

МУЗИЧНИЙ КОД В ОПОВІДАННІ ГАЙМІТО ФОН ДОДЕРЕРА „СОНАТИНА”

Висвітлено проблему музичної кодифікації малої прози Гайміто фон Додерера. На матеріалі оповідання „Сонатина” з’ясовується роль музичної метамови у творах австрійського митця, вивчається вплив музичного прототипу на художню організацію твору.

Ключові слова: Додерер, проза, семіотична система, музичний код, соната.

Розвиток українського літературознавства впродовж останніх двох десятиліть характеризується істотним оновленням його теоретико-методологічної бази. Одним із найбільш помітних наслідків модернізації наукової парадигми сучасного літературознавства є переорієнтація домінантної уваги дослідників на „виявлення взаємодії різних „голосів”, „мов”, „кодів”, „текстових одиниць” [5, с. 151], які відображають специфіку внутрішньотекстових зв’язків літературних творів, зумовлених взаємодією семіотичних рядів, що транслюють інформацію з інших видів мистецтва.

Історія європейської літератури засвідчує, що найчастіше феномен інтермедіальності – як наявність у літературному творі текстових компонентів, що містять інформацію про інший вид мистецтва, – виникає у художніх творах унаслідок використання музичної метамови як ще одного (поряд із вербальним) символічного коду культури.

Як особлива семіотична система, музика визначає художню своєрідність творів цілої низки знаних авторів. Серед них – Гайміто фон Додерер (1896–1956) – культова постать для австрійської літератури. У прозових творах митця музична кодифікація виступає важливим чинником символічного впорядкування художнього світу. Особливий інтерес „музичність” творів цього класика викликає також з огляду на існування в культурі Австрії – поряд із шерегом неперевершених майстрів літературної творчості – і багатой музичної традиції, що дозволяє говорити про музику і літературу як про ті сфери прекрасного, в яких естетична самосвідомість австрійців виразилася найповніше.

Проте доводиться констатувати, що на сьогоднішній день системне дослідження аспектів „музичності” творів „останнього австрійського класика” (Д.В. Затонський) становить прикру прогалину в додерерознавчих студіях – як у зарубіжному, так і у вітчизняному літературознавстві. Певним винятком у цьому плані є розвідка австрійського музикознавця Торстена Бухгольца „Doderer, Joyce und der Heilige Thomas. Notizen zu einer Nahtstelle” (Würzburg, 2004). Однак у ній проблеми використання музичної метамови в художніх доробках Г. фон Додерера радше окреслено як такі, ніж запропоновано підходи до

їх розв'язання. Відзначені обставини й зумовлюють актуальність теми пропонованої розвідки та її мету, яка полягає в з'ясуванні сутності музичності як текстоутворюючої категорії й аналізі аспектів музичної кодифікації одного з найбільш „музичних” творів малої прози Г. фон Додерера – оповідання „Сонатина”.

Насамперед слід зазначити, що „музичність” загалом розуміється як спосіб організації літературного тексту згідно з музичним кодом – особливою системою правил, притаманних музичному мистецтву, і ґрунтується на створенні ефекту часткової подібності твору мистецтва слова до музики.

Як засвідчує історія нової європейської літератури, найбільш характерними проявами „музичності” в процесі організації літературного тексту є випадки екстраполяції на них матриць різних музичних жанрів: пісні, сонати, фуги, симфонії тощо. Музична кодифікація такого типу найчастіше досягається вже на макротекстовому рівні – завдяки включенню митцями термінів на позначення музичних жанрів у титульні назви творів („Симфонії” А. Белого, „Фуга смерті” П. Целана, „Чотири квартети” Т.С. Еліота, „Контрапункт” О. Гакслі, „Canto” П. Нізона та ін.).

