

МУЗИЧНА ЗВУЧНІСТЬ ЯК ПЕРФОРМАТИВНА ВЛАСТИВІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Світлана Маценка

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, Україна, 79000,
svitlana.macenka@lnu.edu.ua*

У межах теорії літературної інтермедіальності порушено проблему засобів відтворення в літературному тексті музичної звучності. Предметом дослідження є структурна перформативність тексту, за допомогою якої досягається інсценування в ньому виконання музичних творів. Мовиться про особливі текстові стратегії, які сприяють осягненню музики в літературному творі через специфіку звучання, а не через музичний текст, тобто семантизацію музичного твору. З огляду на це, окреслено поняття перформативного письма, здатного презентувати свою медійність, демонструючи те, про що воно говорить, і тим самим виходячи за межі пропозиційних змістів. Для цього використано ідеї німецької медіазнавчині Сибілле Кремер і теоретика літературознавчої інтермедіальності Уве Вірта. Проаналізовано повість сучасного німецького письменника Фрідріха Крістіана Деліуса "Майбутнє краси" ("Die Zukunft der Schönheit" von Freidrich Christian Delius, 2018 р.). З'ясовано, в який спосіб письменник конструє фрі-джазовий текст-концерт, досягаючи оптимальної музичної звучності.

Ключові слова: інтермедіальність, перформативність тексту, музична звучність, фрі-джаз, Фрідріх Крістіан Деліус.

Вступ. Теорія інтермедіальності, як відомо, виходить із того, що літературність завдячує щонайменше трьом медіа-естетичним вимірам: поряд із письмом мовиться ще і про феноменологічні сфери живописності і звучності, які, стосовно їхньої матеріальності й естетики, треба відрізнити від живопису та музики. Таке розуміння літератури передбачає зосередження уваги на її медійності. Література як медіум означає вихід за межі матеріальної ідентифікації означуваного, позаяк згадані естетичні виміри можуть бути реалізовані на принципово відмінних сигніфікантах, оприявнюючи аспекти міжмистецької взаємодії. Розглянута з цього погляду художня література відзначається особливою естетичною сконструйованістю. Ідеться радше про специфічні стратегії, за допомогою яких літературні твори залучають, осмислюють і симулюють медійні форми для оптимізації своїх зображальних і впливових намірів. Традиційно до них належать інтенсивність зображення і безпосередні ефекти презентності, що у художній літературі привертає особливу увагу до текстуальної перформативності. Можна стверджувати, що медійний потенціал літератури такий, що вповні дозволяє їй відображати звучні феномени, а передусім музичну звучність. Залучення теорії перформативності для

окреслення феномену музичної звучності в літературному тексті суттєво увиразнює сприйняття його інтермедійної природи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Саме завдяки новітнім літературознавчим і медіазнавчим дослідженням з'явилася можливість осмислювати художню літературу як інтермедійний феномен. Німецький літературознавець Александр Гонольд, науковий редактор і автор “Довідника Література & музика” (“Handbuch Literatur & Musik”, 2017), розмірковує в цьому контексті про феномен звучності “у співочому тексті”, виразно наголошуючи на відмінності матеріального носія й естетичної організованості певного медіума. “Теоретично я віддаю перевагу поняттю медіа, яке, словами лінгвіста Луї Єльмслева, не тільки зосереджується на виражальній складовій комунікаційних знаків (тобто сортує медіа за їхніми матеріальними носіями), а й залучає їхню змістову складову, а при цьому особливо й їхні відповідні продукційні і рецептивно-естетичні імплікації” [4, с. 189]. Література, переконаний дослідник, може розповідати про все, тож вона здатна зображати і те, що співає чи звучить у навколишньому світі, ставлячись до такої зовнішньої референції довільно. Однак, розмірковуючи про “співочий текст”, Александр Гонольд усе ж опирається на сферу інтермедіальності, яка живиться інтерференцією виражального і змістового рівнів. Літературне письмо, на його думку, поміж візуальними і звуковими медіа займає балансувальну позицію поєднання і посередництва: “Літературна форма зображення змагається то з візуальною презентністю симультанного образного враження, то з акустичною проникливістю звукової події. Проте її синестезійні частки як чуттєві канали і зразки сприйняття сформовані естетизмами кореспондувальних знакових носіїв і кодів, а уже тим самим – взаємодією медіа” [4, с. 196]. Тому дослідник розглядає літературні тексти щодо наявності в них звукового сліду, розуміючи звучність літературного дискурсу як результат співпраці виражального і змістового рівнів. Інтермедійну констеляцію він бачить усюди, де зображення звучних світів, мовного і звучного слідування в їхньому акустичному вимірі сягає літературного виражального рівня.

