

Остання книжка Черчілля – “Історія англомовних народів” (1956–1958) – охоплює період від раннього Середньовіччя до початку ХХ ст. Її основний мотив – месіанство англосаксів, які завжди були в авангарді цивілізаційного та культурного розвитку. Окремими виданнями виходили збірники його промов, зокрема “Жорстока боротьба” (1942) та “Перемога” (1946).

Джон Кеннеді якось сказав, що Черчілля мобілізував англійську мову і відправив її у бій. Відтворивши політичні процеси своєї доби, він залишив людству епічне полотно історії державності та тогочасної політичної думки.

“Межі моєї мови – це межі мого світу”, – сказав колись філософ Л.Вітгенштейн, маючи на увазі, що людина сприймає у світі лише ті речі, які мають свої назви. Ці слова повною мірою стосуються літературної творчості В.Черчілля, адже він написав політичну картину ХХ ст., яка була усім світом для нього – одного з найвидатніших політиків Європи минулого століття.

**Світлана Фіськова**

## **СТРАТЕГІЯ ТА КОМУНІКАТИВНІСТЬ МУЗИЧНОГО РОМАНУ**

Продуктивне взаємозбагачення окремих видів мистецтва відбувається, як відомо, внаслідок їх взаємовпливу. Прикладом може служити музичний роман як синтезована оповідна форма, наслідок використання письменником засобів музичної виразності, організації романної структури за зразком музичної форми, творення словесної музики. Музика, присутня в романному контексті, зумовлює ускладнення оповідної структури такого твору, водночас надаючи оповіді нових можливостей. З одного боку, вона вносить у багатоаспектну впорядкованість її деяку хаотичність і відстороненість, а з другого – надає їй особливої глибини, робить можливим пізнання аспектів, прихованих за поверхневістю будь-якої системності. Отже, музика зумовлює виникнення в тексті музичного роману “ділянок невизначеності” – простору, який стимулює художню уяву реципієнта, завдяки чому твір зберігає естетично відкритий характер. Важливо при цьому те, що музика не вимагає від читача її раціонального аналізу чи декодування. У процесі сприйняття, внаслідок емоційного, чуттєвого співпереживання читач втягується в художній світ. Текст не спрямований на спеціально підготовленого читача, навпаки, він має відмежуватися від реального досвіду. Тоді, за “трансцендентним схематизмом” І.Канта, йому відкриється таємниця – у глибинах душі оживе приховане мистецтво.

Якщо припустити, що “світовий дух мислить логікою художнього ремесла” (Т.Адорно), то, література й музика, взаємодіючи, виконують передусім пізнавальну функцію. Кожен із цих видів мистецтва, послуговуючись власним арсеналом художніх засобів, прагне якомога повніше втілити вищу ідею – ідею сутності буття. Проводячи межі між окремими видами мистецтва, І.Франко зазначає: “Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б’є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно

переходить в домену чисто інтелектуальної праці<sup>1</sup>. Спільними зусиллями, поєднавши раціональне й ірраціональне, ці види мистецтва здатні вийти за межі реального, протиставивши йому можливе. Згідно з Адорно, "всі реальні справжні види мистецтва завжди заперечували непродуктивну суперечливість дійсності, таким чином виносячи їй свій вирок"<sup>2</sup>.

Раціональне пізнання — артикульоване, але воно передбачає й деяке загальне надмовне, надраціональне пізнання. Саме його й покликана виразити музика. У сфері раціонального виявляється водночас і ірраціональне мовного потоку (коли мова стає інструментом ліричного та міфологічного), і безпосередня архітектонічна мова музики. Процес пізнання спрямовується на метафізичне урівноваження, гармонію. Суть такого урівноваження, зауважує Г.Брох, полягає у "спробі перетворення стрімкого життєвого потоку у статичний стан і спокій, що може бути представлено як наближення до кінцевого, як ілюзія знищення часу та смерті"<sup>3</sup>. Справжнім актом пізнання стає відображення в окремому художньому творі тотальності світу — "монадичного дзеркала безмежної події"<sup>4</sup>. Г.Брох прагне створити симультанний роман, який звучав би, як акорд, адже музика, стверджує він, — це "абстрактна мова німоти, подарунок Бога, який він дає світові в той момент, коли була втрачена віра в Бога і світ став німим"<sup>5</sup>. Тобто література, збагатившись елементами музики, здобуває нові, значно ширші, можливості вираження духовного світу людини.

