

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет
Інститут філології та соціальних комунікацій
Кафедра української та зарубіжної літератури і порівняльного
літературознавства

Сонячні кларнети:
танець, музика, театр у літературних проєкціях

Матеріали
Міжнародної наукової конференції

Бердянськ-2021 рік

	УКРАЇНСЬКИХ БОГОСЛОВСЬКО-ПОЛЕМІЧНИХ ТРАКТАТАХ XVII – XVIII СТОЛІТЬ, СПРЯМОВАНИХ ПРОТИ РОСІЙСЬКИХ СТАРОВІРІВ	41
Василенко Г.В.	МУЗИЧНА ОБРАЗНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ В АНГЛОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ	44
Васильєва О. Є.	ЕВОЛЮЦІЯ МУЗИЧНОСТІ У ДРАМІ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СУЧАСНОСТІ	47
Васильєва О.С.	«ТЕМА КОХАННЯ У П'ЄСІ ЕРІКА-ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА «ГОТЕЛЬ ДВОХ СВІТІВ»	50
Верескун О.А.	МІЖМИСТЕЦЬКА ІНТЕГРАЦІЯ У ВИКЛАДАННІ ШКІЛЬНОГО КУРСУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	52
Вещикова О. С.	НАРАТИВНІ ФУНКЦІЇ МУЗИЧНИХ ІНТЕРМЕДІАТЕМ У РОМАНІ Н. ГЕЙМАНА, Т. ПРАТЧЕТТА «ДОБРІ ПЕРЕДВІСНИКИ»	55
Гажева І.Д.	Л. БЛОК: ПРЕКРАСНАЯ ДАМА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА И ИСТОРИК БАЛЕТА	58
Гальчук О.В.	ЕРОС І ТАНАТОС У ТОПОСІ ТАНЦЮ: АВТОРСЬКІ МОДЕЛІ В ЛІТЕРАТУРІ ПОРУБІЖЖЯ	61
Ганошенко Ю.А.	МУЗИКА ЯК ПАРАДИГМАЛЬНА МЕТАФОРА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПРИРОДА РОМАНУ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА «РАДІО НІЧ»	64
Горбач Н. В.	ВІЗУАЛЬНИЙ КОД ЕСЕЮ Й. БУРГА «ФРЕСКИ»	67
Гурдуз А.І.	МЕТАФОРИКА МУЗИКИ У ФЕНТЕЗІЙНОМУ МОДЕЛЮВАННІ РОМАНІВ СЮЗАННИ КЛАРК «ДЖОНАТАН СТЕНДЖ І МІСТЕР НОРРЕЛЛ» І ОЛЕКСІЯ ШЕЇНА «СІМ КАМЕНІВ»	70
Даниленко Л.В.	МУЗИЧНИЙ ВИМІР РЕТРОСВІТУ «ХРУЩОВСЬКОГО» КИЄВА (РОМАН Г. ГОРИЦЬКОЇ «ЖИТТЯ В РОЖЕВОМУ»)	73
Девдюк І.В.	ПРОБЛЕМА ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО	

Вещикова О. С.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький державний медичний університет

НАРАТИВНІ ФУНКЦІЇ МУЗИЧНИХ ІНТЕРМЕДІАТЕМ У РОМАНІ Н. ГЕЙМАНА, Т. ПРАТЧЕТТА «ДОБРІ ПЕРЕДВІСНИКИ»

