

ПАРТИТУРА ДОСЛІДЖЕННЯ (РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ СВІТЛАНИ МАЦЕНКИ «ПАРТИТУРА РОМАНУ»)

Алла Татаренко

Доктор філологічних наук, професор, кафедра слов'янської філології, Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА), 79000 м. Львів, вул. Університетська 1, e-mail: alla.tatarenko@gmail.com

Художня література віддзеркалює світогляд людини й історичні зміни в ньому, популярні філософські і літературознавчі доктрини, світовідчуття людини певної епохи. Її сучасний розвиток зумовили цивілізаційні зрушення ХХ століття, нові концепції часу, синтетичні процеси у мистецтві. Особливої уваги потребує вивчення взаємовпливів літератури й інших мистецтв, зокрема тих, що зазнали в ХХ столітті експериментів, які докорінно змінили їхні фундаментальні принципи – музики, образотворчого мистецтва.

Монографічна розвідка Світлани Маценки «Партитура роману» (Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014) присвячена дослідженню зв'язків музичного мистецтва і мистецтва слова у німецькому (і німецькомовному) письменстві ХХ-ХХІ століть. Цей час у розвитку літератури позначений особливою увагою до формальних експериментів, метою яких є розширення можливостей літературного твору за рахунок досвіду інших мистецтв, прагнення до передачі невимовного засобами словесної презентації. Письменники тяжіють до проекту онтологізації тексту, в якому об'єднуються основні принципи репрезентації: знакової, звукової, візуальної. Крім традиційного інтерсеміотичного перекладу, літератори звертаються до теоретичних засад інших мистецтв (музики, архітектури і скульптури), вводячи їх до літературної практики. Тяжіння художньої літератури до створення свого власного, автономного літературного світу супроводжується спробами надати йому особливий звуковий і візуальний вимір. Поряд із живописом, музика опиняється в епіцентрі зацікавлення теоретиків і «практиків» літератури як «найвище з мистецтв»: «Звільнена від примусу репрезентації, автономна й індивідуальна музика запитує про те, що може бути сказано, як це потрібно вимовити і чи взагалі все ще можна відновити смисл», – зауважує у «Прелюдії» свого дослідження С. Маценка [с. 11]. Вона звертає увагу на подвійний характер музики, в якому поєднуються найвища семантична абстрактність і відчутна матеріальність звуків. Протягом багатьох століть музичне мистецтво надихало літераторів, збагачувало репертуар художніх засобів, ставало принципом організації тексту. З довгої, як і саме існування цих мистецтв, історії взаємовпливів музики і художнього слова Світлана Маценка обирає найновіший період – ХХ-ХХІ століття, звертаючись до німецької літератури, в якій музика вважається національним мистецтвом і є елементом формування національної ідентичності. Її розвідка, при всій вагомості історико-літературного компоненту і національній маркованості текстуального матеріалу, має також літературно-теоретичний вимір. Це пов'язане зі специфікою дослідження кореляції «література/музика», яка набуває у сучасному мистецтві нових, малодосліджених форм, а тому вивчення цієї проблеми є одним з найактуальніших завдань сучасного літературознавства.

Авторка монографії фокусує свою увагу на жанрі роману, обравши для дослідження твори, в яких зв'язок з музичним мистецтвом виявляється на різних рівнях, від тематичного до рівня організації тексту. Критерієм вибору аналізованих у монографії творів є «наявність музичних референцій, а також саморефлексивний характер цих референцій, який вказує на специфічні медіальні дані літератури й музики, на специфіку літературної та музичної репрезентації» [с. 21]. Особливе місце роману серед літературних жанрів ХХ століття немає потреби додатково обґрунтовувати. Класик сучасної літератури Умберто Еко порівнює створення роману зі створенням Світу, а працю над ним вважає «космологічним заходом». Дослідниця звертається до романів, які належать до «романів культури» – тво-

рів, які здійснюють синтез культурної епохи, репрезентують цілісність епохи через цілісність культури. Можливість виникнення і необхідність такого роману визначається, на думку автора цього визначення, відомого літературознавця В. Днепров, зближенням мистецтв, характерним для ХХ століття, і кризами культури, які концентровано відобразили в собі глибину історичних потрясінь. Він відзначає розвиток романом ХХ століття здатності імітувати інші мистецтва, створювати аналоги живопису й музики. Аналізувати такі твори – означає говорити не тільки про текст, літературний контекст, але й про філософію, історію, культуру. Авторка «Партитури роману» гідно впоралася з цим надскладним завданням, представивши твори, які тяжіють до музики, як «романи культури» і вмістивши їх у духовний контекст доби.