Проблему текстуальної звучності детальніше розглядає швейцарський літературознавець Борис Превізіч, наголошуючи на продуктивному для інтермедійної дослідницької перспективи моменті медійного розрізнення щеплених знакових систем літератури та музики в їхньому концептуальному співіснуванні. Дослідник стверджує, що обидва мистецтва, музика і література, взаємно загострюють питання про акустичний і візуальний виміри як із продукційного, так і з рецептивно-естетичного погляду: музика – це не тільки звучання, література – це не тільки текст [8, с. 39]. У напруженому полі відносин між звучністю і текстуальністю література, вважає Борис Превізіч, генерує реалізаційні поля, до яких він відносить літературу як часове мистецтво, поліфонічне плетиво і (а)семантичне звучання. Для увиразнення звучності літератури літературознавець виступає за комбіноване застосування “Cross-Reading” і “Cross-Listening”. При музично-звучній “реалізації” літератури зокрема враховується прив'язаність музики до інтерпретації й акустичного виконання, що дозволяє ширше осмислювати і саму літературу, яка від Гердера, Гельдерліна і до сучасності переконливо засвідчує свою необмеженість тільки візуальною фіксацією.

З історико-літературного погляду, якщо сприймати літературу як медіум, то літературний текст, за Андреасом Койзером, представлятиме історично точно визначене описемнення і текстуалізацію звуку. Дослідник відзначає перехід взаємозв'язку мови та музики у новий дискурсивний і семіотичний порядок. Музика як звук помітно відтіснила музичну текстову компетентність нотного письма, що спричинилося до суттєвих теоретико-наукових і культурно-історичних наслідків. Музику визначає швидше тіло у танці, аніж інтелект під час лектури нот. “Слухові знання” – це не тільки постійний саунд-вплив, а і серйозний предмет інтердисциплінарних досліджень. Процес розпочинається у XVIII столітті підвищенням вартісності інструментальної музики стосовно ідентифікації мови і музики в звучному мовленні вокальної музики й осмислюється такими авторами, як Жан-Жак Руссо і Гердер, утвердившись як теоретична модель [5]. Тож і для художньої літератури музика стає особливо цікавою як “звучна подія”, що виражається через її виконання й інсценування, літературне відтворення якого виявляє перформативні здатності самої літератури.

Як увиразнює цей короткий аналіз дослідницьких праць, проблема музичної звучності і її текстового вирішення потрапляє у центр розмислів про взаємодію літератури та музики. Зосередження в літературному творі на специфіці звучання і його сприйнятті, на ритміці і мелодиці, тілесності і жестовості музики акцентує не тільки на її розумінні як звуку, а й тим самим демонструє майстерні техніки текстуального інсценування музичного звучання.

Методологія дослідження. Дослідження виконане в межах теорії інтермедіальності з поглибленням аспекту інтермедійної перформативності, тобто оприявлення текстової звучності представлено як наслідок інтермедійної перформативності. За Уве Віртом, німецьким літературознавцем і теоретиком літературознавчої інтермедіальності, перформативність інтермедіальності виражається в кореляції між специфічно медійними умовами втілення і можливостями інсценування чужого медіума в літературному творі [10, с. 257]. З одного боку, йдеться про тенденцію до театралізації поняття перформативного осмислення меж виконання і постановки, а з іншого, – про тенденцію “ігералізації”, суть якої полягає у специфіці цитування. Обидві засади впираються у умови літературної реалізації, які ведуть до медіалізації перформативного. Обрана для аналізу повість “Майбутнє краси” (“Die Zukunft der Schönheit”, 2018 р.) сучасного німецького письменника Фрідріха Крістіана Делюса якнайкраще презентує в рамках вербально інсценованого концерту літературно-медійні умови втілення фрі-джазової музики.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування. Перформативне письмо і проблема звучності. З огляду на наміри письменників якомога безпосередніше відтворювати музичне звучання в літературознавчому дискурсі утвердилося поняття “перформативного письма”. Воно означає констатив у перформативі, мову артикулювання як операційний засіб дії і впливу. Йдеться і про “текстуальну перформативність”, яка наголошує на текстуальних стратегіях інсценування і презентації, – текст експонує власну медійність, він показує те, про що говорить, він реалізує “щось”, що не проявляється в його пропозиційних змістах, виходячи за їхні межі чи навіть протиставляючи їм себе. Швейцарський літературознавець Андре Бухер у своїй книзі “Репрезентація як