Стрімкий розвиток досліджень у галузі інтермедіальності, що спостерігається останніми десятиліттями в гуманітаристиці, спричинив появу на межі літературознавства й медіазнавства нових ключових понять і термінів, водночас продемонструвавши певний термінологічний дефіцит. Так, С. Маценка пропонує зараховувати до термінів, які окреслюють окремі аспекти взаємодії літератури з музикою, такі, як «*музика в літературі*», «*музикалізація літератури*», «*трансмузичне*»; до відповідної номенклатури – «*контрапункт*», «*партитура*», «*поліфонія*» тощо [4, 30–31]. Відсутність більш точних визначень для предметної реалізації взаємодії музики й літератури породжує варіативність: у дослідженнях з цієї тематики можемо спостерігати *екфразис*, *інтермедіальність*, *інтертекстема*, *прецедентний феномен*, *одиниці-носії інтермедіального зв'язку*, *музично-літературна інтермедіальність*. Іноді вказується конкретний різновид цитування чужого тексту зі вказівкою на вид мистецтва, напр. *музичні алюзії* [1, 128]. За аналогією до запропонованого К. Сидоренком терміна інтертекстема, вважаємо за доцільне оперувати терміном інтермедіатема, під яким розуміємо конкретну текстову реалізацію інтермедіального коду [2, 282]. Відповідно, музична інтермедіатема – конкретне текстове посилення на музику в межах літературного медіуму, живописна – реалізація зв'язків літератури з мистецтвом живопису, кінематографічна – цитування в художньому тексті кодів, що походять з кіномистецтва, і под.

Музика посідає особливе місце в романі Ніла Геймана і Террі Пратчетта «Добрі перевісники: ґрунтовні й вичерпні пророцтва Агнеси Оглашенної, відьми», а отже, інтерпретація цього твору потребує інтермедіального підходу. Більшість музичних інтермедіатем у романі представлена у вигляді паратекстуальних експліцитних згадок, прецедентних імен. Одна з функцій таких цитат у художньому дискурсі фентезі, на думку О. Бойко, це вплинути на всі органи чуття читача [1, 20], попри те, що фізично він сприймає тільки літери на папері. Згадка назви поп-гурту, імені виконавця (Брюс Спрінгстін, Сенді Шоу, Елвіс Преслі, Бінг Кросбі, Марк Болан, Джонні Кеш), композитора (Гендель), рядка з пісні («... нам дарує щастя, щастя-щастя-щастя...» [3, 91], «*Нііііжно мене пооооокохай, ііііі не відпускай*» [3, 172]), назви альбому (Blue Öyster Cult, Мій друзяка Ісус) актуалізує пам'ять читача і викликає низку асоціацій, образів і спогадів залежно від того, чи є він обізнаним із цим шаром музичної культури, а також «*характеризують роман як*

медіум у боротьбі за культурне просування» [4, 48], а «музика в романі є не лише позалітературними референційними межами тексту, а й головним виконавцем» [4, 112].

Таким головним виконавцем є музика гурту Queen, що стала своєрідним саундтреком до роману. Пісні Queen – це т. зв. running joke, повторюваний жарт, який стає джерелом багатьох комічних і абсурдних ситуацій. Музика Фредді Мерк'юрі виконує в наративі роману кілька функцій. Перша – це засіб характеристики головного персонажа Кроулі, у якому, за словами розповідача, ніщо не видавало його демонічної натури, крім однієї деталі: у машині він «*слухав збірку найкращих пісень гурту Queen*» [3, 24]. Хоча наратор імпліцитно і натякає, що в музиці групи нібито є щось окультне чи таке, що певним чином характеризує слухача, втім, жартує він, «*залиште будь-яку касету в машині більш ніж на два тижні, і вона сама собою перетвориться на «Найкраще з Queen»*» [3, 24]. Пізніше ще раз наратор говорить про це, вводячи інтермедіатему «Queen» в опозицію «демонічне-божественне»: «*з програвача лунала божественна мелодія Меси сі мінор Баха (з вокалом Фредді Мерк'юрі)*» [3, 130].

Наратор кілька разів згадує музичну інтермедіатему Queen, тим самим забезпечуючи цілісність твору. У наступному епізоді добре відома практично кожному читачеві 1990-х років пісня звучить замість «Чотирьох пір року» Вівальді, яку Кроулі обрав, щоб заспокоїтися. Зруйнований горизонт читацьких сподівань знову створює комічний ефект. Крім того, цей саундтрек посилює акустичність і ритмізацію тексту, створює особливий темпоритм, і підготовлений читач (достатньо обізнаний з творчістю Queen) може зрозуміти, що сцена розмови демона з повелителем Підземного Світу через посередника – голос Фредді Мерк'юрі з програвача – тривала не більше 6 хвилин, як «Богемська рапсодія», цитату з якої навів наратор. Наступна цитата з пісні, що звучить в машині демона (а разом і в голові у реципієнта) прекрасно ілюструє роздуми Кроулі про те, що не можна водночас бути демоном і мати свободу волі: «... *І я не відпущу (відпусти)...*» [3, 32].