Достатньо часто „транспонування” елементів музичного коду у вербальний ряд відбувається за посередництва тематичних ремінісценцій, які виникають у літературному творі у зв'язку зі сприйняттям і переживанням конкретного музичного твору, як це спостерігається, наприклад, у фантасмагоричному сюжеті оповідання Е.Т.А. Гофмана „Дон-Жуан”, що становить розповідь про переживання протагоністом опери Моцарта „Дон Джіованні”.

Розглядаючи музику як особливу семіотичну систему, необхідно, як наголошує Б.М. Гаспаров, враховувати невизначеність і полівалентність будь-якого музичного „повідомлення”. Окремі елементи музичної мови (тони, гармонійні сполучення) самі по собі не є знаками. Однак у своєму „поводженні” в художньому тексті вони виявляють паралелізм із фонемами мови вербальної. З іншого боку, комбінації елементів створюють у музичному тексті стійкі групи, відтворення й варіювання яких формує рух тексту. Такі стійкі послідовності можуть бути визначені як *мотиви* [1, с. 120]. У традиційному музикознавстві *мотив* – це „найменша самостійна одиниця музичної форми <...>. Розвиток мелодії відбувається шляхом різноманітних повторів мотивів <...>, а також їхніх перетворень, введення контрастних мотивів. У мотивний розвиток утягується вся музична тканина. Мотивна структура втілює логічний зв'язок у структурі твору” [3, с. 357]. Таким чином, музична мова, подібно до мови вербальної, складається з незначущих елементів і з утворених останніми значущих елементів. Мотив розглядається як будь-яка група елементів музичного тексту, що має репродукції в даному тексті, прямі або такі, що варіюють за певними правилами; він уживається в різних сполученнях з іншими групами такого ж роду, не розчленовується без залишку на одиниці, які самі є мотивами, має хоча б один раз у тексті відносно ізольовану позицію, в

якій відмежовується від подальшого тексту або паузами, або повторенням самого себе. Саме ця особливість як джерело й „прафеномен” для контекстуальної інтерпретації дозволяє зробити мотивний аналіз основою нової позиції в сучасній філософії тексту, в „музичній” структурі й композиції художньої прози [4, с. 59]. „Мотивна робота” включає текст у нову систему зв'язків, надаючи йому осмислення, якого словесний текст як такий не містить.

Викладені вище міркування повною мірою стосуються художньої прози Г. фон Додерера як одного з найбільш „музичних” письменників європейської літератури.

„Музичність” прози Г. фон Додерера дослідники (зокрема, Т. Бухгольц [6]) вбачають, насамперед, у застосуванні ним музичних прототипів щодо організації творів на рівні архітекtonіки і пов'язують з пошуками ним „ідеальної композиції”. Саме такі пошуки, на думку дослідників, привели письменника до широкого використання у його доробках образотворчого потенціалу музики як *іншої* художньої парадигми та *іншої* „мови культури”. Це дозволяє говорити про естетичний „поліглотизм” (термін Ю.М. Лотмана) текстів художньої прози Г. фон Додерера, які є простором існування й взаємодії різних культурних кодів, зокрема й коду музичного [2, с. 49].

Музична кодифікація як операція символічного впорядкування текстів за допомогою знаків музичної семантики у прозі Г. фон Додерера відбувається кількома шляхами:

1) за рахунок використання музичної термінології у назвах творів (рівень макротексту), що саме по собі забезпечує певний фокус прочитання даного твору: „*Дивертисмент №7. Єрихонські сурми*”, „*Сонатина*”, „*Варіації на тему Йоганна Петера Гебеля*”;

2) шляхом уведення до основного тексту творів на рівні мікротексту номенів – музичних артефактів (термінів на позначення музичних жанрів, темпу, розміру тощо);

3) шляхом використання окремих структурних компонентів музичних творів (увертюра, кода тощо) для вибудови художньої структури своїх романів і повістей;

4) шляхом вербальної верифікації темпоритму, притаманного тому чи іншому музичному твору.