перформанс” запевняє, що осмислення перформативного саме в парадигмі тексту є багатообіцяючим, позаяк “тексту – літературі притаманний перформативний вимір, який хоч і відрізняється від перформансу у конкретному, та в принциповому – зовсім ні” [1, с. 15]. Дослідник вказує на те, що новітня теорія тексту, а саме Ролан Барт, Юлія Крістева, Жак Дерріда, суттєво динамізували й увиразнили процесуальність тексту, що виразилося зокрема у поняттях “значеннєвий процес” (“*proces de la signifiante*”), “дискурс” (“*discours*”), “письмо” (“*écriture*”). Перформативний вимір тексту дослідник теж розуміє як його постановочні і виконавські моменти, акти і процеси, пов’язані з ним, ефекти і впливи, які він справляє.

Визнаними у сфері медійної перформативності є міркування німецької філософині Сибіллі Кремер. “Перформативне письмо” у контексті її розмислів слід сприймати як межовий феномен, як “обставини аїстезису”, зрозумілого як біполярно структурований процес певної події й її сприйняття, який не можна скоротити тільки до (символічної) виражальної дії. Мислителька переконана, що відношення перформативності і медіальності можна змістовно визначити, якщо розглядати їх як виміри актів аїстезису. Саме тому аїстетизація вказує на відбиту у відношенні події і сприйняття інсценовану дію, котра вміщує і роль дійової особи, і роль спостерігача. Враховуючи біполярність, тілесність, подієвість, пороговість цієї дії, Сибіллі Кремер визначає перформативне не стільки як атрибут вживання знаків чи просто мовні акти, скільки як “вимір усіх культурних практик у напруженому відношенні між подією й її сприйняттям; а саме тою мірою, якою це відношення можна описати так, що те, що продукує дійова особа, реципієнт сприймає у той спосіб, який переступає межу символічного і виражальних властивостей цього процесу” [6, с. 21]. Тож, висновує медіазнавчиня, медійна дія ухиляється від порядку семіозису і правил репрезентації і комунікації, медіа феноменалізують, роблять щось сприйнятним; при цьому вони діють не через символізацію, а через соматизацію, вони втілюють; а те, що вони втілюють, існує у плинній і процесуальній присутності обходження з медіа; медіа – посередники, але не у смислі технічного інструмента, а у смислі “середини” і “серединного” між двома полюсами чи позиціями, поміж якими вони налагоджують чуттєвий континуум.

Літературне письмо в його інтермедійному зв’язку з музикою практикується як музична дія, музична подія чи музичні практики. Такий літературний текст говорить про певний зміст, про свою матеріальність і матеріальність цього змісту, тоді як ця матеріальність, виявляючи текст як медіум, вказує на зв’язки з реальністю поза ним. Перформативно такий текст може бути організований як своєрідна “сцена”, на якій відбувається музичне дійство (концерт чи джазова імпровізація). Тобто, якщо виходити від театрального розуміння перформативного (Еріка Фішер-Ліхте), то наголошується на текстуальній стратегії інсценування і показу, на презентаційних функціях тексту (подієвість, осучаснення, втілення). Відповідно, процес трансформації музики в медіумі “література” підкреслено демонструється. Для усвідомлення інтермедійної перформативності на особливу увагу заслуговує “структурна перформативність тексту”. Йдеться про те, як “сконструйовано” текст, за допомогою яких текстових стратегій і структур інсценується тілесність, чуттєва присутність і подієвість. “Відповідно, структурно перформативними можна назвати такі тексти і текстові стратегії, які

