

<http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.088>

УДК 821.112:78+81'373.612.2

## **МУЗИКА ЯК МЕТАФОРА І МЕТАФОРИЧНЕ МОВЛЕННЯ ПРО МУЗИКУ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА НАУКОВОМУ МУЗИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ**

**Світлана Павлівна Маценка**

[orcid.org/0000-0003-1373-2887](https://orcid.org/0000-0003-1373-2887)

[svitlana.macenka@t-online.de](mailto:svitlana.macenka@t-online.de)

*Доктор філологічних наук, доцент, професор*

*Кафедра німецької філології*

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

*Вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна*

**Анотація.** Зважаючи на важливу роль музики як метафори у визначних творах німецької літератури („Доктор Фаустус” Томаса Манна і „Гра в бісер” Германа Гессе) та численні висловлювання письменників про музику як важливу складову їхньої художньої творчості, осмислюються переваги метафоричного підходу до аналізу музики в літературі як продуктивного і сумісного з інтермедіальністю. Як засвідчують окремі дослідження в германістичному літературознавстві, прихильники метафоричного розуміння взаємодії літератури з музикою (наприклад, дослідниця англійської літератури модернізму С. Фекаду, дослідниця творчості Германа Гессе Юлія Моріц, теоретик літературно-джазових зв'язків Ерік Редлінг), покликаючись на провідні концепції метафори (Вільгельма Келлера, Ганса Блюменберга, Джорджа Лакоффа і Марка Джонсона), обґрунтовують особливу ідею музичності літературного тексту. Зокрема, представлені аргументи Ю. Моріц, яка пропонує сприймати музичність художнього тексту як метафору, котра уможливлює різні уявлення залежно від контексту чи літературного феномена. Музика і література при цьому перебувають в якісно іншому взаємозв'язку, за якого не самі види мистецтва, а тільки уявлення про них трансформуються у такий спосіб, що виникає новий образ, який виявляє особливу якість літературного тексту. Наголошено, що метафорична модель допомагає

вийти з дилеми наявності чи відсутності „справжньої” музики в літературі. Бо більше не йдеться про медіум „музика”, а про музичність як специфічну літературну якість. Тому, будучи наділеною музичністю, літературі не треба відмовлятися від своєї сутті, щоб наслідувати музику. Звернено увагу також на інтердисциплінарний характер проблеми метафоричного розуміння музики, що засвідчують, передусім, сучасні музикознавчі дослідження, які своєю чергою покликаються на літературу. Музикознавці не заперечують інтеракцій між двома знаковими системами – музикою та літературою. Тож, за Крістіаном Торау, метафоричне покликання – це покликання „контрастивної екземпліфікації”, образне і чуттєве покликання як спільних, так і не спільних ознак. Семіотична перспектива зберігає тут чутливість до того, що гетерогенні знакові констеляції (наприклад, картина і музика, а також музика і вербальний текст) саме через розрізнявальні знакові форми продукують момент конфлікту, незалежно від того, якими сильними є семантичні сумісність та розходження. У семіотичному модусі цей конфлікт можна досліджувати як „крос-модальну метафорику”.

**Ключові слова:** музика як метафора, музичність літературного тексту, метафоричність мовлення про музику, метафорологія, метафоричні поля, інтенціональна метафора, евристика музичної метафорики.

Багато визначних письменників, розмірковуючи про свою творчу манеру, покликаються на музику. Томас Манн, наприклад, стверджував, що „музика завжди формувала стиль” його письма, тож він зараховував себе до „письменників-музикантів”, а свої романи „розглядав як симфонії, твори з контрапунктом, плетивом тем”, в яких „ідеї відіграють роль музичних мотивів” (Mann 1974: S. 611), „Доктора Фаустуса” він визначив як „музичний роман” (Mann 1974: S. 171), „конструктивну музику” (Mann 1974: S. 187), а свою оповідну техніку в ньому – як музичну. Герман Гессе теж розумів свої твори як „продукування музики”. 1921 року у „Передмові письменника до своїх вибраних творів” він зазначив:

Насправді мої романи не були романами, мої новели не були новелами. Я зовсім не був оповідачем, аж ніяк не оповідачем <...> Бо поезія – це не просто будовання вірша, поезія – це, передусім, продукування музики. А те, що німецька проза є найчудовішим

і найпривабливішим інструментом для музикування, про це знало багато письменників, і вони шанували цю вишукану насолоду, потопаючи в розкоші. Та дуже мало хто, вкрай мало, був достатньо сильним і чутливим, щоб використовувати переваги, які виникли з ужитої у борг оповідної форми, <...> щоб так гордо розмістити свою прозу-музику у світі, як це зробили Гельдерлін своїм *Гіперіоном* і Ніцше своїм *Заратустрою* (Hesse 1987: S. 10).

У листі до приятельки, композиторки Елізабет Тревельян, Вірджинія Вулф писала: „Я хоч і не регулярно звертаюся до музики, проте перед тим, як розпочати писати, я завжди думаю про свої книги як про музику” (Woolf 1980: p. 426). Американський поет Езра Паунд переконував, що лірика має виходити за межі мови, „як пізні квартети Бетговена прагнуть вийти за межі музики” (Round 1968: p. 53). Такі висловлювання й особлива музичність творів згаданих авторів спонукають замислитися над тим, про яку музику тут ідеться й яку поетологічну цінність вона має.

Один із найавторитетніших дослідників в галузі взаємодії літератури та музики Стівен Пол Шер у передмові до свого довідника „Література і музика” зауважив, що спроби музикалізації літературних творів слід сприймати й оцінювати, передусім, як літературні досягнення. „Справжня музичність у цих творах просто відсутня і мовними засобами та літературними техніками її можна лише передбачати, викликати про неї враження, імітувати або наблизити опосередковано” (Scher 1984: S. 12). Тож один із поширених підходів до вивчення взаємодії літератури та музики, метафоричний метод, ґрунтується на тому, що музика фігурує в літературі тільки як метафора, розуміння якої можливе лише в загальному контексті реалізації творчих задумів письменників.