Оскільки одним з оповідань Додерера, в яких наявний увесь комплекс цих компонентів, є „Сонатина” („*Sonatine*”, 1960), саме це оповідання ми обрали для текстуального аналізу в межах нашого наукового викладу. Жанрова матриця сонатини актуалізується вже назвою оповідання, що становить музичний термін на позначення невеликого за обсягом, циклічного музичного твору, в якому перша (головна) частина витримана в сонатній формі.

Композиція сонатини визначає й архітекtonічну вибудову оповідання Додерера: твір складається з трьох невеликих за розміром оповідань, що містять вербальні компоненти, які дозволяють співвіднести динаміку розгортання сюжетних колізій у кожній із цих частин зі специфічними змінами темпу, властивими сонатині „*мольто*

алегро – адажіо – скерцо/алегро”. Третя частина, що відкриває основну тему, дозволяє по-різному інтерпретувати зміст перших двох.

Гіпотетично героєм першої частини твору є „художник чи муляр (безперечно один із них) у білому вбранні з тіку” [7, с. 124]. Ані він, ані інші дійові особи оповідання не мають особистих рис, вони залишаються безликими створіннями у світі, де все розвивається з надзвичайною швидкістю і точністю. Неможливо точно визначити навіть професію героя, письменник вказує лише на біле вбрання (з тіку), тобто на колір, що формує тему цієї частини сонати. Основною темою є швидкість, оскільки герой „мчав не задумуючись на своєму мотоциклі, мов примара, туди, де стояла велика юрба людей” [7, с. 125]. Це – експозиція, мотиви якої знову з’являться наприкінці твору, вияскравлюючи схему побудови фрагмента сонати: *тема, опрацювання теми та реприза*. Мотоцикліста, що „мчав, мов привид”, зустрічає юрба, яка стоїть на його шляху мовчки, без жодного звуку. Художник (чи то муляр) сприймає людей немов якийсь конвеєр, в який він вривається, який його переправляє і який, врешті-решт, скидає його до гнійної ями.

З контексту важко здогадатися про покарання, адже письменник не говорить про нього відкрито. Він дає можливість герою швидко і послідовно діяти далі: „він довго не сидить у багнюці”, „він миттєво кидається зчищати її”. Вербальні одиниці, які використовує автор, транслюють семантику швидкої дії: „підвівся”, „побіг”, „стрибнув”, „кинувся у воду”. На тлі несамовитої їзди на мотоциклі незвичайним контрастом виступає старанність, з якою герой чистив себе; уповільнює темп також і авторський коментар „Йому здавалося, що часу в нього *вдосталь*” [7, с. 126]. Спокій у ході дії настає лише тоді, коли герой „засинає”.

Саме так, квазімузично, виникає тема експозиції – швидкість, яка стає помітною при їзді мотоцикла і дещо видозмінюється під час покарання, а спокій сплячого все змінює. Додатковою темою уривка є зміна „білизни” на багнюку (через падіння до гною). Однак реприза формулює експозицію майже без змін; теми, виходячи з музичного опрацювання, – недоторканні: герой нічого не зрозумів зі свого покарання, не зробив жодних висновків, світ не змінився, незважаючи на суд.

Музичний прототип, покладений в основу художньої структури „Сонатини”, можна, на наш погляд, зобразити: *експозиція* (злочин) – *опрацювання теми* (покарання) – *реприза* (жодних змін, натомість повторення злочину).

Одразу впадає в очі, що письменник опускає все „неважливе” (імена, описи героїв тощо), уникає прямої мови; увазі читача пропонуються лише голі факти, які надалі отримують логічне розгортання в цілковитій тиші, хоча при швидкій їзді це неможливо („мчав, мов примара”): ніхто не говорить, навіть не кричить, як насправді в подібній ситуації це могло б статися.

У другій, „повільній” частині сонатини, очевидно, знову йдеться про злочин і покарання, але за абсолютно інших умов.

