

УДК 821.112.2-31.09"20"Т.Бруссіґ

Мар'яна Ільчук (Львів)

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ ТОМАСА БРУССІґА «НА КОРОТШОМУ КІНЦІ СОНЯЧНОЇ АЛЕЇ»

У статті досліджені елементи інтермедіальності в романі сучасного німецького письменника Томаса Бруссіґа, здійснена спроба аналізу функціональності цих елементів на рівні проблематики твору. Досліджена проблема взаємодії художнього світу твору зі світом музики та кінематографу. Докладно розглянуто візуальний, музичний та кінематографічний коди у тексті роману.

**Ключові слова:** Томас Бруссіґ, інтермедіальний аналіз, медіа, інтермедіальні відношення.

Одним із найбільш актуальних та активно обговорюваних питань у літературознавчих дослідженнях є поняття інтермедіальності. Серед німецьких дослідників проблемою інтермедіальної взаємодії між літературою та іншими медіа займалися Томас Айхер, Вернер Вольф, Йорг Гельбіґ, Ернест Гесс-Люттіґ, Петер Зіма, Коріна Кадуф, Юрген Мюллер, Йоахім Пех, Сандра Поппе, Іріна Расевскі, Ааґе Ханзен-Льове, Івонн Шпільман, Єнс Шрьотер. Значний внесок у дослідження інтермедіальних зв'язків в російському науковому просторі належить Ірині Борисовій, Іллі Ільїну, Анні Сидоровій, Олексію Тімашкову, Наталії Тішуніній, Вірі Чуканцовій та Євгенію Шиньєву. Серед українських дослідників інтермедіальності в літературі варто назвати Лесю Генералюк, Лесю Кондратюк, Світлану Маценка, Олександра Рисака, Ірину Славінську, Валентину Фесенко.

Поняття «інтермедіальності» сформувалося як результат розширення поняття «інтертекстуальності», тобто розширення площини досліджень від міжтекстових до площини міжмистецьких або міжмедіальних зв'язків. З погляду семіотики, кожне мистецтво сприймається як «медіум» — знакова система, своєрідний текст, носій закодованої інформації. Входячи у новий контекст, «медіум» збагачує цей контекст своєю інформацією. Таким чином, поняття «інтертекстуальності», розроблене Юлією Крістєвою на основі теорії діалогічності тексту Михайла Бахтіна, знайшло своє продовження та розширення в теорії інтермедіальності. Німецький науковець Юрген Мюллер виводить витoki інтермедіальності саме з теорії діалогічності М. Бахтіна: «Принцип діалогічності Бахтіна може застосовуватися не лише винятково для вербальних висловлювань (для висловлювань різними мовами і мовними формами), але й для діалогічної гри різних медіа. Навіть якщо для нього [М. Бахтіна. — М. І.] постановка цього питання перетинає межі металінгвістики, все ж в його поясненні діалогічного принципу можна знайти один із основних компонентів теорії інтермедіальності: діалог між текстами не прив'язаний до специфічних мовних висловлювань чи літературних жанрів, він охоплює і процес взаємного проникнення та активізації специфічних медійних структур» (переклад мій. — М. І.) [4, с. 95-96]. Вернер Вольф розглядає інтертекстуальність та інтермедіальність як різні види міжсеміотичних відношень, зокрема інтертекстуальність вважається мономедіальним варіантом цих відношень, а інтермедіальність — їхнім кросмедіальним варіантом [7, с.46]. Юрген Мюллер, погоджуючись зі своїм французьким колегою Жаком Омоном (Jacques Aumont), дає наступне визначення інтермедіальності: «Інтермедіальність не є ні з'єднанням різних медійних концептів, ні міжмедійним розміщенням окремих творів, а інтеграцією естетичних концептів окремих медіа в новий медійний контекст» [4, с. 89]. Н. Тішуніна також підкреслює важливість інтеграції та взаємодії естетичного та змістового навантаження або «мови» одного медіума в новому медійному контексті та означає інтермедіальність як «особливий тип культурних взаємозв'язків всередині художнього твору, що ґрунтується на взаємодії мов різних видів мистецтва у системі єдиного художнього цілого» [4, с. 153].