Безумовно, метафори належать до найчастіше вживаних засобів образного мовлення про музику. Як „форма перенесення” і риторична фігура інакомовлення, вони слугують дієвим засобом розширення значеннєвого простору. Саме метафори, зазначає Крістоф Врац, уможлиблюють поєднання різних образних сфер і одночасне нав’язування зв’язку між різними знаковими системами.

„Ця одночасність <...> свідчить про те, що метафоричне мовлення налаштоване і на якомога образніше відображення, і на тлумачення відображеного предмета”, бо поетична сила метафори є результатом її деконструктивної подвійної природи: енергії, яка розриває взаємозв'язок, і його нового конструювання шляхом творення аналогії (Vratz 2002: S. 66).

Тож завдяки метафорі знаки, які загалом не підлягають омовленню, ущільнюються до комплексного синтезу смислових контактів, власна динаміка яких дозволяє відкрити нові пізнавальні горизонти. Як наслідок, метафора виявляє свою багатофункціональність і фігурує як актуалізація емоцій, пізнання та сили уяви, унаочнення, відчужування, гра, провокація, мітологізація.

Оскільки музикалізація літератури переважно відбувається мовними засобами, то важливо, як наголошує дослідниця музики в англomовному модернізмі Сара Фекаду, не так з'ясувати адекватність трансформації музики в літературу, як функції музичної метафори у тексті, „поетологічну додаткову вартість”, якої письменник досягає, звернувшись до медіума „музика” (Fekadu 2013: S. 58). Таку позицію, розмірковуючи про музичні виміри мистецтва слова, поділяє й Юлія Моріц, дослідниця творчості Германа Гессе. Вона наполягає на тому, що замість конкретної музики слід вести розмову про музичність як іманентну якість літературного тексту, „яка виявляє його певні специфічні властивості, а відтак забезпечує й особливий вплив” (Moritz 2007: S. 23). Продуктивним вирішенням в цьому зв'язку, вважає дослідниця, є розуміння висловлювання про музичність тексту як метафоричного. Отже, завданням цієї розвідки є усвідомлення мовлення про музику в художній літературі як метафоричного, а відтак – формулювання основних засад метафоричного методу вивчення музико-літературних зв'язків з акцентуванням уваги на його інтердисциплінарному характері.

Ю. Моріц, авторка монографії „Музичні виміри мистецтва слова. Нове прочитання творчості Германа Гессе” („Die musikalische Dimension der Sprachkunst. Hermann Hesse, neu gelesen”, 2007), формулюючи своє розуміння музичності літератури, покликається на визначення метафори Вільгельма Келлера („Семіотика і

метафора. Дослідження граматичної структури та комунікативної функції метафор”, 1975). Метафора, пише автор, –

семантично аномальна предикація, в якій об’єктно-мовні та метамовні інформаційні структури настільки між собою перехрещуються, що комуніканти в контексті вживання можуть завдяки своїй здатності до метамовної рефлексії і герменевтичної комунікації ідентифікувати її як абсолютно специфічну смислову структуру, яку через її комплексну прагматичну цінність не можна замінити іншими мовними організаційними формами (Köller 1975: S. 335).

Момент семантичної аномалії пояснюється суперечністю, притаманною конструкту мовної музичності, – наявністю безпосередньо ненаявного. Тому ігнорування того факту, що „музика в літературі” (С. П. Шер) – це метафора, може, на думку Ю. Моріц, спричинитися до якісного обмеження художніх явищ, які можна зрозуміти і дослідити саме з цього погляду. Якраз завдяки семантичній аномалії, закладеній в основу метафори, її зовсім не слід сприймати як позбавлену значення, а тільки як безреферентну на мовно-об’єктному рівні. Водночас сприйняття семантичної аномалії слугує передумовою того, що метафора, за В. Келлером, може стати „носієм надзвичайно комплексних інформацій”, бо тільки порушивши конвенцію, вона запускає процес семантичного переосмислення, водночас по-новому продукуються семантичні кореспонденції між поняттям про предмет і поняттям про його визначення і, як наслідок, виникає нове значення (Köller 1975: S. 198). Тож тут ідеться про особливий метафоричний вид конструювання значення, коли внаслідок створення метафоричного знака „із континуума дійсності викристалізовується певна сутність як референція знаків” (Köller 1975: S. 142). В. Келлер вважає, що метафора наділена „деміурговою продуктивністю” (Köller 1975: S. 199), демонструючи специфічні інформаційні показники. Тому в межах так званої теорії інтеракції метафора – це не заміна (субституція) „первісного” виразу, а результат „взаємного інтерпретаційного процесу”, спричиненого „семантичною інконгруентністю” між метафорою та її контекстом, який генерує зміст, що не може бути переданий по-іншому. Така інтеракція

відбувається не тільки між словесним значенням метафоричного виразу і його контекстом, вона передбачає також активність суб'єкта. Тому когнітивна цінність метафори особливо висока, якщо вона породжена в результаті мовного скептицизму. „Тим самим метафори активізують метамовне рефлексування, спрямоване на потенційну неадекватність мовного виразу стосовно певної ситуації або феномену”, – підкреслює Ю. Моріц (Moritz 2007: S. 27). Однак вони слугують і засобом переборення мовного скептицизму. Дослідниця пропонує сприймати музичність художнього тексту як метафору, яка уможлиблює різні уявлення, залежно від відповідного контексту чи літературного феномену. Водночас музика та література перебувають в якісно іншому взаємозв'язку, коли не самі види мистецтва, а тільки уявлення про них трансформуються у такий спосіб, що виникає новий образ, який виявляє особливу якість літературного тексту. Метафорична модель допомагає вийти з дилеми наявності чи відсутності „справжньої” музики в літературі. Бо більше не йдеться про медіум „музика”, а про музичність як специфічну літературну якість. Тому літературі, будучи наділеною музичністю, не треба відмовлятися від своєї сутті, щоб наслідувати музику. На підтвердження цієї думки Ю. Моріц покликається на Т. В. Адорно, який у праці „Про деякі зв'язки поміж музикою і живописом” стверджував, що мистецтва сходяться тільки тоді, коли кожне з них у чистому вигляді дотримується свого іманентного принципу (Adorno 1984: S. 629). Отже, музичність як метафора не стосується неможливого за визначенням „музичного” денотату в літературному тексті, натомість як метафоричне висловлювання фіксує певні специфічні аспекти чи смислові виміри літературного тексту, які ухиляються від понятійного визначення, часто сприйнятні лише чуттєво, тобто саме метафорично. Важливим за такого підходу є також те, що метафори не відображають подібності між музикою та літературою, а продукують її. Про музику в літературі мовиться як про комплексне естетичне і культурне явище. Саме література, як відомо, спричинилася до певних образів сприйняття музики, які суттєво визначили і саморозуміння мистецтва слова.