Екстрадієгетичний наратор замінюється на Я-оповідача, що дозволяє подати більш конкретизовані описи персонажів, деталізувати їх особистісні якості й приватні стосунки („через *мій* норовистий і брехливий характер”, „*моя* чудова тітка Аглая <...> з пишними формами” [7, с. 126]), відмежувати коментарі оповідача. Проте й ці події нереальні, оскільки вигадка про вуха, які стали більшими, бо героя за них постійно тягали, і які вказували на нечесність їх власника, так само є „матеріалізованим” проявом гротесковості. Завдяки комічному ефекту, створенню якого сприяє ця деталь, назва „Скерцо” видається доречною для даного уривка, оскільки термін *скерцо* (італ. *scherzo*, дослівно – жарт) у XVI–XVII ст. в Італії широко вживався на позначення одноголосних і багатоголосних вокальних п’єс на тексти жартівливого й грайливого характеру; окрім того, *скерцо* називається інструментальна п’єса, що становить третю частину сонатно-симфонічного циклу; для скерцо типові розмір $\frac{3}{4}$ чи $\frac{3}{8}$, швидкий темп, вільна зміна музичних думок, що вносить елемент несподіваного; часто пов’язана з вираженням гумору – від веселого жарту до похмурого, зловісного гротеску.

У оповіданні Додерера „Сонатина” композиція уривка, що має підзаголовок „Скерцо”, відрізняється від першого уривка. Тут добре помітні дві частини, перша охоплює перший абзац і нібито аргументує зміст другої частини (другий-четвертий абзаци). Можна стверджувати, що перша частина є ніби „теоретичною”, а друга – „практичною”. Ці частини пов’язані мотивами, що повторюються, з’являючись у різній послідовності. Винятком є лише „Шлях чесноти”, який, відповідно, позначає кінець частини:

через *мій* норовистий та брехливий характер а
 часто тягали за вуха, через що ті набули незвичайного розміру b1
 тільки-но я думав про якусь підлість а
 вони збільшувалися до старого розміру b2
 навіть був повернутий на шлях чесноти с
 розмірковував, за якої можливості я |...| зможу
 покласти принесену петарду |...| під ліжко (...) d
 мої вуха ростуть надмірно b2
 петарда |... | вистрілила з шумом |... |, оглушуючи d
 мене, певна річ, годинами |...| тягали за вуха b1
 передбачали, що моє майбутнє зміниться на краще с

У даній музичній структурі типу рондо знову використовується схема першого уривка – опис злочину та його покарання, проте з великою різницею, оскільки тут після покарання спостерігається позитивний наслідок, на який вказує слово „передбачали”. Схема змісту частини одразу розпізнається, хоча вона і подана в дещо зміненому вигляді: злочин → покарання → позитивний наслідок.

Таким чином, основною темою „Сонатини” є проблема злочину та покарання. Фікційний герой твору – „художник чи муляр” – зовсім не зважає на своє покарання, не бачить причинного зв’язку між своєю

поведінкою та ставленням до нього натовпу. За таких умов зміна його поведінки на краще неможлива.

Між цими уривками знаходиться (згідно з принципом побудови сонатини) повільний уривок, назвою якого є міфологічний антропонім „Дафніс”. Назва твору відсилає до добре відомого завдяки роману Лонга „Дафніс і Хлоя” персонажа античної міфології – юного прекрасного пастуха із Сицилії Дафніса, який був улюбленцем німф. Дафніса вважають засновником буколіки – пастушачої поезії. Тому темп цієї частини – неспішний, повільний, а головною темою є випадкова зустріч та розлука. Відтак автор вживає лише одне дієслово, що вказує на рух, – нейтрально-повільне „йшов”, – яке виступає різким контрастом на тлі дієслів руху, характерних для першої частини – „мчав”, „рвався”, „нісся”, „кинувся”, „помчав геть”. Повільність темпу засвідчують також такі дієслівні словосполучення, як „повільно нахилився”, „затримала погляд”, „повільно сказала”, сонце „схилилося на живопліт”. Ці дієслова занурюють персонажів і читача у неспішну, величну гармонію природи і часу. Швидкість зовсім не властива і героїні цієї частини – „дорослій, серйозній” дівчині, а оповідач стає ще більш повільним, коли вона перетворюється на дерево. Він не кидається наздогнати дівчину, коли вона губиться серед дерев, а намагається перейняти темп її життя. Отже, якщо першому фрагменту притаманний швидкий темп (мольто-алLEGRO), то другому – повільний (адажіо).

