасного: „*er hat einfach wesentlich besser geklungen als... der da... Er rumpelt an seinem Kontrabaß... Geringerer Tonumfang. Aber besser im Klang...*“ [24, S. 22-23]. Хоча майже відразу він виправдовується та каже, що його контрабас – цілком нормальний, «вище середнього» інструмент, та демонструє різноманітну виконавчу динаміку на ньому: „*Ich spiele Ihnen jetzt einen Ton, irgendwas, sagen wir tiefes F... Er spielt leise... So. Das war jetzt pianissimo. Und jetzt spiele ich piano... Er spielt ein wenig lauter ... Lassen Sie sich nicht stören durch das Reiben. Das gehört so. Einen reinen Ton, also nur Schwingung ohne das Reiben vom Bogenstrich, das gibt's auf der ganzen Welt nicht, nicht einmal bei Yehudi Menuhin. So. Und jetzt passen Sie auf, jetzt spiel ich zwischen mozzoforte und forte. Und wie gesagt: voll schallisolierter Raum... Er spielt noch ein wenig lauter*“ [24, S. 29-30].

Не зважаючи на те, що при спробі зіграти так голосно, як це тільки можливо, звучить не дуже голосно, «пробійна сила інструменту» дуже велика. Герой пояснює, що це відбувається через низькочастотні коливання. Багато інструментів звучать голосніше, але немає «пробійної сили». Це найголовніше, за словами музиканта, що йому подобається у контрабасі, але й, нажаль, єдине. Адже можливості технічного виконання музики на інструменті є мінімальні: „*Er*

legt das Vorspiel zu Die Walküre auf. Vorspiel zu Walküre. Wie wenn der weiße Hai kommt. Kontrabaß und Cello unisono. Von den Noten, die dastehen, spielen wir vielleicht Fünfzig Prozent. Das da... *Er singt die Baßfigur nach.* ... dieses Hinaufwischen, das sind in Wirklichkeit Quintolen und Sextolen. Sechs einzelne Töne! In dieser rasenden Geschwindigkeit! Vollkommen unspielbar“ [24, S. 31-32].

Крім того, контрабасист вважає звучання свого інструменту негарним: „*Er legt den ersten Satz des E-Dur Konzertes von Dittersdorf auf...* So. Das war's. Dittersdorf, E-Dur-Konzert für Kontrabaß und Orchester... Und jetzt sagen Sie mir ehrlich, ob das schön war? Wollen Sie's noch einmal hören? Jetzt nicht kompositorisch, sondern rein klanglich! Die Kadenz? Wollen'S die Kadenz noch einmal hören? Die Kadenz ist doch zum Totlachen! Das Ganze klingt doch zum Weinen!“ [24, S. 52-53].

Треба зауважити, що у п'єсі присутній практично єдиний позитивний опис музичної мелодії. Це голос дівчини, яку любить головний герой, меццосопрано Сари: „<...> wenn sie singt, und wenn ich höre, wie sie singt, ich sage Ihnen, ehrlich, da drückt es mir das Herz ab, ich kann nicht anders sagen“ [24, S. 76-77]. Цей голос викликає в нього думки про можливість з'єднання протилежностей – дуету сопрано та контрабасу: „ganz unwiderstehlich – quasi – den musikalischen Funken schlägt, von Pol zu Pol, von Baß zu Sopran“ [24, S. 13]. Ці роздуми героя свідчать про те, що він – людина музично обізнана та вміє глибоко відчувати мистецтво.

Музичною екфразою можна також вважати звучання міста за вікном, оскільки герой порівнює його з музичним твором, він навіть замірював цей шум у децибелах: „*Er geht zum Fenster und öffnet es. Barbarischer Lärm von Autos, Baustellen, Müllabfuhr, Pressluftämmern etc. dringt herein.* ... Hören Sie das? Das ist so laut wie das Te Deum von Berlioz. Bestialisch. Sie reißen drüben das Hotel ab, und vorn an der Kreuzung kommt seit zwei Jahren eine U-Bahn-Station hin, darum wird jetzt der Verkehr hier bei uns unten vorbeigeleitet. Außerdem ist heute Mittwoch, da kommt die Müllabfuhr, das ist dieses rhythmische Schlagen... da! Dieses Schmettern, dieses brutale Hinschlagen, circa 102 Dezibel. Ja. Ich hab's einmal gemessen. Ich glaube, jetzt reicht es wieder. Ich kann jetzt wieder zumachen... *Er schließt das Fenster. Stille. Er redet leise weiter*“ [24, S. 26-27].

У даній п'єсі екфраза музики є перш за все відображенням звучання контрабасу: його широкого діапазону: від найнижчих, ледь вловимих звуків до найвищих флажолетів, які не сприймаються людським слухом; його динамічних можливостей: від піаніссімо до «пробивного» фортіссімо. Але його особливий тембр та мінімальні можливості технічного виконання практично позбавляють його сольних партій.

У п'єсі Зюскінда герой свідомо представляє музику елітарною, химерною, використовуючи у своєму монолозі низку музичних термінів та не завжди пояснюючи їх значення. Так, наприклад, термін «флажолет» (фр. *Flageolette* – флейта, сопілка) навряд чи буде знайомим звичайному читачу. Цей прийом у музичному мистецтві є специфічним та властивим струнним інструментам (та флейті) та полягає у відтворенні звуку-обертону. Він характеризується легким свистячим призвучом та м'яким ефірним тембром. На струнних інструментах він відтворюється «слабким дотиком до струни в місці парціального ділення (1/2, 1/3, 1/4 і т.д.) та складається з гармонік основного тону струни» [17, с. 199-200].