У зв'язку з літературою музична метафора має свою історію і сама є складовою європейської духовної історії як, за

Г. Блюменбергом, абсолютна метафора. Особливо з урахуванням мовного скептицизму музична метафора набуває великого значення, коли йдеться про принципову неперекладність естетичних висловлювань на понятійно-дискурсивну мову. Показова, зважаючи на це, романтична метафора „абсолютна музика”, яка на початку ХІХ століття з’явилася як наслідок мовного скептицизму й уособила собою переборення екзистенційної скрути понятійної мови. Барбара Науман так характеризує цю ситуацію, покликаючись на Фрідріха Шлегеля:

Музика „універсальна” в очах ранніх романтиків уже на ґрунті її матеріальної даності: її безреферентної звучності, її аналогічної до математики доказової систематичної і безмежної прогресії, її „ігрового” характеру і здатності надавати кожному тексту і навіть філософії тенденції зосередження на самих собі: „Кожне мистецтво має музичні принципи і в досконалості саме стає музикою. Це стосується навіть філософії і вже напевно також і поезії” (Naumann 1990: S. 3).

Тобто музична метафора відображає тут парадигматичну зміну – перехід від „мімезису” до „семіозису”, коли можливості мовно-понятійного відображення протиставляється не-міметичне значення.

Помітно, що багато авторитетних дослідників музики, особливо в літературі ХІХ століття, серед яких Барбара Науманн („Музичний інструмент ідей: музичне в поезії і мовній теорії ранніх романтиків”, 1990) і Крістіне Любколь („Міт музика. Поетологічні проекти музичного в літературі близько 1800”, 1995), опираються на метод метафоричного аналізу, обґрунтований філософом, засновником метафорології Гансом Блюменбергом (книга „Парадигми до метафорології”, 1960). Він стверджує, що в мові філософії метафори саме тому відіграють важливу роль, бо заміщають „логічну трудність”, а тим самим завчасу реагують на питання, які теоретично ще не допущені. Метафори замінюють „прогалини і порожнини, які не можна заповнити осмислено-понятійно, щоб висловитися у свій власний спосіб” (Blumenberg 1998: S. 177). Філософ розрізняє метафори як основний і залишковий запас філософської мови. Якщо метафора не має понятійного відповідника, вона належить до основного запасу. Такі метафори,

„які ще не можна розчинити в понятійності”, вчений називає „абсолютними” (Blumenberg 1998: S. 10). Метафори перебувають на шляху від „міту до логосу”, від основного запасу до залишкового, проте метафоричний „образний запас” від цього не вичерпується. Тож спільним для нової ролі музичного в естетичному мисленні XIX ст. й абсолютної метафори Ю. Моріц, цитуючи Г. Блюменберга, вважає „перенесення рефлексії про певний предмет споглядання на зовсім інше поняття, якому, можливо, пряме споглядання ніколи не зможе відповідати”. Метафора, за Г. Блюменбергом, виступає як модель у прагматичній функції, яка сприяє здобуванню „правила рефлексії” (Blumenberg 1998: S. 12). Відповідно, в романтичному дискурсі музики завдяки „правилу музичної рефлексії” (Ю. Моріц) було досягнуте нове бачення сутності мистецтва. К. Любколь говорить в цьому зв'язку про музичне як „форму переборення нерозв'язної поетологічної апорії: спроби мовно подолати межі вимовного чи поетично приховати даремність цих зусиль” (Lubkoll 1995: S. 12). Той факт, що сьогодні з'являється багато досліджень романтичної естетики музики, вказує на те, що романтична музична метафора набула свого „логічного характеру”. Бо застосування метафорології не спрямоване на вживання метафор, а – на історичні виміри їхнього розвитку й означає тому наукове опрацювання наслідків якраз завершеного процесу перетворення колись абсолютної метафори. Однак існуючий до сьогодні інтерес до музичного підтверджує також, що логічного характеру набуло тільки те, що могло бути „логізованим”. І чим чіткішим стає розвиток понятійної сторони, тим відчутніша й сторона феномену, яка не підлягає раціоналізації. Тож музична метафорика стосовно літературних творів продовжує залишатися „абсолютною”. А саме завдяки поетологічному процесові, на який реагує музична метафора.

Тим самим літературний твір є не так „сумнівною” і „даремною” спробою „мовно подолати межі вимовного”, як суттєво більше позитивним наслідком цієї спроби, коли межі понятійно неосяжного не переносяться в ірраціональне потойбіччя тексту, а натомість творять конститутивну складову його (музичної) поетики, – стверджує Ю. Моріц (Moritz 2007: S. 40).