Німецька дослідниця Іріна Раєвскі розширює межі поняття «інтермедіальність» та включає у нього всі явища, що виходять за межі одного медіума та стосуються взаємодії кількох окремих медіа. У своїй книзі «Інтермедіальність» вона вирізняє три види інтермедіальності: синтез медіа (Medienkombination), трансформацію медіа (Medienwechsel) та інтермедіальні відношення (intermediale Bezüge). Синтез медіа характеризується комбінацією різних медіа для створення якогось нового твору (наприклад, мультимедіа-шоу, вар'єте, пісня, фотороман, фільм, опера). Трансформація медіа передбачає перекодування матеріалу з однієї семіотичної системи в іншу, вираження змістового матеріалу твору певного виду мистецтва засобами іншого мистецтва (наприклад, екранізації, театральні інсценізації). Інтермедіальні відношення виступають способом вибудовування значень через посилання на продукт іншого медіума або іншу семіотичну систему (наприклад посилання літературного тексту на фільм, фільму на малярство чи малярства на літературу). Саме третій вид інтермедіальності — інтермедіальні відношення — є об'єктом даного дослідження, виконаного на матеріалі роману сучасного німецького письменника Томаса Бруссіґа «На коротшому кінці Сонячної алеї».

Текст роману «На коротшому кінці Сонячної алеї» містить інтермедіальні відношення трьох типів: посилання на візуальний образ, посилання на музичне мистецтво та посилання на кінематограф.

### «Слово — образ»

Посилання на візуальний образ зауважуємо в авторському описі героїв роману. Візуальні посилання допомагають розкрити характери персонажів та надають їм колоритності. Один із них має прізвисько Патлатий (нім. Wuschel), отримане саме через довге плутане волосся, як у Джимі Гендрікса. Цікаво описана зовнішність екзистенціалістки Елізабет, так, як її бачить Маріо: «Вона виглядала так, як він завжди уявляв собі парижанок: з рудим волоссям, що визирало з-під берета, у товстому светрі під шию та з книгою Сартра під пахвою» (переклад мій. — М. І.) [3, с. 73-74]. Екзистенціалістка має ще одну особливість, що приваблює Маріо: вона усміхається, як Мона Ліза. Автор використовує посилання на один із найвідоміших творів мистецтва — портрет молодої італійки роботи Леонардо да Вінчі, відомої у всьому світі як Мона Ліза або Джоконда. Мистецтвознавці та поціновувачі живопису захоплюються невловимою і загадковою посмішкою Мони Лізи. Томас Бруссіґ порівнює героїню свого твору з Моною Лізою, відсилаючи читача до знаменитої картини: «І останнє, що побачив Маріо, була багатообіцяюча неоднозначна посмішка за дверима ліфта, що саме зачинявся. <...>. Замість відповіді жінка з ліфта знову посміхнулася, і Маріо сказав їй: “Ти посміхаєшся, як Мона Ліза□. Жінка прийняла комплімент незворушно. “Можливо тому що я художниця”, сказала вона і завела Маріо в свою квартиру» [3, с. 74-75].