слугують *симуляції* відносин одночасності – симуляції, сугестії чи оживленню присутності або співприсутності, тілесності і подієвості в медіумі тексту. Сюди зараховують, наприклад, стратегії індексикалізації <...>, симулювання усної форми висловлювання, технології керування поглядом і візуалізації, *showing* замість *telling* <...>, розташування перед очима подієвих взаємозв'язків, а також звертання до читача як до присутнього партнера комунікації і моделювання реципієнта в цілому” [3, с. 83]. Високоєфективним інструментом симуляції чи сугестії присутності слугують також метафори, які презентують оповідний і оповіджений світ як континуум, в якому має бути можливою безпосередня інтеракція автора, фігури і читача [3, с. 83].

Звучність як вимір художнього тексту зберігає такі свої загальні характеристики, як швидкоплинність, безпосередність, а часто і викликану глибиною враження незабутність, сприяння відчуттю просторовості, тілесну проникливість, яка зумовлює афективні реакції. Звучність наділена могутнім потенціалом впливу. Як генератор просторовості і тілесності звучність розмикає архітектонічний простір, в якому відбувається вистава, і відкриває його для позамежних просторів. Водночас вона тісно пов'язана з тілом, яке часто стає резонатором музичного звучання, акцентуючи на своїй спорідненості з музичним інструментом.

Тож література як словесне мистецтво і звучна подія безсумнівно промовляє також до слуху. Покликаючись на формулювання Вальтера Беньяміна, можна стверджувати, що в медіум літературного тексту слід голосової присутності по-справжньому врізьблений чи вгравійований, як на грамплатівку, яка тому в художній літературі фігурує як важлива метафора текстової звучності.

Уже на дискурсивному рівні, за Ніколасом Петерсом, “інтермедійне омереження мистецтв” творить поле переходів, які позбавляють окремі мистецькі форми застиглих схем жанрових категорій. Через зіставлення літератури і музики робиться спроба досягти синестезійних медійних ефектів: “Така дискурсивно генерована інтермедіальність літератури має намір компенсувати її недостатню перформативність, стверджуючи, що вона наближає позірну безкровну літературну практику до безпосередності і чуттєвої повноти життєвих процесів” [7, с. 159]. Відповідно, інтермедіальність може ставати корелятом наближення мистецтва до синестезійної цілісності життя, комбінуючи чуттєву інтенсивність декількох медійних форм в одному медіумі. Це один із шляхів досягнення музичної звучності в літературному тексті, коли інтенсивність оповіді зумовлюється деталізованим і зосередженим фокусуванням уваги на музичному звукові, його продукуванні, відтінках звучання й образності сприйняття. Сюди належить і метафоризація музичного звучання, за допомогою якої досягається динамічність, ритмічність, чуттєвість, настроєвість зображення. Найбезпосередніше музична звучність у літературному тексті досягається через музичні інструменти: “Вони позначають структурне слідування в композиціях, уже їхні назви містять у собі ідентифікування смислу, вони фігурують як шифри для звукових уявлень” [9, с. 90]. Письменники організовують свої твори у вигляді концертів, що має особливу перформативну функцію безпосередності, інтенсивності й емоційного переживання звукової події.

Музична звучність у повісті “Майбутнє краси” Фрідріха Крістіана Деліуса.
Автобіографічна повість “Майбутнє краси” Фрідріха Крістіана Деліуса (Friedrich

Christian Delius, 1943–2022) виявляє перформативне двояко: як концертна вистава і як автобіографічний акт. Текст розповідає про джазовий концерт американського фрі-джазового музиканта Альберта Айлера, на якому Деліус, ще молодий автор, запрошений на засідання відомої Групи 47 у Принстоні, побував в одному з нью-йоркських джазових клубів 1 травня 1966 року. Примітно, що письменник осмислює подію своєї юності через пів століття. Усі ці роки, стверджував він сам, він тримав у голові цей фрі-джазовий концерт як “емоційний ключ” до свого власного автобіографічного письменницького концепту.