Функціоналізація „правила” музичної рефлексії стосовно естетичних феноменів пов’язується з враженням від сприймання, яке артикулюється на метафоричному рівні і тільки так може бути виражене. Тож музичність літературного тексту не можна відділяти від його загальної поетологічної структури або ідеї. Метафори можуть бути представлені чи скореговані іншими метафорами, тому Ю. Моріц у цьому разі пропонує говорити про „музичні словесні поля” чи „метафоричні поля” (Moritz 2007: S. 42). Різні вирази, серед яких також і музикознавчі терміни, можуть слугувати метафорами. Будь-яка суто наукова спроба визначити мовну музичність не сумірна з її естетичним предметом.

Висловлюючи певні сумніви щодо авторитетної в літературознавстві теорії „музикалізації літератури” Вернера Вольфа („The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality”, 1999), літературознавець-американіст Ерік Редлінг, дослідник джазової літератури й автор книги „Переклад джазу в поезію: від мімезису до метафори” (2017), як і Ю. Моріц, вважає процес засвоєння музики літературою метафоричним. Дослідник покликається на визначення метафори американських лінгвістів Джорджа Лакоффа і Марка Джонсона („Метафори, якими ми живемо”, 1980), які стверджують, що суть метафори полягає в осмисленні і переживанні явищ одного роду в термінах явищ іншого роду, та розрізняють концептуальну метафору й метафоричний вираз. Відповідно, Е. Редлінг пропонує розглядати обидва медіа „музику” та „літературу” як дві різні сфери, а процес розуміння – як когнітивний „переклад”. „Тож „переклад“ медіума „музика” в медіум „текст” – це інтермедіальний метафоричний процес, який є водночас трансформативним і креативним”, – стверджує він (Redling 2011: p. 151). Свій метод Е. Редлінг застосовує до джазової поезії, вважаючи її показово інтермедіальною. Когнітивні метафори, які виникли в процесі перекладу музики у текст, дослідник називає „інтенціональними метафорами”, припускаючи, що джазові поети використали їх цілеспрямовано. Значення ж є транзитивною енергією, яка виникає в процесі перекладу. Іntenціональна метафора (як метод) суттєво спричиняється до створення чи „наповнення” тексту значеннями, а зовсім не до „відкриття” значень, які знаходяться „в” тексті, як це

навіюють візуально-орієнтовані вирази „значеннєвий рівень”, „значеннєві пласти” і „зміст тексту”. Концептуалізація зв’язків джазового письма як метафори, переконаний літературознавець, допомагає дослідникам виходити за межі вузького міметичного погляду, оскільки її можна використовувати для пояснення і „буквальних” (або міметичних), і образних зв’язків між джазовою музикою та поезією. Теорія концептуальної метафори допомагає підкреслити схожість між джазовою музикою та джазовою поезією у вигляді метафоричних відповідностей, які можна прочитувати і в прямому, і в переносному значеннях, а також уможлиблює читачеві уявити собі музику метрично.

Одним із перших у німецькомовній літературі яскраву метафору джазової музики в романі „Джаз” („Jazz”, 1927) запропонував Ганс Яновіц.

Саксофон Панча прочісує справжнє пекло цього простору, примхливо репетуючи і рохкаючи, з ефектом невидимої розливної ложки, яка звихрює все у горщику впереміш, повертає низьке до високого, найвище до найнижчого; а цілий оберемок малих і більших кухонних ложок творять у вмісті горщика вир, який поступово наростає, так що найвище знову залягає вниз, а найнижче знову опиняється вгорі, щоб знову бути звихреним згори вниз, справа наліво, зліва направо, поперек вгору і поперек униз (Janowitz 1999: S. 75–76).

Кухонна ложка – метафора звучання саксофона, який своєю чергою репрезентує джаз як такий. Вона „перемішує” танцююче товариство, вивертає його навиворіт. За допомогою цієї метафори письменник демонструє механізм карнавалу: діючі соціальні категорії тимчасово скасовуються, окремі члени соціальної системи перегруповуються за принципом випадковості.

Прикладом метафоричного мовлення про джазову музику слугує також повість „Майбутнє краси” („Die Zukunft der Schönheit”, 2018) Фрідріха Крістіана Деліуса, яку, ймовірно, можна розглядати як креативний „переклад” письменника, за термінологією У. Редлінга, почутого ще в юності концерту відомого фрі-джазового саксофоніста Альберта Айлера. Представлений в автобіографічному модусі пригадування, текст-концерт уміщує ключові моменти життя самого письменника. Ф. К. Деліус наслідує імпровізаційну джазову

манеру, що дає підстави критиці Анне Аменд-Зьохтінг охарактеризувати його оповідь як „Free Writing” (Amend-Söchting 2018). Манера „вільного письма” Ф. К. Деліуса виявляється у старанному допасовуванні автобіографічного матеріалу до композицій Айлера, а важливу роль при цьому відіграє метакомунікація письма. „Імпровізувати, бути вільним і все ж прив’язаним до певних правил, так було часто і в процесі писання, і я навчився, що віршом не можна ані керувати, ані планувати його” (Delius 2018: S. 23). „Майбутнє краси” – це перформативний текст, який буквально демонструє, як фрі-джаз наповнює змістом окремі етапи життя і творчості письменника. Тож метафоричним тут є вже сам процес самоусвідомлення і самопізнання. І самі джазові композиції Айлера Ф. К. Деліус поміж іншим представляє також і за допомогою яскравих метафор. Однією з них є метафора вогню, яку часто вживають для опису джазової музики.

Музика, так мені тепер здавалося, вийшла з вогню чи була наче вогонь, була вогнеметом, багатьма вогнеметами, з кожного інструмента звивалося полум’я, там палало, можливо, багаття. Десь у музиці чи в літературі чи у Біблії був уже спів юнаків у вогненній печі, що за юнаки стояли там у вогні, вся ця музика вільного джазу була вогнем, п’ять музикантів стояли наче у вогні і захищалися від вогню і тим самим роздмухували вогонь, я чув, як сигналили, завивали і мчали пожежні машини. Світлий швидкий саксофон мерехтів, спалахував, розпалюваний ударними, дещо пригашений і відтиснутий срібним електричним променем скрипки, перш ніж мідні інструменти з новим скигленням і наріканням знову стали всередину вогню (Delius 2018: S. 62).