### «Слово — звук»

Одним із найважливіших інтермедіальних маркерів в романі є посилання на музичні групи, окремі пісні, виконавців. Бруссіґ створює в уяві читача цілу низку асоціацій з епохою 1970-х, відчуття атмосфери того часу: неймовірну популярність ABBA, Led Zeppelin та The Rolling Stones, моду на джинси-кльоші, довге волосся тощо. Проте вплив музики на східнонімецьку молодь неможливо розглядати без врахування соціально-політичних умов, в яких вона функціонувала. Заборона вільного продажу західної музики, жорстка цензура текстів пісень, контрабанда платівок поряд з тіснотою помешкань, довгим терміном очікування на підключення телефону, відсутністю права на вільне пересування, вимушеним пристосуванством, застарілими технологіями створюють атмосферу східнонімецького життя того часу. Рок-музика постає для соціалістичної влади Східної Німеччини ознакою «американського імперіалізму», а також всього «західного», «капіталістичного», ворожого соціалістичному режиму. Водночас для молоді вона стає своєрідним символом свободи і вільнодумства, репрезентує незадоволення, спротив, бунт проти влади. Йоланта Пекаж (Jolanta Pekacz), Тоні Мітчел (Tony Mitchell) та Тімоті В. Райбек (Timothy W. Ryback) наголошують на тому, що «...рок репрезентував, мабуть, найбільш поширений засіб вираження молодіжної непокори, опору та незалежності за Залізною завісою і був реалізацією там демократичного процесу» (переклад мій. — М. І.) [цит. за 5, с. 120]. Рок-музика стала для молоді можливістю відділити себе від цінностей покоління батьків, що зазнали впливу нацизму. Боячись посилення бунтівних настроїв серед молоді,

керівництво Соціалістичної Єдиної Партії Німеччини вводить заборону на «західну» рок-музику, проте вона все одно проникає в країну через радіофір та контрабандою. Клаудія Руш називає рок-музику найважливішим засобом донесення прогресивних ідей у Східній Німеччині: «На противагу літературі її [музику. — М. І.] неможливо було ізолювати. Книги просто не друкували, а їх ввіз був заборонений. От і все. Але пісні в радіофірі були неконтрольовані. Вони приходили по повітрю» (переклад мій. — М. І.) [цит. за 5, с. 119].

Постачанням популярної забороненої музики в романі Бруссіґа займався Міха, який «ловив» по західному радіо найновіші пісні і записував їх на свій касетний магнітофон, щоб потім прокручувати для друзів на майданчику. Серед молоді виробився свого роду протест проти заборони улюбленої музики: чим суворіше забороняли пісню, тим популярнішою вона ставала. Виробився навіть певний ритуал її прослуховування: «Пісня особливо високо цінувалася, якщо була заборонена. “Hiroshima” була заборонена так само як “Je táime” або The Rolling Stones, в яких було заборонено абсолютно все. Найбільш забороненою вважалася пісня “Moskow, Moskow” групи Wonderland. Ніхто точно не знав хто саме забороняє пісні і з якої причини. “Moskow, Moskow” слухали постійно в своєрідному дурнувато-блюзовому екстазі — самовіддано похитуючись, з заплющеними очима і прикушеною губою. Йшлося про те, щоб довести себе до повного блюзового кайфу, зовсім не приховуючи від оточуючих, наскільки ти вже просунувся в цій справі» (переклад мій. — М. І.) [3, с. 11-12]. Таким чином, музичні посилення виражають бажання свободи, змін, протесту.