Для інсценування літературного тексту у формі джазового концерту Деліусу все ж довелося багато разів прослухати компакт-диск із записами концерту Альберта Айлера. Як наслідок, у “Майбутньому краси” зображене фрі-джазове концертування і пригаданий образ тодішнього самого себе взаємно висвітлюють одне одного. Напруга між досвідченим Я-оповідачем і пригаданим Я поета-початківця втілена через декодування фрі-джазових композицій, тобто через медіум музики. Увага зосереджена на відношенні між актами приписування смислу і втілення джазової музики у тексті: від “сурмління, верещання, стукотіння, завивання” [2, с. 9] до “туги за таємницями форми” [2, с. 91]. Тим самим акт автобіографічного письма Деліуса можна окреслити як перформативний, тобто такий, що передає зміну суб’єкта, інтермедійне налагоджування зв’язку зі самим собою через письмо і слухання музики, а також естетичне пізнання, до якого спонукає джазова музика.

Свій “текст-концерт” автор організує за принципом деконструкції із перспективою естетичного пізнання – “розкладання в найкращому смислі, руйнування, знищення і новий початок, знос і вільний простір, заключна пісня і танок радості” [2, с. 88]. Фрі-джазові звуки при цьому фігурують як засіб підривання звичок і очікувань, а також як демонстрування “збоченої краси” звучання їхніх уламків, друзок, скалок. Уже самі творчі засади для Деліуса є інтермедійними, він переймає їх із джазу і кіномистецтва: “Спочатку потужне, а тоді із придином, так, лише після переборення могло початися майбутнє, світло, повітря, правдивість, майбутнє краси. Чогось подібного я прагнув досягнути й у письмі, йшов у наступ зі словом розпад”, – стверджує письменник [2, с. 88]. Саме такий механізм, за Деліусом, втілює музика Альберта Айлера, розбиваючи усталені погляди і за давнені комплекси письменника.

Деліус майстерно працює з музичним звуком. Покликання на реальний концерт, який зберігся в записі, і його інсценування в літературному тексті спонукають читача до уважного прочитання й одночасного прослуховування згаданих музичних номерів. Слухові знання й емоції накладаються на запропоновані інтерпретації джазових композицій, стимулюючи до власного аналізу. Із музикологічного погляду, письменник уважно обходить із звуковими досягненнями відомого фрі-джазового саксофоніста Альберта Айлера, із культурологічного, – наголошує на зумовленості звуку соціально-історичною добою. Музичний звук фігурує у повісті як стимул до пригадування, складова культурної пам’яті, носій інформації. Інсценування тексту-концерту справляє враження безпосередності сприйняття й акцентування уваги на процесі усвідомлення, а не на готових істинах.

Від самого початку оповідач скаржиться на “вулканічну могутність музики” (її потужну гучність, дисгармонію, відсутність мелодії). Завдяки його фізичним реакціям, – адже він як відвідувач концерту трансформує безпосередні слухові переживання в асоціативні образи (“вуха закривалися від дудіння”, “п’ять музикантів на вузькій сцені, один із саксофоном, один із трубою, один на ударних, басист і скрипаль, лупцювали своїми інструментами мою нервову систему, а я тільки думав: відкинься назад і просто слухай або не слухай!” [2, с. 9–10], “шокуючі хвилі, які все наростали”, “звуковий напад” [2, с. 10], “я підставив себе під побиття якомога більшим гуркотом цієї музики, удар за ударом” [2, с. 22], “оглушення вух” [2, с. 42]), – добре передано безпосередній вплив фрі-джазу на слухачів. Деліус уважно описує також атмосферу в джазовому клубі: невелику сцену, на якій грають п’ять музикантів, гомін у перерві між номерами, реакції публіки.