Метафора вогню не тільки передає запальний і несамовитий характер фрі-джазу, асоціює звучання інструментів із завиванням сирен пожежних машин, підкреслює стихійність звукового шалу. Покликаючись на ранній твір „Спів юнаків у вогненній печі” („Gesang der Jünglinge im Feuerofen”, 1955–1956) німецького композитора Карлгайнца Штокгаузена, автор надає метафорі інтермедіального й інтертекстуального характеру. Метафора вогню виражає чутну і видиму енергію, а також сумарні властивості музики. Для оповідача „вогонь саксофона” має ще й

упорядковувальну й очищувальну функції – „визнання однозначності і безповоротності”.

Саксофон повернув почуття насолоди добровільного спалення поезії, звільнення від суцільних неприємностей, очищення, облагороджування чи щоб там не означала ця самотня акція, яку, ймовірно, вже пережили й інші автори: я напевно не був першим, хто спалював свій невдалий мотлох і хотів про нього забути, – зазначає автор (Delius 2018: S. 64).

У такий спосіб письменник креативно трансформує музику квінтету Айлера у текст, який імітує джазові композиції і так виявляє свій метафоричний вимір як текст-концерт. Читач ідентифікує когнітивні метафори (джаз – це велике місто, джаз – це свобода, джаз – це буття митця), перевертає їх (велике місто – це джаз, свобода – це джаз, буття митця – це джаз, усе – джаз) і у такий спосіб у межах комплексної взаємодії звуку, словесного і фігуративного значень витворює імагіновану джазову композицію.

Слід наголосити, що музика як метафора має особливо важливе культурологічне значення в німецькій літературі, що, передусім, засвідчують два визначних романи ХХ століття – „Доктор Фаустус” („Doktor Faustus”, 1947) Томаса Манна і „Гра в бісер” („Das Glasperlenspiel”, 1943) Германа Гессе. Саме метафора музики об’єднує обидва твори, слугуючи метафоричним символом для означення елемента німецької культури, який виходить далеко за межі тільки мистецького обдарування нації. Бо вона втілює особливу схильність німців до звукового мистецтва і пов’язану з ним людську та культурну катастрофу. Винайдення дванадцятизвукової техніки, як відомо, осмислюється в романі „Доктор Фаустус” паралельно з історичною катастрофою ХХ століття, із варварством фашизму. Тож представлена наприкінці твору кантата „Плач доктора Фаустуса” – це підсумок культурно-історичного розвитку Нового часу, з якого породжується сучасна естетика жаху. Як метафора „наскрізної скомпонованості” в романі фігурує „магічний квадрат”, якого як цитату із А. Дюрера Леверкюн повісив на стіну у своїй кімнаті. Так само, як у магічному квадраті ряди чисел в усіх напрямках дають суму 34, різноманітність твору має бути розвинута з тематичного матеріалу, який постійно

залишається однаковим. Магічний квадрат ще й тому придатний як символ концепції музики роману, бо поєднує математичне з містичним, модерне (розрахунок) з дюрерівською атмосферою. Закономірний тому метафоричний аналіз цього роману, яскравим прикладом якого слугує книга „Зашифрований звук. Алегорії письма, голосу і музики в *Докторі Фаустусі* Томаса Манна” Стефана Бернхена. У межах теорії деконструктивізму дослідник виділяє як головні теми роману алегорії письма, голосу та музики. У метафорологічних пошуках С. Бернхену йдеться, передусім, про функції метафор „музика” і „голос”.

Мовиться про те, що „музика” і „голос” мають спільного зі смертю, її образами, обличчями й історіями, чи, щоб сказати точніше: тут порушується питання про співвідношення метафори „смерті” і метафор „музики” та „голосу” – а тим самим автоматично про зв’язок метафор „письмо” та „життя”, які утворюють споріднену пару протилежностей (Börnchen 2006: S. 20).

Дослідник працює з внутрішніми зв’язками тексту, з „поетологічними і теоретичними первісними кодами *Доктора Фаустуса*”, з окремими деталями, відкриваючи в композиціях Леверкюна такі семіотичні алегорії, як, наприклад, „звуковий шифр”, „ехо” чи „скарга”. „У *Докторі Фаустусі* топос «музичного знака» інколи перекривається неодягнутим жіночим тілом, а також мітом Ехо і жалібним вигуком «Ах»” (Börnchen 2006: S. 15). Як наслідок, роман постає як твір-коренище, який витворює метафорологічну або топологічну різому. Якщо препарувати в ньому певні відгалуження відносин, то оприявняться взаємозв’язки, які уможливають опис асоціацій, зокрема музики і смерті в контексті історичної метафорики чи топіки. Бо кожна метафора, вважає автор, актуалізує чи повторює традицію або історію впливу її історичної топіки й може бути зрозуміла тільки в зв’язку з нею, в її специфічній відмінності.

Цікаво, що саме метафорологія, як засвідчує довідник „Музика & література” за редакцією Ніколи Гесса і Александера Гонольда, стала інтердисциплінарним дослідницьким полем. Аналізуючи результати медіальної трансформації музики та літератури, музикознавець Матіас Шмідт пояснює мисленнєву модель метафори (Gess, Honold 2017: S. 120). Оскільки мовна метафора

відзначається напруженими відношеннями між порівняно нечітким визначенням слова і значеннєвим взаємозв'язком її висловлювання, то виникає нестійкість, яка зумовлює появу живої розбіжності, що запускає пошуки поетичного сенсу. Безпосереднє відношення до предмета, який називає метафора (а в музиці він і без того відсутній), припиняється. Ідея такої „метафоричної екземпліфікації” (Н. Гудмен) шляхом заміни медіа намагається заповнити прогалину між структурним феноменом і метафоричним описом. У взаємодії виникає відношення „процесуальності”, яке саме через її постійну динаміку дає зрозуміти структурну схожість між мовним формуванням метафори і музичним формуванням образу.