У вступі, який дослідниця назвала «Прелюдія: Звернення до партитури», обґрунтовується використання поняття «партитура» яке, зазначає С. Маценка, «служує унаочненню горизонтального (змістового) і вертикального (сміслового) діалогу вербального та музичного текстів роману. (...) Звернення до партитури роману пропонує метод 'читання' музики в романі й роману як музики» [с. 21-22]. Вибір подібного аспекту дослідження і, передовсім, надзвичайно глибоке проникнення у аналізований матеріал результують створенням студії, яка теж є своєрідною партитурою. Монографія С. Маценки структурована за зразком багатоголосого музичного твору. Вона містить прелюдію і постлюдію, а три розділи монографії відповідають трьом частинам великого музичного твору. Ці три частини демонструють розвиток партитури роману від виникнення (як ідеї) до написання й інтерпретації (Формування партитури роману; Організація партитури роману; Читання партитури роману). В їхньому «звучанні» присутні різні складові «літературознавчого оркестру»: теоретичні міркування про природу музики, про специфіку зв'язків музики і літературного мистецтва, автопоетичні роздуми письменників-авторів романів, що тяжіють до музики (саме такі романи є предметом аналізу у студії), «сольні партії» окремих творів. Партитура дослідження виписана дуже уважно: від глибоких тонів «духових інструментів» (теоретичне й історико-літературне підґрунтя, з якого починається розвідка) до партій «смічкових», якими можна вважати, виходячи зі структури монографії, твори німецьких прозаїків-постмодерністів, вона просякнута «лейтмотивами», які об'єднують цей надзвичайно багатий матеріал. Такими «творами-лейтмотивами» можуть вважатися, наприклад, «Доктор Фаустус» та «Зачарована гора» Томаса Манна, «Верді. Роман опери» Франца Верфеля, до яких авторка звертається у різних розділах дослідження.

Дослідження С. Маценки відзначається непересічною глибиною, вражає кількістю релевантного теоретичного і літературного матеріалу. В ньому представлені результати опрацювання вагомого корпусу досліджень, як зарубіжних (передовсім, німецьких та німецькомовних), так і вітчизняних. Уважно вивчивши результати наукових пошуків попередників, українська дослідниця вбудовує їх у підвалини своєї роботи, сумує і реферує найважливіше, роблячи важливий крок уперед у вивченні романів, що тяжіють до музики. Вона звертається як до добре відомих українським читачам класичних німецьких романів ХХ століття, так і до романів, що з'явилися нещодавно і не були ще предметом наукового зацікавлення українських вчених. Єднає ці твори не лише тема музики, але й розвиток у них стратегії музикалізації відповідно до культурних орієнтирів епохи. А часовий період, який охоплює це ґрунтовне і об'ємне¹ дослідження, позначається різноманітністю поетик – від модерну до постмодерну. У «партитурі роману» проаналізовано романи Томаса Манна («Доктор Фаустус» і «Зачарована гора»), Генріха Манна («Маленьке місто»), Франца Верфеля («Верді. Роман опери»), а також такі твори, що тяжіють до музики, як «Мара» Вольфа Вондрачека, «Моцарт» Вольфганга Гільденсгайма, «Шуберт. Дванадцять музичних моментів і роман» Петера Гертлінга, «Клара III. Музична трагедія» Ельфріди Єлінек, «Одкровення» Роберта Шнайдера та низку інших. У музичному аспекті дослідження теж відзначається різноманітністю течій та стилів: окрім романів, що тяжіють до класичної музики, у монографії представлений джазовий роман («Джаз» Г. Яновіца, «Дорога до Обліадоо» Ф.Р. Фріза) і романи, що кореспондують із музичними явищами постмодерної доби («Музика» Т. Майнеке, «Чисте золото» Е. Єлінек).