Оповідна стратегія музичного роману спрямована на пізнання часу, який слід озвучити, локалізувати з "акустичного хаосу чи німоти"<sup>6</sup>. Сучасна філософія музики стверджує, що "музичний звук — людська міра руху світових (байдужих до людей) подій. Він перебуває "на межі, на переході від всезагального (універсального, світобудівничого) до особливого (того, що переживається чуттєво, освоюється)... "Сигнал-знак-символ" — формула музичного звуку"<sup>7</sup>, яка в концентрованому вигляді містить багату інформацію про світ.

Г.Гессе так описує вплив класичної музики: "Мелодія повторюється, змінюється, викривляється, шукає споріднені фігури, випромінює сотні витончених і грайливих арабесок, спускається струмком по найвужчій стежині і знову підіймається, вільна й очищена, наче стале, проясніле почуття. Тут немає величі, тут немає крику і глибини страждання, немає також високого благоговіння, тут нічого немає, крім краси задоволеної, радісної душі. Вона нічого іншого не хоче нам сказати, крім того, що світ чудовий, наповнений божественним порядком і гармонією"<sup>8</sup>.

Людина, здатна чути таку музику, возвеличується, відчувається причетною до складних світових процесів, отримує можливість проникнути в таємниці світобудови.

Божественним даром відчувати ритми "іншого світу" — світу музики сфер — наділений Еліас, герой роману Р.Шнайдера "Сестра сну". Світ він сприймає через звуки: "І все глибше проникав він слухом у цей гомін, гвалт, лайку голосів і шептань, у спів і стогін, у ревіння й завивання, плач і ридання, в пихтіння і зітхання, шелест і плямкання, навіть у те раптове мовчання, коли насправді

<sup>1</sup> Франко І. Із секретів поетичної творчості // Збір. тв.: У 50 т. — К., 1981. — Т.31. — С.86.

<sup>2</sup> Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. — М.; С.-П., 1999. — С.305.

<sup>3</sup> Broch H. Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik // Philosophische Schriften. 2. Theorie / Hrsg. von P.M.Lützel. — Frankfurt am Main, 1977. — Bd. 10/2. — S.241.

<sup>4</sup> Ibid. — S.243.

<sup>5</sup> Ibid. — S.60.

<sup>6</sup> Суханцева Д.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки. — К, 2000. — С.22.

<sup>7</sup> Там само. — С.20.

<sup>8</sup> Hesse H. Musik. — Frankfurt am Main, 1986. — S.25–26.

голосові зв'язки ще продовжують вібрувати від звуку тільки що мовлених слів... Важко собі уявити, як витерпів він цей ритм, і важко повірити, що Еліас не втратив від нього здоровий глузд. Очевидно, Господь ще не випустив його з рук". Органна музика відкриває героєві доступ у світ кохання та смерті. Кульмінацією стає виконання Еліасом на конкурсі органістів імпровізації на тему "Прийди, о смерте, ти рідна сестра сну". Герой твору володіє мистецтвом імітації звуків, він пізнав, що серед невичерпного звукового розмаїття існують комбінації, здатні торкнутися найпотаємніших глибин людської душі. Повністю підпавши під владу Еліасової музики, слухач мимоволі переживав смертельний страх чи еротичні мрії. Ця музика не була призначена для запису, а лише для впливу на слухача. Обмеженій комунікативності соціального світу протиставлений безмежний світ звуків, упорядкований за законами духовної гармонії, яку Еліас Альдер завдяки своєму таланту відкриває іншим.