Тож показово, що так само, як висловлювання відомих письменників засвідчують, що література та музика можуть перетинатися у спільних, взаємно вживаних чи перенесених поняттях, так і сам термін „метафора” як феномен, знакова практика чи концепт теж слугує схожим місцем їхньої зустрічі. „Розмисли про метафоричне мислення, описування, поетичну творчість, компонування, музикування і слухання за останні два десятиліття стали ареною взаємообміну літературознавства, мовознавства, когнітивістики і музикознавства” (Gess, Honold 2017: S. 159). Саме тому музикознавець Крістіан Торау, автор книги „Від звуку до метафори: перспективи музичного аналізу” (2012), вважає теорію метафори і метафоричний аналіз для визначення зв'язку літератури та музики не тільки пізнавальними, але й основоположними і взірцевими. Бо саме завдяки метафорі виявляється плідна динаміка у перехідній сфері між мовознавством, літературознавством та музикознавством і чітко окреслюються межі дискусії. Дослідник є автором семіотично-евристичного методу (евристика музичної метафорики). Цей підхід ґрунтується на парадигмі знака і не прагне переформулювати музичну теорію. „Він орієнтований семіотично-музико-аналітично і здатний, оскільки провадить перенесення теорії на всі не-мовні знакові форми, слугувати як рефлексивна модель для різних музико-аналітичних і інтерестетичних проблемних комплексів” (Gess, Honold 2017: S. 169). Метафоричність, за К. Торау, виникає в результаті співвідношення двох знаків чи знакових комплексів, що спричиняє інтеракцію між системами імплікації, а тим самим в русі підтримується конфлікт між

спільними і не спільними ознаками (Thorau 2012: S. 64). Дослідник пояснює, що в це визначення залучено центральну категорію британо-американського філософа Макса Блека – „інтеракція поміж системами імплікації”, яка описує переміщення значення не як перенесення, а як взаємодію між об’єднаними системами імплікації. Отже, наголошується аспект взаємного переструктурування, яке відбувається як інтеракція поміж системами імплікації, пов’язаних метафорою. Формулювання „співвідношення” нічого не каже про спосіб поєднання двох знакових комплексів, однак акцентує, що воно необхідне, а саме в сенсі взаємного покликання й активного моменту налагодження зв’язку. Аспект конфлікту характеризує внутрішній мотор метафоризації, її динаміку, яка мотивує співвіднесення двох знакових комплексів. Метафоричне покликання є покликанням „контрастивної екземпліфікації”, образним і чуттєвим покликанням як спільних, так і не спільних ознак.

На відміну від підходу Лакоффа і Джонсона, який фокусується принципово на спільних ознаках, котрі можна передавати, тут акцент поставлено особливо на висвітленні одночасності подібності і відмінності, на драматичному (і нестійкому) балансі між притяганням і супротивом – передусім саме тому, що так можна краще використати метафору для музико-аналітичних і інтерестетичних проблемних комплексів. Семіотична перспектива зберігає тут чутливість до того, що гетерогенні знакові констеляції (наприклад, картина і музика, але також музика і вербальний текст) саме через розрізнявальні знакові форми продукують момент конфлікту, незалежно від того, якими сильними є семантичні сумісність і розходження. У семіотичному модусі цей конфлікт можна досліджувати як „крос-модальну метафорику” (Gess, Honold 2017: S. 171).

Під поняттям „модус” дослідник розуміє різні способи покликання екземпліфікації і денотації. Тож, зазначає К. Торау, музика – активне екземпліфікуюче знакове утворення, яке має також вплив на сфери, які проєктуються. Сімоне Маренгольц описала це як „нові лейбли”, які ми переймаємо візуально, звуково чи описово – з концерту, виставки, перегляду фільму чи читання роману, проєктуємо на наші враження і тим самим змінюємо своє бачення і сприйняття оточення. Метафоричний або метафоризуючий знаковий зв’язок між літературою та музикою може виникати тоді,

коли літературний твір безпосередньо покликається на музику і тим самим приводяться в рух взаємні проєкції. Іntenціональний метафоричний зв'язок встановлюється тоді, коли музична чи літературна форма слугують як зразок експліцитно. Така констеляція мистецтв уможливорює двоспрямований спосіб слухання і читання мистецьких творів. Інтерпретаторська двоспрямованість вказує на центральний момент руху, маркуючи креативний і нефіксований, а також незамінний елемент метафори або метафоричності.

Зрозуміло, що в цілому ставлення музикознавців до описування музики словами вкрай скептичне – „щось на зразок завдавати рану, утворювати прірву” (Mahrenholz 2000: S. 219). Будь-який перехід між словом та музикою, як вважає філософія і музикознавиця Сімоні Маренгольц, надолужити теоретично дуже важко, особливо, коли мовиться про смисл або музичний зміст. Тому дослідниця замислюється над тим, чи дійсно опис – це ядро і результат нашого розуміння музики. Вона пропонує альтернативний погляд на проблему, який формулює як „розуміння *через* музику”:

Тоді в процесі розуміння-сприймання музику не треба ословлювати, бо вона сама є нонвербальним еквівалентом понять: придатна для переструктурування світу, дійсності, себе, так само як поняття формують світ, до якого їх застосовують (Mahrenholz 2000: S. 220).