У тексті-концерті названі окремі композиції Альберта Айлера, відтворена специфіка їхнього звучання і запропонована їхня критична, відповідна до того часу інтерпретація. З огляду на це важливо знати такі композиції. Першу назву, “The Truth Is Marching on”, оповідач поєднує з визвольною боротьбою. Він розмірковує про сприйняті ним у джазовій композиції алузії і відзначає в ній навіть жарт і пародію. Для передавання звуку Деліус детально описує манеру гри музикантів: “Кожен такт був криком, якщо тут взагалі ще були такти і ноти, у ці перші хвилини все сприймалося так, наче барабанщик, басист, скрипаль, трубач і Айлер грали просто кожен своє, наче вони не узгодили вступу в імпровізацію, наче свобода вільного джазу мала бути перевищена, перевиконана, перенапружена і доведена аж до болючого. Саксофон видавав звуки, які до того жоден саксофон ще ніколи не вивергав із себе, як здавалося мені, тому, хто не мав ані найменшого поняття, у кого навіть програвача не було, проте увечері чи вночі, виконуючи письмові роботи, я слухав по радіо класику або джаз, і ось тепер я порівнював стриманішого Джона Колтрейна із віддаленим від мене всього на метрів десять Альбертом Айлером з його пронизливо високими, вибуховими, сичливими, палкими, благальними звуками” [2, с. 18]. Музичне звучання квінтету охарактеризовано як унікальне, індивідуальне, потужне, надривне, таке, що буквально домагалося уваги і захоплювало слухача. Воно також гостро актуальне, і як таке реагує і вбирає в себе звуки реального світу, щоб звучно відобразити його критичний стан. Тому, наприклад, у композиції оповідач розпізнає звуки пострілів у Кеннеді і у його вбивць: “Ця секундна візія блиснула у двох, трьох звуках саксофона, і мені подобалося, що я міг і в цій не-музиці, схоже до класичної музики, вільно асоціювати, уявивши собі навіть вітер змін на газоні перед аудиторіями в далекому тихому Берліні” [2, с. 20]. Приписування значення звукам кореспондує з втіленою в них і констатованою оповідачем експресією. Окрім цього, звучання квінтету претендує на виявлення чіткої позиції музикантів, яка різко виділяється на загальному традиційному музичному тлі.

Наголошується і на урбаністичному характері фрі-джазової музики: “Однак те, що дозволяли сприйняти на слух ці музиканти, було більшим, аніж ієрихонський дзвін, більшим, аніж варіації на дзеленчання кас і біржових дзвонів, більшим, аніж глузливий чи гордий супровід дзвіниць, що здіймалися вгору, більшим, аніж відгомін Нижнього Іст-Сайду чи нахабних обличь Мангеттена і тисяч інших звукових варіацій

цього міста” [2, с. 19]. У цій музиці Деліус вбачає програму, неочікувану, спрямовану супроти якомога більшого числа музичних законів, яка порушувала будь-яку музичну серйозність: “Показати за кожною мелодією гримасу – це здавалося гаслом” [2, с. 19]. Тим самим письменник обґрунтовує відому тезу, що джаз – це не тільки музика.

Друга п’єса “Our Prayer” проголошує ідею прориву: “Саксофон, труба і бас, наче ударні, шмагали свої звуки у простір, скрипка тягнула їх на сталевому тросі, литаври і барабан закликали до повстання проти будь-якої певності й очікування, вже не говорячи про дешеву гороскопну надію” [2, с. 22]. Через персоніфікацію інструментів вплив музики посилюється ще більше, асоціативне звучання стає конкретнішим і передається образніше. Хоч інструменти, як здавалося, ударяють одні об одних, оповідач констатує і своєрідну узгодженість, наче йдеться “про все нові варіації єдиного крику” [2, с. 23]. Тож соціально-критично ця композиція інтерпретується як протест проти війни у В’єтнамі: “Айлер і його четверо супровідників втручалися в цю далеку війну <...> Я програв, я чув у скрипці свистіння бомб, в ударних – кулеметні черги, вогонь артилерії, а саксофон оборонявся всім, на що тільки була здатна мідь, клапани, розтруб інструмента, що тільки могла забезпечити майстерність пальців, сила губ і подих виконавця, п’єса, здавалося, не мала кінця, як не закінчувалася і ця війна, місяць у місяць, і зносити її було все важче” [2, с. 30]. Музичні інструменти помітно перетворюються на зброю, а їхнє звучання на активний спротив.