Роман просякнутий музичними ремінісценціями, що викликають асоціації з відомими музичними творами, музика символічна, а часто навіть знакова для життя героїв. Пісня «Moskow, Moskow» відіграла важливу роль у кар’єрі дільничного народної поліції НДР. Обер-майстер Хоркефельд випадково упіймав хлопців, коли вони прослуховували пісню «Moskow, Moskow». Намагаючись підвищити свій авторитет серед хлопців з майданчика, Хоркефельд розповідає їм про своє хобі: виявляється, що він сам меломан і полюбає слухати музику в колі колег. Обер-майстер забирає касету у хлопців, не знаючи, що на ній найбільш заборонена зі всіх пісень, і вмикає її перед своїм начальством на поліцейській вечірці. За цей нечуваний для поліцейського злочин, його просто на вечірці на честь підвищення до звання молодшого лейтенанта, розжалували до прапорщика. Після цих подій прапорщик Хоркефельд вирішив помститися Міхаелю, змушуючи його щоразу показувати посвідчення особи нібито «в режимі розшуку». Ось як автор описує всю ситуацію: «Спочатку Міха сприймав вислів “в режимі розшуку” дуже серйозно і лякався до смерті, думаючи, що всі, хто слухає “Moscow, Moscow”, рано чи пізно оголошуються в розшук. І лише потім він почав здогадуватися, що прапорщик Хоркефельд і справді включив його касету в колі колег, можливо, навіть на урочистій фараонській вечірці з приводу підвищення. А оскільки “Moscow, Moscow” і справді була щонайсуровіше заборонена, скандал, напевно, вийшов грандіозний. Міха міг дуже добре уявити собі сцену, як начальник всієї східноберлінської поліції особисто кидається трошити колонки своїм гумовим кийком, а міністр внутрішніх справ, вихопивши табельний пістолет, власноручно розстрілює магнітофон, обриваючи крамольну пісню на півслові. Після цього вони обоє, одночасно підскочивши до Хоркефельда з обох боків, гнівно зривають із новоспеченого молодшого офіцера новісінькі лейтенантські погони. Міха припускав, що саме так, якщо не гірше, все і відбувалося, судячи з тієї люті, з якою у нього тепер щоразу перевіряли документи» (переклад мій. — М. І.) [3, с. 16–17]. Таким чином, музика впливає на долю героїв, сенс роману набуває особливо емоційного забарвлення та ідеологічної переконливості саме завдяки музичному контексту викладу.

Навколо музики The Rolling Stones розгортається цілий розділ роману. Томас Бруссіґ створює образ підлітка-меломана Патлатого, який «полює» за подвійним альбомом групи 1972 року «Exile On Main Street», потрапляючи в різні пригоди та знайомлячись з різними людьми. Вже сама назва альбому «Exile on Main Street», яку можна перекласти як «заслання на Мейн-Стріт», символізм. Адже хлопці-підлітки почуваються у Східній Німеччині ніби на засланнях. Елізабет Найдам (Elizabeth Nijdam) та Енн Арбор (Ann Arbor), беручи до уваги історію групи The Rolling Stones, зауважують ще дві цікаві паралелі: альбом «Exile on Main Street» був створений частково у підвалі будинку Villa Nellecote на півдні Франції, де The Rolling Stones переховувалися літом 1971 року через проблеми з податками. Тож паралель стає

очевидною: так, як The Rolling Stones змушені жити в вигнанні у Франції, Міха та його друзі живуть у вигнанні у Східній Німеччині. Крім того, маєток, де переховувалися музиканти, був під час Другої світової війни гауптквартирою Гестапо. Авторки наголошують на тому, що привласнення рокерами гауптквартири націонал-соціалістів символізує ще одне подолання Третього Рейху, а відчайдушні пошуки Патлатого виражають його бажання такого самого подолання соціалістичного режиму руками улюблених музикантів [5, с. 124].

У кінці роману музика The Rolling Stones рятує Патлатому життя в прямому значенні цього слова. Намагаючись витягти пирососом любовний лист з нейтральної прикордонної смуги, Патлатий та Міха потрапляють у метушню та паніку через аварійне вимкнення електропостачання в районі прикордонного пункту. Прикордонники оголошують бойову тривогу і, погано розгледівши в темряві та метушні, стріляють у Патлатого. Куля потрапляє в заповітний подвійний альбом The Rolling Stones, рятуючи Патлатому життя. Автор описує цю подію з гумором: «Звичайно, у Міхи з Патлатим струм теж зник. Пиросос вимкнувся, перш ніж вони встигли дістатися до листа. Поки вони витягували шланг назад, їх наздогнали прикордонники. Спалахи ракет кидали блискуче світло на їхні тіні, і ті множилися і металися по стіні. До метушливих тіней хлопців додалася загрозлива тінь їхньої чудернацької конструкції, так що збоку це нагадувало диверсію терористів: тіні то наштовхувалися одна на одну, то кидалися в різні боки, загрозливо збільшувалися і раптом зникали. Нікому з прикордонників не могло спасти на думку, що це двоє хлопчаків за допомогою пирососа і довжелезного шланга намагаються виловити з нейтральної прикордонної смуги любовний лист. У цій зловісній круговерті світла та тіні просто неможливо було виглядати безневинно. І до всього ще й повний місяць! Коли гримнув постіл, кожен на Сонячній алеї зрозумів: стріляли не з ракетниці. І коли Патлатий, як підкошений, упав на землю, усі знали — куля влучила у ціль. <...>. Патлатий нерухомо лежав на бруківці, і всі навколо ридали. Зліва, де серце, куля пробила дірку в його куртці. Усі сподівалися, що їм не доведеться такого пережити, а воно взяло і раптом сталося. Патлатий ще ворушився. Екзистенціалістка схилилася над ним, щоб полегшити його останні хвилини і підкласти щось під голову, а він раптом встав ніби нічого й не сталося. Він поплескав себе по куртці і, все ще злегка оглушений, вийняв з-під куртки «Exile on Main Street». Альбом був прострелений, але врятував йому життя» [3, с. 142–143].