Метафоричне тут усе ж залучається, хоч і не у формі перенесення у вербальні метафори. С. Маренгольц формулює таку тезу: „Розуміння музики, яке є наслідком розпізнавання і віднаходження музичних структур у позамузичному, є актом метафоричного перенесення. Воно не обов'язково відбувається в мові” (Mahrenholz 2000: S. 223). Як приклад дослідниця наводить виконання на органі в кафедральному соборі токати Баха, звучання якої, її вібрування і наповнення нею простору собору переорганізують сприйняття церковного простору, насичують його атмосферу і пов'язують його зі сприймаючим Я. „Загалом музичні мистецтва налаштовані так, що барви, звуки, рухи поміж собою у сприйнятті взаємно проникають і формують, посилюють, модифікують, окреслюють, приводять одні одних у рух” (Mahrenholz 2000: S. 222). Тож акт

метафоричного перенесення на інше, за С. Маренгольц, який супроводжується естетичним й усвідомлювальним переживанням музики, означає переструктурування іншого. Музичні структури, аналогічно до нонвербальних предикатів, проєктуються на інше. Вони переорганізують це інше, а інше, навпаки, потенційно реорганізує також і музику. Розуміння/переживання музики тим самим частково збігається з розумінням/переживанням *через* музику. Дослідниця теж покликається на концепцію „метафоричної екземпліфікації” Нелсона Гудмана („Мови мистецтв”, 1976). Теорія покликань (reference) Н. Гудмана, вважає вона, пропонує „просте й елегантне вирішення” питання, чи можуть і в який спосіб абстрактні феномени, такі як чисті звуки чи непередметні картини, покликатися на щось поза своїми межами. Ключовим словом стає „екземпліфікація”: функціонування об’єкта або символічного комплексу як „екземпляру”, „прикладу”, „зразка” (Н. Гудман розуміє таке покликання як „самореференційне” на сам комплекс знаків. Воно вимагає наявності екземпліфікованої здатності (Goodman 1976: S. 224)). Так званий парадокс – вказувати на інше, виходячи за межі власних структур, і водночас нічого не означати *поза* цими структурами – в цьому концепті усувається. Функціонально твори мистецтва є чимось на зразок еквіваленту до зразків: вони виявляють певні власні властивості і структури, представляють риси, покликаються на деякі з них, залежно від контексту. Музичний пасаж може екземпліфікувати спеціальний ритм, інструментування, забарвлення звука, певні аспекти гармонії та мелодії. Тож він є *sample* для цих властивостей, зразком, за термінологією Н. Гудмана, *label*. Вищеназвані структури, мелодії, гармонійні вирази, ритми, структурні властивості функціонально можна розуміти як такі *label*. Вираження (*Ausdruck*, *expression*) має місце тоді, коли екземпліфіковані властивості сприймаються не буквально, а метафорично, коли вони метафорично означають твір. Метафорична екземпліфікація має місце тоді, коли є зміна медіума, наприклад, покликання від звучання до почуття („надихаюче”, „радісно”), на забарвлення (звукове забарвлення), на архітектуру. Невербальні предикати і структури С. Маренгольц називає „окулярами”, за допомогою яких змінюється структурування світу і себе самого в ньому, вагомими стають інші аспекти сприйняття,

які уможлиблюють нові способи пізнання світу. Як пише Георг Штайнер:

Музичні komponування часу і простору, які ми пізнаємо всебічно, навіть ще не маючи змоги осмислити їх раціонально, змінюють звичний пульс нашого щоденного життя. Вулиці наших міст після Бальзака і Діккенса стали іншими. Літні ночі, передусім на Південь, змінилися з Ван Гогом. Вражаюче, як алеаторна й електронна музика наділяє багато міських технічних „шумів”, які нас оточують, новим формальним характером і новою „чутністю” (Steiner 1990: S. 218).

Саме в цьому полягає ідея нонвербального вокабуляру, який, якщо вжити його щодо чогось іншого метафорично, здатен переорганізовувати це інше, як предикати переорганізують те, що вони описують. Така зміна відбувається постійно у формі взаємодії, тобто обидві сторони – музика і живопис або література – потрапляють у відношення незавершеної, взаємно переструктуровувальної процесуальності. Тож дослідниця формулює три тези: 1) музика під час її прослуховування вказує за межі своїх структур, якими наділена буквально, водночас це вказування поза закладено в її структурах. Розуміти музику означає поміж іншим розпізнавати її структури в чомусь іншому чи переносити на щось інше; 2) розуміння музики, якщо воно полягає також у пізнанні та відкритті музичних структур у позамузичному, є актом метафоричного перенесення, яке не обов’язково відбувається в мові; 3) акт метафоричного перенесення на інше, пов’язаний з естетичним і усвідомлювальним переживанням музики, означає переструктурування цього іншого, розуміння/переживання музики збігається з розумінням/переживанням через музику (Mahrenholz 2000: S. 222–223).

Отже, говорячи про музику в літературі, письменники часто вдаються до метафор. Музичні покликання відіграють особливо важливу роль у поетологічних розмислах авторів: музика сприймається як метафора або аналогія програми модерністської творчості. Проте метафора музики в літературному творі багатозначна і багатофункціональна. Як засвідчують численні теорії метафори, взаємодію літератури з музикою закономірно розглядати

як метафоричний процес, чи йдеться при цьому про трансформацію, чи „переклад”, чи „екземпліфікацію” окремих мистецьких сфер чи медіа. Метафоричний метод аналізу літературних текстів, спрямованих до музики, продуктивний і сумісний з інтермедіальністю. Такий підхід уможливорює характеристику музичності як якості тексту, а також уважне зосередження на внутрішньотекстових зв'язках, алюзіях, слідах і покликаннях. Водночас метафора є ключовим поняттям інтердисциплінарного вивчення взаємодії літератури та музики.