Прагнення продемонструвати свою музичну ерудицію хоча б собі самому змушує контрабасиста згадувати імена композиторів, у тому числі й маловідомих, давати оцінку їх творчості; він вважає перебільшеним значення музичного вкладу Моцарта та пояснює його велич відсутністю у той час гідних композиторів, більшість з яких, на думку героя, з'являються значно пізніше: „Mozart, verglichen mit Hunderten seiner Zeitgenossen, die heute völlig zu Unrecht vergessen sind, absolut auch nur mit Wasser gekocht hat, und gerade dadurch, dass er schon als Kind so früh begabt war und schon als Achtjähriger das Komponieren angefangen hat, war der Mann natürlich in kürzester Zeit total am Ende“ [24, S. 66].

Присутність музичного інструменту – контрабасу – має особливе значення у п'єсі. Контрабас для героя – партнер, друг, ворог, з яким йому важко жити, але неможливо розлучитися. Відносини між героєм та контрабасом знаходять риси людських взаємин. Велика увага у творі приділяється опису можливостей звучання контрабасу за рахунок використання різних музичних термінів. Так, описується широкий діапазон інструменту, великі динамічні можливості,

надаються яскраві приклади їх демонстрації героєм. Контрабасист відмічає суперечливе місце свого інструменту в симфонічному оркестрі, який він порівнює із суспільством та своїм місцем у ньому.

Текст твору сповнений музики, адже музична семіосфера охоплює імена композиторів, назви творів, термінологію. «Кожне ім'я, - пише О. Бразговська, - знакове. Воно відсилає нас до відповідного тексту – способу актуалізації уявлення про Красу і Гармонію. У ролі таких текстів виступають як конкретні музичні твори <...>, так і цілісний семантичний простір композитора, його єдиний Текст, його стилістичні прийоми інтерпретації світу» [2, с. 47]. О. Бразговська зауважує, що терміни з музичної сфери у художніх текстах використовуються переважно як метафори, а визначення тональності, темпу музичного твору – це знак відповідного стану свідомості або психіки [2, с. 49].

Таким чином, навантаження п'єси музичною термінологією певною мірою ускладнює її сприйняття непідготовленим читачем. Однак для читача обізнаного використання термінів зі сфери музичного мистецтва стає важливим засобом пробудження в його культурній пам'яті певних музичних мотивів, образів та сюжетів.

Література

1. Автухович Т. Е. Функции экфрасиса в романе Ф. Эммина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» / Т. Е. Автухович // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: межвуз. сб. науч. трудов. – Вып. 15. – СПб.; Самара: ООО «Издательство «Ас Гард», 2011. – С. 232 – 239.
2. Астаф'єв О. Г. Образ і знак: українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі / О. Г. Астаф'єв. – К.: Наукова думка, 2000. – 269 с.
3. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2010. – 230 с.

4. Бочкарева Н. С. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом» / Н. С. Бочкарева, И. И. Гасумова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2011. – Вып. 1 (13). – С. 96 – 106.
5. Бозций. О музыке // Герцман Е. В. Музыкальная бозциана. – СПб.: Глагол, 1995. – 480 с.
6. Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: Генезис и структура диалога перед изображением / Н. В. Брагинская // Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании. – М., 1994. – 335 с.
7. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259 – 283.
8. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? / Ульріх Вайсштайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 372 – 392.
9. Гашева Н. Н. Динамика синтетический форм в русской культуре и литература XIX – XX веков / Н. Н. Гашева. – Пермь, 2004. – 360 с.
10. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5 – 22.
11. Генералюк Л. С. Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку – середини XIX століття: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Л. С. Генералюк; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2011. – 40 с.
12. Еліот Т.-С. Музыка поэзии // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Л., 2002. – С. 101.

13. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 2007. – 608 с.
14. Махов А. Е. *Música Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике* / А. Е. Махов. – Москва: Intrada, 2005. – 224 с.
15. Медведев А. В. *Немецкий роман о музыканте 30 – 40-х годов XX века. Вопросы внутрижанровой типологии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03* / А.В. Медведев. – Н.-Новгород, 2001. – 15 с.
16. Тишунина Н. В. *Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований* / Н. В. Тишунина // *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: Материалы Международной науч. конференции 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. – Сер. «Symposium». – Вып. 12. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург. философ. о-во, 2001. – С. 149 – 154.*
17. Юцевич Ю. Е. *Словарь музыкальных терминов* / Ю. Е. Юцевич. – 3 изд., перераб., доп. – К.: Муз. Україна, 1988. – 263 с.
18. Яценко Е. В. *Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза (на материале романа «Волхв»): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья»* / Е. В. Яценко. – М., 2006. – 32 с.
19. Brown C. S. *Music and Literature. A Comparison of the Arts* / C. S. Brown. – Athens, 1948. – 304 S.
20. Caduff C. „dadim dadam“ – *Figuren der Musik in der Literatur* Ingeborg Bachmanns. – Köln: Böhlau, 1998. – 259 S.
21. Gier A., Gruber G. W. *Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft.* – Frankfurt/M.: Lang, 1997. – 335 S.
22. Odendahl J. *Literarisches Musizieren: Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann* / Johannes Odendahl. – Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 2008. – 273 S.

23. Scher P. S. Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung // Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. – Berlin: E. Schmidt, 1984. – S. 9 – 26.
24. Süskind P. Der Kontrabaß / P. Süskind. – Zürich, 1995. – 112 S.
25. Wolf W. „The musikalization 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 Jürg Helbig. – Berlin: Erich Schmidt. 1998. – S. 133 – 164.