“Вогняну” п’єсу Айлера під назвою “Ghosts” можна описати ключовими словами “свобода”, “вільний політ думок”, “новий порядок”, “безмежність”. Поступово оповідач звикає вибудовувати свої фантазії “на нахабних і чи то заледве чутних, чи то надто голосно видутих звуках” [2, с. 41]. Спочатку вказано на динаміку розвитку мелодії: “Здавалося, що це були такти тріумфу, короткого тріумфу, який знову швидко і жалісно розвалився, аж поки не почала лідирувати скрипка і ще раз не повела усіх наверх, усе зросло, пошпурене, відбарабанене вгору і вдаль. Наче перелякане стадо, інструменти згуртувалися, щоб захиститися від ворогів, тремтячи і будучи готовими до оборони, і так знову утвердився новий повний порядок, рондо, завершення” [2, с. 41]. Інтермедіально тут ідеться про обходження з ритмом і синкопами, яке увиразнюється за допомогою покликання на фільм “Нічна пошта”, 1936 року, з музикою Бен’яміна Бріттена і рядками з вірша англо-американського поета Вістена Г’ю Одена. Поступово звуки перетворюються на “невеликі цілеспрямовані імпульси струму” [2, с. 61]. У гру вступає метафора вогню: “Музика, так мені тепер здавалося, вийшла з вогню чи була, наче вогонь, вогнемет, багато вогнеметів, із кожного інструмента звивалося полум’я, там горіло, можливо, багаття <...> уся ця музика вільного джазу була вогнем, п’ять музикантів стояли, наче у вогні, й оборонялися проти вогню, тим самим роздмухуючи вогонь, я чув, як сигналізували, верещали і мчали протипожежні 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” [2, с. 62]. Метафора вогню втілює своєрідну кульмінацію, очищення, відкритість до нового.

Четверта композиція “Initiation” веде у “нові простори свободи” [2, с. 87]. Згадується дует саксофона і скрипки, в якому саксофон розгортає всю силу своєї краси, нахабства

і суму. Звуки знову персоніфікуються: “Шкіра барабану вібривала від серії звуків, які були наче уколи чи укуси, від бекання і каркання, від хрюкання і верещання і зітхання саксофона” [2, с. 87]. Поряд із протестом, непокірністю, злістю, про які тут теж ідеться, оповідач захоплюється великим задоволенням музикантів від своєї гри – “танець із прагненням свободи” [2, с. 87]. Фінал звучить гармонійно і світло. Фрі-джазовий концерт зображений Деліусом як ритуал ініціації: від проголошення боротьби через прорив, очищення вогнем до розрахунку з власними духами і до творчої свободи. Уздовж фрі-джазової вистави відбуваються розмисли про свою власну юність і тим самим розв’язуються зумовлені нею вузли. Завдяки інтенсивності і динаміці звучання рух приводиться й увиразнюється процес налагодження зв’язку із самим собою. Музика у повісті ефективно відбувається у формі виконання. Деліусу вдалося, відображаючи наскрізну потужність музики, її голосність і постійний гомін, виділити ключові моменти композиції, аж до кульмінації концертування. У такий спосіб наголошується процесуальність вистави, що відіграє особливу роль для знаходження автором самого себе у процесі писання. Помітно, що письменник ідентифікує музикантів з їхніми інструментами, так що вони, а передусім саксофон, втілюють музику, яку виконують.

Висновки. Повість Фрідріха Крістіана Деліуса “Майбутнє краси” розглянуто з інтермедійної перспективи як перформативне письмо. Письменник майстерно інсценує фрі-джазовий концерт, так що складається враження його безпосереднього звучання, що стало можливим для Деліуса тільки із тривалої часової дистанції. Із такої позиції концерт, що важливо, фігурує як складова культурної та особистісної пам’яті. Письменник покликається на записи відомого концерту, спонукаючи читача для продуктивної рецепції також слухати музику Айлера. Деліус розуміє, демонструє й інтерпретує джазову музику, виходячи з її звучання. Його звучні вербальні зображення окремих композицій точні й образні. Він персоніфікує голоси музичних інструментів, метафоризує звук, візуалізує ритм. Письменник працює в модусах інтертекстуальності й інтермедіальності. Він виділяє сольні партії, наголошує на комунікації інструментів один з одним, осягає динаміку концерту як цілісної події. Усе це дозволяє говорити про перформативність музичної звучності у літературному творі. Перформативний вимір тексту, який увиразнює музичну звучність, досягається на межі втілення звуків через музичні інструменти, тілесність музикантів, жестовість, розвиток музичної теми і приписування значень певним звуковим образам, метафоризації звучання, виображення власного сприйняття. Музичне звучання детермінується соціально-історичним часом, воно розраховане на емоційно активного і мислячого реципієнта, його відгомін залишається дієвим тривалий час і спричиняється до розуміння певних закономірностей людського розвитку.