Пісні The Rolling Stones згадуються і в попередніх епізодах книжки, коли Патлатий навідується в пошуках альбому до підозрілого типа з татуюваннями Френкі. З кімнати Френкі на весь двір лунають «Paint It Black», «Brown Sugar», «Gimmie Shelter», «Have You Seen Your Mother Baby», «Honky Tonk Woman» — хіти The Rolling Stones із попередніх альбомів та останні сингли групи. Френкі, який уже не раз побував у тюрмі за бійки, слухає музику The Rolling Stones, які також здобули собі славу «поганих хлопців». Штраусберзького хіпі теж характеризує його музика. Все його житло забите платівками, проте він дуже часто обмінюється ними: заповітний подвійний альбом він вимінює на платівку американського музиканта Френка Заппа (Frank Zappa) та альбом британської рок-групи Лед Зеппелін (Led Zeppelin). Музика Френка Заппа з його оригінальним поєднанням стилів, нестандартним музичним мисленням, твори Лед Зеппелін з їхніми гіпнотичними гітарними рифами, психоделічністю, глибоким змістом текстів відповідають унікальному світовідчуттю штраусберзького хіпі. І нарешті третій власник заповітного дубля — Бергман — виявився фанатом Еріка Бердона (Eric Burdon), одного з найвидатніших британських інтерпретаторів ритм-енд-блюзу та представників покоління хіпі, а також канадської рок-групи Bachman-Turner Overdrive. Бергман боявся обшуку квартири, тому вирішив заховати свої платівки з музикою західних виконавців в обгортки від дозволеної режимом, нічим не підозрілої музики. Так платівка Еріка Бердона опинилася в упаковці від добре темперованого клавіру Баха, Bachman-Turner Overdrive був замаскований під концерт духового оркестру, а для альбому The Rolling Stones «Exile on Main Street» Бергману довелося купити аж дві платівки Червонопрапорного ансамблю пісні і танцю імені Александрова, тому що «Exile on Main Street» був дублем і потребував двох обкладинок. Іронічну посмішку викликає вже сама система маскуванню: чим ціннішим та небезпечнішим здавався Бергману альбом, тим менш помітну і «лояльнішу до влади» упаковку він йому призначав. Так, найбільш заборонений зі всієї колекції дубль-альбом The Rolling Stones отримує обкладинку від червоноармійських хорів, які були настільки непопулярні, що вже сама

наявність їх у колекції викликала здивування і підозри. Музика у всіх цих епізодах не лише передає атмосферу часу, але й характеризує персонажів та наповнює оповідь гумором.

Сатиричного відтінку оповіді та гумористичності образам двох персонажів роману Олафу та Удо надає інтермедіальне посилання на пісню «Avanti Popolo». Олаф і Удо, два засліплені режимом мешканці невеличкого міста Пірна біля Дрездена, щиро переконані в близькій перемозі всесвітньої соціалістичної революції. Вони намагаються агітувати гостей із Західного Берліна, переконуючи їх у перевагах соціалістичного ладу та виспівуючи італійську робітничу пісню «Bandiera rossa» (інша назва «Avanti Popolo»), що прославляє комунізм та червоний прапор. Проте запальна просоціалістична агітація та виспівування комуністичної пісні виявляються безсилими проти бідного асортименту магазинів та атмосфери заборон і дефіцитів, яку вже встигли помітити західні гості.