¹ Монографія налічує 528 сторінок.

У музичній партитурі партії розписані у чітко встановленому порядку, від партій духових інструментів до партій смичкових. Окреме місце відводиться вокальним партіям і соло окремих інструментів. «Вокальними партіями» бачимо міркування Т. Адорно, Т. Манна та інших знавців зв'язків літератури й музики. Розуміння поняття «партитура» у музичному мистецтві накладає відбиток і на своєрідність організації матеріалу в роботі: попри досить чітку хронологічну лінію розвитку авторка час від часу повертається до творів, які належать попереднім епохам (на приклад, до «Інструментальної музики Бетговена» Е.Т.А. Гофмана). Зрештою, такий відступ від горизонтальної лінійності відповідає бажанню авторки провести поетикальну «вертикаль», яка пов'язує романтиків, модерністів і постмодерністів.

У ХХ столітті партитура роману зазнала зміни, як і музична партитура. Це яскраво відображено в дослідженні С. Маценки, яка приділяє велику увагу як ролі класичної музики на формування німецького роману ХХ століття (особливе місце належить тут, передовсім, музиці Р. Вагнера, Й.-С. Баха та Л. ван Бетговена, італійських композиторів), так і впливу «нової музики» на революційні зміни у поетиці романного твору. У розвідці помітне місце відведене презентації й аналізу ідей Теодора Адорно, Ролана Барта, як і художньому представленню ідей «нової музики» у творах німецьких письменників. Така увага дослідниці зумовлена розвитком роману ХХ століття, який використав принципи побудови серійної (і постсерійної) музики і принципи її виконання. Семіотик Умберто Еко ілюструє поетику «відкритого твору» («*opera aperta*») прикладами інструментальної музики (К. Штокгаузен, Л. Беріо, А. Пуссер, П. Булез), які позначені виконавчою автономією інтерпретатора. Паралелі між виконанням постсерійної музики і креативним читанням проводить Р. Барт, вказуючи на те, що у таких музичних творах виконавця примушують бути ніби співавтором партитури, доповнюючи її від себе. На думку філософа, текст якраз подібний до партитури такого типу. Отже, «музичний» ключ допомагає зрозуміти суть текстувальних експериментів митців слова, а сучасний читач, на думку знаного сербського постмодерніста Мілорада Павича, стає музикантом, якому письменник довіряє свій твір для креативного виконання¹. Літературознавець, і це доводить талановита студія Світлани Маценки, будучи креативним читачем, стає автором власної партитури – партитури дослідження.

«Партитура роману» є надзвичайно ґрунтовною розвідкою, яку могла написати лише енциклопедично освічена людина, фахівець, що прекрасно орієнтується у літературній та музичній теорії, а також вміє слухати текст і читати музику. Монографія Світлани Маценки, без сумніву, зацікавить літературознавців як цінне джерело релевантної інформації про взаємозв'язок і взаємовплив літератури й музики, як оригінальне дослідження про еволюцію німецького роману, що тяжіє до музики, і як натхнення до роздумів над шляхами розвитку роману ХХ-ХХІ століть. «Партитура роману» Світлани Маценки – це розвідка, яка є не тільки подією у сучасній літературознавчій науці, але й прикладом того, що серйозна літературознавча студія може бути джерелом читацької насолоди.

1 У післямові до своєї останньої книжки «Мушка» («Вештачки младеж», 2009) М. Павич зазначає: «Письменника можна уявити як композитора, який написав музичний твір, але публіку (тобто своїх читачів) із концертного залу перемістив на сцену і перетворив на репродуктивних митців. Вони стали виконавцями. Одним письменник дав у руки скрипки, іншим – альт, комусь – духові інструменти, з якихось зробив хор, а з деяких, бігме, солістів. Бо до читачів доходять не самі ноти, партитура, тобто книжка, а те, що читач зробить з читання, те, що читач репродукує з книги і внесе у неї».