У третьому уривку знову змінюється темп – адажіо переходить у скерцо, пасторальна ідилія переривається. Я-оповідач обдумує зміни і вирішує повернутися до природного стану речей. „Послідовність подій” у цьому фрагменті можна також умовно розділити на три частини. Тільки тепер у категоріях „Подія” „Наслідок”, „Результат” замість „Злочин → Покарання → Повторення/Позитивний наслідок” з’являються „Погляди дівчини”, „Втрата”, „Рішення шукати дівчину”: подія (погляди дівчини) – наслідок (втрата) – результат (рішення шукати дівчину).

У загальному подані вище схеми можуть виглядати так:

	Подія	Наслідок	Повторення
II	Подія	Наслідок	Спроба повернути події у зворотному напрямку
III	Подія	Наслідок	Зміна

Подана таблиця унаочнює результати здійсненого нами аналізу „Сонатини” і дозволяє зробити висновок, що структура цього оповідання Додерера визначається композицією сонатини як жанрової матриці твору. При цьому музичний прототип актуалізується на макротекстовому рівні через титульну назву твору, визначає темпоритм кожної з частин оповідання і вибір наративних стратегій. Поданий вище аналіз одного зі знакових „музичних” творів Г. фон Додерера дозволяє зробити висновок про широке використання митцем музичної метамови, що окреслює нові перспективи перепрочитання художніх текстів митця – з урахуванням контуру інтермедіальності.

1. *Гаспаров Б.М.* Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б.М. Гаспаров // Ученые записки Тартусского ун-та. Вып. 411. Труды по знаковым системам. – Т. 8. – Тарту, 1977. – С. 120–139.
2. *Михайлов А.Д.* Особенности литературного процесса XX в. / А.Д. Михайлов // Теоретико-литературные итоги XX в. Т. 1 : Литературное произведение и художественный процесс – М. : Наука, 2003. – С. 49–61.
3. Музыка. Энциклопедия – М. : Сов. энциклопедия, 1998. – 323 с.
4. *Руднев В.П.* Структурная поэтика и мотивный анализ / В.П. Руднев // Даугава. – 1990. – № 1. – 159 с.
5. *Тишунина Н.В.* Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века / Н.В. Тишунина // [К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана]; мат-лы междунар. научн. конф. (Санкт-Петербург, 18 мая 2001 г.). – Вып. 12. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149–154. – (Symposium).
6. *Buchholz T.* Doderer, Joyce und der Heilige Thomas. Notizen zu einer Nahtstelle / Torsten Buchholz // Gassen und Landschaften : Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet / [hrst. Gerald Sommer]. – Würzburg : Königshausen [und] Neumann, 2004. – S. 180–190.
7. *Doderer H. von.* Die Erzählungen / Heimito von Doderer. – Munich : Biederstein Verlag, 1972. – 501 S.

Аннотация

Освещена проблема музыкальной кодификации малой прозы Х. фон Додерера. На материале рассказа „Сонатина” изучается роль метаязыка музыки в произведениях австрийского писателя, исследуется влияние музыкального прототипа на художественную организацию произведения.

Ключевые слова: *Додерер, проза, семиотическая система, музыкальный код.*

Summary

The article deals with the problem of Doderer's creative works musical codification. The role of music metalanguage in the story „Sonatina” has been under study. The influence of the musical prototype upon art organization of the story has been revealed too.

Key words: Doderer, prose, semiotic system, music code.

Стаття надійшла до редколегії 30.09.2011 р.