Про популярну музику того часу можна дізнатися з того, про яких виконавців запитують у «дилера платівок» — контрабандиста західної музики. Це музика Боба Ділана (Bob Dylan), Бі Джиз (Bee Gees) і звичайно Роллінг Стоунз (The Rolling Stones). Натомість абсолютно непопулярними вважалися пісні НДР-івського виробництва та виконавців братніх соціалістичних країн, оскільки виконавці цих пісень були змушені співпрацювати з владою.

Один із розділів книги називається «Non, je ne regrette rien» — за однойменною назвою відомої пісні Едіт Піаф. Така назва розділу не випадкова. Зміст пісні дуже добре ілюструє ситуацію з життя Маріо. Під впливом екзистенціалістки Маріо переймає нові ідеї. Він висловлює неприпустимі для НДР-івського режиму екзистенціалістські погляди перед директрисою та представником райкому ССПН, через це його виганяють зі школи. Але Маріо, як і Едіт Піаф, «не жалкує ні про що», тому що нарешті має можливість проводити весь свій час із Елізабет. Відома на весь світ композиція закінчується словами: «Ні! Я не жалкую ні про що / Тому що моє життя, мої радості / Сьогодні починаються з тебе!». І справді, нове життя Маріо починається саме з Елізабет — вони стають ідеальною парою. У цьому епізоді яскраво простежуються паралелі життя героя та змісту пісні, музична ремінісценція ще раз ілюструє сюжет розділу.

Пісня «Je t'aime» стає лейтмотивом для історії кохання Маріо та екзистенціалістки. Маріо отримав перший любовний досвід з Елізабет саме під цю пісню. Тому обоє були впевнені, що завдяки цій пісні Міха справить враження на Міріам та освідчиться у своїх почуттях. Пісня «Je t'aime... moi non plus» — відома пісня французького актора, режисера та виконавця Сержа Генсбурга (Serge Gainsbourg), виконана в дуєті з його дружиною Джейн Біркін (Jane Birkin), побачила світ 1969 року. Пісня стала загальноєвропейським хітом, проте була засуджена Папою Римським та заборонена для радіоефіру в багатьох країнах через стогін та відверто сексуальний відтінок. Пісня стала також основною темою до скандального однойменного фільму Генсбурга «Je t'aime... moi non plus» з Джейн Біркін у головній ролі на тему нетрадиційної сексуальної орієнтації. Як фільм, так і його саундтрек стали культовими для 1970-х років та були заборонені цензурою в НДР. Завдяки таким позитивним асоціаціям з цією піснею Маріо та екзистенціалістка впевнені, що пісня допоможе їхньому другові здобути кохану: варто тільки включити цю пісню і зазирнути Міріам глибоко в очі, і її прихильність буде гарантована. У цьому епізоді музичне посилання підсилює емоційний зміст оповіді, пісня «Je t'aime» виступає мотивом кохання в романі.

На вечірці у Маріо Товстий та штраусберзький хіпі наспівують власні слова на мотив «Little Red Rooster», акомпонуючи на мандоліні XVII століття з колекції старовинних інструментів батька Маріо. Мотив «Little Red Rooster», що належить до класики блюзу, переспівували багато виконавців, проте найбільшу популярність пісня здобула 1964 року саме у виконанні The Rolling Stones.