- Adorno, Th. W. (1984). Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. In: Adorno, T. W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, Bd. 16, S. 628–642.
- Amend-Söchting, A. (2018). Jam Session als Selbstporträt. „Die Zukunft der Schönheit“ von Friedrich Christian Delius. *Literaturkritik.de*, № 7. URL: <https://literaturkritik.de/delius-zukunft-schoenheit-jam-session-als-selbstportraet-zukunft-schoenheit-friedrich-chtistian-delius,24589.html> (accessed: 5 December 2019).
- Blumenberg, H. (1998). *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 199 S.
- Börnchen, S. (2006). *Kryptenhall. Allegorien von Schrift, Stimme und Musik in Thomas Mann „Doktor Faustus“*. München, Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 347 S.
- Delius, F. Ch. (2018). *Die Zukunft der Schönheit*. Berlin : Rowohlt, 2018, 92 S.
- Fekadu, S. (2013). *Musik in Literatur und Poetik des Modernism: Lowell, Pound, Woolf*. München : Wilhelm Fink Verlag, 357 S. <https://doi.org/10.30965/9783846752807>
- Gess, N., Honold, A. (Hrsg.). (2017). *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin, Boston : Walter de Gruyter, 681 S. <https://doi.org/10.1515/9783110301427>
- Goodman, N. (1978). *Languages of Art*. Indianapolis : Hackett Publishing Company, 296 S.
- Hesse, H. (1987). *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band XI. Schriften zur Literatur I*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 370 S.
- Janowitz, H. (1999). *Jazz*. Bonn : Weidle Verlag, 144 S.
- Köller, W. (1975). *Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern*. Stuttgart : Metzler, 388 S. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-03051-1\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-476-03051-1_5)
- Lubkoll, Ch. (1995). *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau : Rombach, 338 S.
- Mahrenholz, S. (2000). Musik-verstehen jenseits der Sprache. Zum Metaphorischen in der Musik. In: Polth, M. (Hrsg.). *Klang – Struktur – Metapher*.

- Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*. Stuttgart, Weimar : Metzler, S. 219–236. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-01901-1\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-476-01901-1_11)
- Mann, Th. (1974). *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band XI: Reden und Aufsätze 3*. Frankfurt am Main : Fischer, 1147 S.
- Moritz, J. (2007). *Die musikalische Dimension der Sprachkunst. Hermann Hesse, neu gelesen*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 360 S.
- Naumann, B. (1990). *Musikalisches Ideen-Instrument: das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart : Metzler, 262 S. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03330-7>
- Pound, E. (1968). The Serious Artist. In: Pound, E. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York : New Directions, pp. 41–57.
- Redling, E. (2011). Die Rückkehr des Subjekts: Konzepte von Intentionalität in Theorie und Literatur. In: Butzer, G., Zapf, H. (Hrsg.). *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Tübingen : Franke Verlag, Bd. V, S. 141–157.
- Redling, E. (2017). *Translating Jazz Into Poetry. From Mimesis to Metaphor*. Berlin, Boston : de Gruyter, 309 p. <https://doi.org/10.1515/9783110339017>
- Scher, P. S. (Hrsg.). (1984). *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin : Erich Schmidt, 432 S.
- Steiner, G. (1990). *Von realer Gegenwart: Hat unser Sprechen Inhalt?* München : Karl Hanser Verlag, 320 S.
- Thorau Ch. (2012). *Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse*. Hildesheim : Olms, 287 S.
- Vratz, Ch. (2002). *Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 383 S.
- Woolf, V. (1980). *The Letters of Virginia Woolf. Vol. 6: 1936–1941*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 576 S.

## MUSIC AS METAPHOR AND MUSIC METAPHORS IN BELLES-LETTRES AND SCIENTIFIC MUSIC-LITERARY DISCOURSE

*Svitlana Macenka*

[orcid.org/0000-0003-1373-2887](https://orcid.org/0000-0003-1373-2887)

[svitlana.macenka@t-online.de](mailto:svitlana.macenka@t-online.de)

Department of German Philology

Ivan Franko National University of Lviv

1 Universytetska St., 79000, Lviv, Ukraine

**Abstract.** In view of the importance of music as metaphor in the famous works of German literature (Thomas Mann's *Doctor Faustus*, Hermann Hesse's *The Bead Game*) and with reference to numerous statements made by the authors about

music as an important element of their creativity, the article offers insight into the advantages of metaphorical approach to the analysis of music in literature as one that is productive and compatible with intermediality. As some Germanic literary studies papers attest, the proponents of metaphorical understanding of the interaction between literature and music (e.g. English modernist literature researcher Sarah Fekadu, Hermann Hesse's scholar Julia Moritz, theoretician of literature and jazz relations Erik Redling) rely on leading concepts about metaphor (those by Wilhelm Köller, Hans Blumenberg, George Lakoff and Mark Johnson) to substantiate the specific idea of musicality behind literary text. In particular, J. Moritz suggests that the musicality of a literary text should be perceived as metaphor which enables different ideas, depending on context or literary phenomena. Music and literature in this case form a completely different link, in which not the forms of art themselves but the perceptions of them are transformed in such a way as to create a new image which reveals a specific quality of literary text. It is emphasized that the metaphorical model helps solve the dilemma of whether “real” music can be found in literature as we no longer speak of such medium as “music” but of musicality as a specific quality of literature. That is why, literature which possesses musicality does not need to give up its essence to imitate music. The interdisciplinary character of the metaphorical understanding of music is also discussed and exemplified by current music studies papers which study literature. Music studies scholars do not deny the interaction between the two sign systems – music and literature. Thus, Christian Thorau claims that metaphorical calling is the calling of “contrastive exemplification”, figurative and sensual calling of common and different qualities. Semiotic prospect maintains sensibility where heterogeneous sign constellations (for instance, painting and music but also music and verbalized text) produce the moment of conflict through different sign forms regardless of the strength of semantic compatibility or difference. Within the semiotic mode this conflict may be studied as cross-modal metaphorism.

**Keywords:** music as metaphor, musicality of literary text, music metaphors, metaphorology, metaphoric fields, intentional metaphor, heuristics of musical metaphorism.

### **Suggested citation**

Macenka, S. (2020). Muzyka iak metafora i metaforychne movlennia pro muzyku v khudozhnii literaturi ta naukovomu muzyko-literaturnomu dyskursi [Music as Metaphor and Music Metaphors in Belles-Lettres and Scientific Music-Literary Discourse]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 101, pp. 88–108. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.088>

Стаття надійшла до редакції 25.03.2020 р.

Стаття прийнята до друку 3.07.2020 р.