Розгляд музичної звучності в літературному творі з позиції інтермедійної перформативності увиразнює процесуальність смислотворення, а також вказує на продуктивність межових художніх феноменів, до який, безумовно, належить текст-концерт.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Bucher A. Repräsentation als Performance. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne (Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth, Ernst Weiss). München : Wilhelm Fink Verlag, 2004. 299 S.
2. Delius F. Ch. Die Zukunft der Schönheit. Berlin : Rowohlt, 2018. 92 S.
3. Häsner B., Hufnagel H. S., Maassen I., Traninger A. Text und Performativität. *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme* / Hrsg. von K. W. Hempfer, J. Volbers. Bielefeld : transcript, 2011. S. 69–96.
4. Honold A. Dersingende Text. Klanglichkeit als literarische Performanzqualität. *Literatur intermedial: Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968* / Hrsg. von W. G. Schmidt, Th. Valk. Berlin : de Gruyter, 2009. S. 187–208.
5. Käuser A. Musik und Literatur. Skizze einer Forschungslandschaft. *Literaturkritik.de*. 2019. № 8. URL: <https://literaturkritik.de/musik-und-literatur-skizze-einer-forschungslandschaft,25817.html>
6. Krämer S. Was haben “Performativität” und “Medialität” miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ›Asthetisierung‹ gründende Konzeption des Performativen. *Performativität und Medialität* / Hrsg. von S. Krämer. München : Wilhelm Fink Verlag, 2004. S. 13–32.
7. Peters N. “Tongefühlsbilder”. Intermedialität und Verzeitlichung in literarischen Mediendiskursen um 1800. *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven* / Hrsg. von J. Eming, A. J. Lehmann, I. Maassen. Freiburg im Breisgau : Rombach, 2002. S. 153–180.
8. Previšić B. Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur. *Handbuch Literatur & Musik* / Hrsg. von N. Gess, A. Honold. Berlin, Boston : Walter de Gruyter, 2017. S. 39–54.
9. Vratz Ch. Die Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2002. 383 S.
10. Wirth U. Intermedialität. *Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe* / Hrsg. von Th. Anz. Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2007. S. 254–264.

Стаття надійшла до редколегії 01.07.2022

Прийнята до друку 01.08.2022

MUSICAL SONORITY AS A PERFORMATIVE QUALITY OF A LITERARY TEXT

Svitlana Macenka

*Ivan Franko National University of Lviv,
1, Universytetska Str., Lviv, Ukraine, 79000,
svitlana.macenka@lnu.edu.ua*

The ways of recreating musical sonority in the text are studied within the theory of literary intermediality. The subject of research is the structural performability of text which helps to stage the performance of musical pieces within it. Specific textual strategies are discussed, which promote the perception of music in a literary text through the features of a sounding but not musical text, i.e. semantization of a musical piece. In this connection, the notion of performative writing is outlined, which can represent its mediality by showing what it talks about and, by doing so, its going beyond propositional senses. The study relies on the ideas of German mediality expert Sybille Krämer and literary mediality theorist Uwe Wirth. A short story by contemporary German writer Friedrich Christian Delius “The Future of Beauty” (2018) is analyzed. The ways in which the writer creates a free jazz concert with optimal musical sonority are studied. The famous 1966 concert of jazz saxophonist Albert Ayler is presented as an immediate musical event, with the actualization of sensory perception and interpretation of the sounding in a social and historical context. The performative dimension of the text, which highlights musical sonority, is achieved on the border of sound realization through the use of musical instruments, bodiliness of musicians, gestures, development of musical theme and assigning meaning to specific sound images, metaphorization of the sound, and creating images in one’s perception. The writer works within the modes of intertextuality and intermediality. He singles out solos, emphasizes the importance of communication between musical instruments and perceives the dynamics of a concert as a single event. Musical sounding is determined by the social and historical time; it is designed for an emotionally active and thoughtful recipient; its echo is vibrant for a long time and causes understanding of some regularities of human development. The study of musical sonority in literary texts highlights the process of sense creation and points to the productivity of borderline creative phenomena that a text-concert undoubtedly belongs to.

Key words: intermediality, performability of text, musical sonority, free jazz, Friedrich Christian Delius.