У кількох епізодах роману Томас Бруссіг наголошує на самому ставленні підлітків до музики як до чогось священного. Таке відношення пов'язане частково з тим, що популярну музику того часу важко було купити, тому вона відповідно цінувалася, як і вразливі до подряпин платівки. Зіпсувати платівку вважалося справжнім святотатством. Однакові музичні вподобання діяли як об'єднуючий фактор — спільне прослуховування та переписування музики здружувало молодих людей. У розділі «Нестача в п'ятдесят західних» Томас Бруссіг з ностальгією описує важливість музики в житті підлітків, їхнє трепетне ставлення до платівок: «Музика тоді була прекрасна, набагато краща, ніж сьогодні. Це скаже вам кожен, кому вже в ту пору пощастило мати касетний магнітофон. У той час всі і все переписували. "Даси

переписати?” — важливіших за ці слова тоді просто не було. У когось була платівка, він давав іншим переписати її на касету. Сьогодні весь світ давно слухає компакт-диски. Зрозуміло, що компакт-диски кращі, проте в платівках було набагато більше шарму. Якщо компакт-диск навіть злегка пошкоджений, слухати його неможливо, це звучить гидко, жахливий звук викликає агресію, тоді як у подібному дефекті на платівці було щось мелодійне і навіть заколисує, у всякому разі, після шести-семи прослуховувань ти звикав до вади, вона ставала тобі ніби рідна. Платівки брали в руки бережно, з любов'ю, щоб, не дай Бог, не стукнути, не подряпати, вони ж такі чутливі. Платівка дарувала людині відчуття, що вона має справу з чимось дорогоцінним. Варто тільки згадати, як Патлатий зі своїми платівками поведився, як благоговійно виймав їх із конвертів, як брав тільки за середину і кант, як навіть конверт тільки за краєчок брав. <...>. Але завжди знаходився хтось нежадібний і “давав переписати”. Для цього спеціально зустрічалися і сідали разом переписувати — дві-три платівки, а то і більше, а іноді тільки одну, особливо цінну. І для цього не потрібно було знайомства, ні далекого, ні близького, — достатньо було просто любити одну і ту саму музику. Можна було говорити чи слухати музику, і для цього завжди знаходився час. Тут можна було відчуття, як це — ставати справжнім чоловіком, а музика, під яку це відбувалося, могла бути якою завгодно — все одно вона була класна» [3, с. 57-58]. Музика стає важливим фактором формування свідомості та становлення молодих людей, рупором нових ідей та способу мислення, породжує серед молоді відчуття єдності, належності до одного покоління і спільності поглядів.

### «Слово — кадр»

Інтермедіальні зв'язки роману з кінематографом можна прослідкувати в епізоді про перше побачення Міха та Міріам. Міха запрошує Міріам у кіно на фільм «Навколо світу за 80 днів» за твором Жюль Верна. Фільм із неймовірними подорожами, танцями живота, пустелями, джунглями, пароплавами та екзотичними тваринами залишив надзвичайно легкі, казкові, фантастично-кольорові враження. Проте після виходу з кінотеатру Міха і Міріам одразу відчували, що лише на час фільму втекли від буденності, сірості та безвиході, а тепер вони знову повернулися в реальність, адже по вулиці саме з гуркотом котилися танки. Томас Бруссіг дуже влучно показує контраст між буденністю та кольоровою фільмовою мрією: «Коли вони вийшли з кіно, вздовж Алеї Карла Маркса повзли танки. Це було всього лише тренування до військового параду до Дня Республіки, 7 жовтня, але обоє одразу зрозуміли, де знаходяться. Танки ревли і смерділи, і сильніший контраст до кольорового легкого фільму годі було уявити. Міріам кинулася на плече Міха зі сльозами. Він обіймав її і намагався втішати. Та її неможливо було втішити: фільм розніжив Міріам, а тут раптом танки посеред ночі — до такого різкого переходу вона не була готова» [3, с. 146]. Вразлива душа Міріам не витримала такого різкого контрасту з сірою буденністю НДР — Міріам впала в депресію і захворіла, не вставала з ліжка і відмовлялася від їжі. Міха рятує Міріам, пише для неї щоденники, щоб довести, що вона не самотня, що він відчувається так само. Кіно використовується автором для показу контрасту між мріями молодих людей і реальністю НДР.