Музика для Р.Шнайдера — це той засіб, за допомогою якого він знаходить можливість протиставити недосконалому світу, в якому спостерігається девальвація цінностей, дещо цілісне, вічне, впорядковуюче, адже, як зазначає А.Лосев, "музичний час — не форма чи вид протікання подій і явищ музики, а самі ці події та явища в їх справжній онтологічній основі"<sup>9</sup>. Ще романтики вважали, що музика не відображає, а втілює суть речей. Не випадково, очевидно, у творі Р.Шнайдера йдеться про духовну музику. Рядок "Прийди, о смерте, ти рідна сестра сну" взятий із кантати Й.-С.Баха "Ich will den Kreuzstab gerne tragen". Структурно цей роман порівнюють із музичною фугою, зовнішня ознака якої — контрапунктна поліфонія. Р.Шнайдер також зробив спробу інтегрувати в одному співзвуччі різноманітні теми, мотиви, ідеї, бо лише так можна певною мірою відобразити дійсність. Використання ж саме класичної музики, зокрема духовної, створює своєрідний міфологічний контекст, який урівноважує всі обмеження й недосконалості реальності. Музика, за словами Т.Адорно, — це деміфологізована молитва, звільнена від магії впливу людською спробою, як завжди даремною, назвати саме ім'я, а не повідомити значення"<sup>10</sup>. Водночас музика пронизана різними намірами, ідеями: "Бути музичним означає іннервувати миттєві задуми, не гублячись у них, а їх пов'язуючи. Так творить себе музика як структура"<sup>11</sup>. Кожен момент музичного часу зумовлений асоціативною навантаженістю. Читач музичного роману перебуває в усіх часових вимірах водночас: "На початку вже живуть середина й кінець, минуле пронизує сучасність, і навіть абсолютна зосередженість на теперішньому не заважає наперед турбуватися про майбутнє"<sup>12</sup>. Наявність музичного в романі певним чином впливає на розвиток сюжету, наближаючи читача до сприйняття того, що не можна передати словами. Музика водночас пройнята важливим соціальним змістом, але ніби не здогадується про це, бо шифрування суспільно-значимих смислів відбувається на рівні музичної технології.

Г.Гессе, ведучи мову про два типи музики — класичну та романтичну, зазначав: "Хто мало розуміє музику, насолоджується здебільшого романтичною. Класична не може запропонувати таких оргій та шумів, як інша, але вона не приносить і відрази, докорів сумління"<sup>13</sup>. У романі Т.Манна "Доктор Фаустус" модерністична

<sup>9</sup> Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995. — С.513.

<sup>10</sup> Adorno Th. Fragment über Musik und Sprache // Sprache. Dichtung. Musik / Hrsg. von J. Knaus. — Tübingen, 1973. — S.73.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Mann T. История "Доктора Фаустуса". Роман одного романа // Собр. соч.: В 10 т. — М., 1969. — Т.9. — С.355.

<sup>13</sup> Hesse H. Musik. — S.142.

музика Леверкюна – це відображення руйнівної історії Німеччини, яка розпалила другу світову війну. Аналізуючи музичне начало у творчості І.Бахманн, критики вказують, зокрема, на присутню в романі “Маліна” контроверзу Арнольд Шенберг – Людвіг ван Бетховен. Атональність сучасної музики передає деструктивні тенденції відносин Я-оповідача та його alter ego – Маліни. Бетховену належить у цих взаємовідносинах конструктивна роль. Він репрезентує ідеалістичні цінності любовного зв'язку Я-оповідача та Івана. Сучасна музика й література як “споріднені види мистецтва можуть підтримати один одного там, де одному з них загрожує “задуха”<sup>14</sup>, – стверджує І.Бахманн.

Т.Бернгард вважає, що те, що він пише, можна зрозуміти лише тоді, коли на першому місці поставити музичні компоненти, а лише на другому те, що він розповідає. Проте оповідна техніка цього автора – лише репродуктивний механізм; музика виступає заспокійливими ліками при невиліковному захворюванні, вона дає змогу пережити, існувати далі, але не повертає втраченого.

У музиці, за Т.Адорно, носієм значення виступає цілісність, структура. Ще Ф.Шіллер зазначав, що музика відображає не зміст, а форму наших почуттів. Передане музикою – не конкретне, а абстрактне, не суб'єктивне, а об'єктивне. Саме об'єктивність і абстрактність музики приваблюють представників літературного модернізму. Музика досягає успіху там, де його неспроможна досягти мова.

<sup>14</sup> *Bachmann I. Musik und Dichtung // Werke/ Hrsg. von Ch.Koschel. – München, 1978. – Bd.4. – S.61.*



## *ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ*

Журнал “Слово і Час” висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, загальнокультурного життя. Виходячи з принципів об'єктивності та плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди і положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінними вимогами до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, є достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; посилання розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати в комп'ютерному наборі — як текстовий файл без переносів у словах у текстовому редакторі Microsoft Word (від 6-ї версії) у розширенні RTF на стандартній дискеті; можна надсилати електронною поштою (E-mail: [jour\\_sich@iatp.org.ua](mailto:jour_sich@iatp.org.ua); [www.word-and-time.iatp.org.ua](http://www.word-and-time.iatp.org.ua)).

До дискет (бажано продублювати текстовий матеріал на 2-х дискетах) обов'язково мусить бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 2 інтервали 28 рядків на сторінці.

До статті додається анотація (до 5-ти рядків) — для розміщення на веб-сторінці.