Таким чином, у романі Томаса Бруссіга «На коротшому кінці Сонячної алеї» присутні численні і багатогранні елементи інтермедіальності, зокрема інтермедіальні посилання на музику та кінематограф. Візуальні посилання дають змогу читачеві яскравіше уявити вигляд та зрозуміти характери персонажів: автор порівнює свого героя з музикантом Джимі Гендріксом на основі характерної подібності їхніх зачісок; колоритна зовнішність екзистенціалістки Елізабет охарактеризована через порівняння з класичною французькою та Моною Лізою. Вдалі музичні посилання не тільки виражають смаки молоді, передають атмосферу та колорит епохи, але й допомагають повніше розкрити зміст подій. Музика також характеризує персонажів, підсилює емоційність оповіді. Рок-музика стає символом свободи, вільнодумства, бажання змін та бунту проти влади. Інтермедіальні посилання на пісні часто використовуються автором для підсилення сатиричності та гумористичного стилю оповіді. Композиції «Non, je ne regrette rien», «Je t'aime» та «Moscow, Moscow» виступають важливим пунктом у побудові сюжету та символіці подій. У романі докладно показано вплив музики на формування характерів молодих людей, вона впливає на подальше життя героїв, виступає як потужна об'єднуюча сила. Яскравий кінематографічний акцент створює стійкий візуальний образ, передає контраст між мрією та реальністю.

**Список використаної літератури:**

1. Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. — 237 с.
2. Тишуніна Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск № 12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. - С. 149—154.
3. Brussig T. Am kürzeren Ende der Sonnenallee / Tomas Brussig. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999. — 157 S.
4. Müller Jürgen E. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation / Jürgen E. Müller. — Nodus-Publ., 1996. — 335 S.
5. Nijdam E. Rock statt Marx: Rock and Roll Narratives in Leander Hausmann's Sonnenallee / Elizabeth Nijdam, Ann Arbor // German as foreign language-journal. — 2010. — № 3. — S. 117-136. — Режим доступу до журн.: [http://www.academia.edu/762983/Rock\\_and\\_Roll\\_Narratives\\_in\\_Leander\\_Hausmanns\\_Sonnenallee](http://www.academia.edu/762983/Rock_and_Roll_Narratives_in_Leander_Hausmanns_Sonnenallee).
6. Rajewsky Irina O. Intermedialität / Irina O. Rajewsky. —Tübingen: Francke, 2002. — 216 S.
7. Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / Werner Wolf. — Amsterdam: Rodopi, 1999. — 272 p.

**The Intermedial Space of the Novel  
«At the Shorter End of Sun Alley» by Thomas Brussig**

The article deals with the intermedial elements in the novel «At the Shorter End of Sun Alley» by contemporary German writer Thomas Brussig, including attempts to analyze their function on the problem level. The problem of interaction between the text content and the worlds of music, painting and cinema is investigated. Much attention is focused on the realization of visual, musical and cinematographic codes in the text of the novel.

**Key words:** Thomas Brussig, intermedial analysis, media, intermedial relations.

УДК 821.161.1/09.1992/2010

*Екатерина Оглоблина (Пермь)*

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ  
В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»**

В центре внимания статьи — художественное пространство и время в романе Мириам Петросян «Дом, в котором». Описывается пространственная структура, составляющие её локусы, взаимоотношения между ними, а также их связь с различными типами временной организации. Особое внимание уделяется рассмотрению мифопоэтики. Трансформация пространственных и временных структур показана в контексте аналогичных процессов в литературе середины XX — начала XXI в.

**Ключевые слова:** художественное пространство, художественное время, современная русская литература, мифопоэтика, магический реализм.

Исследование художественного пространства и времени в романе М. Петросян «Дом, в котором» оказывается одной из предпосылок решения общего вопроса о трансформации мифологического пространства в современной литературе, а также вопроса о соотношении в произведении заимствований и общекультурных тенденций. Мириам Петросян, мультипликатор по профессии, писала «Дом, в котором...» в течение десяти лет в Ереване. Отдалённость от русской литературной жизни способствовала появлению оригинального произведения, свободного