Цитата з тієї ж «Богемської рапсодії» Queen супроводжує думки Кроулі, коли він дізнався, що 11 років назад переплутав людське немовля з Антихристом і матиме великі проблеми: «*Демон порився у бардачку, вичепив звідти одну з касет і вставив її у програвач. Трохи музики точно не...*

... *Ве-е-ельзевул уже чорта присудив мені, мені...*

– *Мені...* – *прошепотів Кроулі*» [3, 128]. На цей раз читач уже не здивований, міг очікувати чогось подібного, а аналізована інтермедіатема, крім функції комічного, виконує роль пролепсису до подальших подій.

І демон Кроулі, і янгол Азирафаїл в романі постають як добрі знавці і палкі прихильники музики, тому коли Азирафаїл порпається в бардачку Кроулі і витягає звідти касету з написом Velvet Underground, той одразу застерігає, що йому не сподобається: «– *А... бібон, певно, грають, –*

зневажливо протягнув янгол» [3, 101]. Так само, оскільки касета лежала в машині кілька тижнів, янголові, на думку демона, не мав сподобатися Чайковський. Адже Кроулі (і читач) уже здогадується, що замість нього звучатиме Queen. Комічний ефект посилюється, коли пісні приписуються класичним композиторам: «*Another One Bites the Dust Чайковського*», «*We Are the Champions Вільяма Бьорда*», «*I Want To Break Free Бетховена*», «*Fat-Bottomed Girls Воана-Вільямса*» [3, 101]. І знову Queen звучить замість Баха або The Traveling Wilburys (англо-американського гурту), ніби знущаючись із демона: «*Все, що треба – це радіо «Гата», проспівав Фредді Мерк'юрі*» [3, 303].

Цікавим видається одне із пророцтв Агнеси Оглашенної, інтермедіальність якого зможе зрозуміти тільки підготовлений читач-інтелектуал: «*Къролева не спѣватѹме бѣльшѹ живосрѣбѣнихѹ пѣсень*» [3, 335] (імпліцитна алюзія: королева – Queen, живе срібло – давня назва ртуті, латиною – mercurius). Пролепсис є реалізованим, адже всі касети згоріли разом із Бентлі демона Кроулі.

Музичні інтермедіатеми (касети, які добирає Кроулі для прослуховування в машині, музика яку слухає Азирафаїл) є імпліцитною деталлю, що характеризують музичні смаки персонажів, дещо романтизують і олюднюють їхні образи, роблять сентиментальними і підкреслюють любов до Землі. Музика є одним із вирішальних факторів, коли Кроулі впливає на рішення янгола і переконує спільно запобігти Армагеддону, змалювавши невтішну перспективу, але і цю, взагалі-то драматичну, сцену наратор подає в комічному дусі: «– *Скільки музикантів у вас там, нагорі? Тобто, справді хороших музикантів. <...> Двоє. Елгар і Ліст. Ось і все. Всі інші – в нас. Бетховен, Брамс, усі Бахи. Моцарт. Усі. А тепер уяви собі вічність з Елгаром. <...> Більше жодних дисків. Жодних Альберт-холів. Жодних концертів. Жодних опер. Лише божественні гармонії з дня у день*» [3, 57] і довічний перегляд «Звуків музики» [3, 69].

Отже, музичні інтермедіатеми в інтерпретованому творі виконують функції саундтреку, посилюють акустичність і ритмізацію тексту, є засобом характеристики і психологізації образів персонажів, створюють ефект комічного, допомагаючи справити на реципієнта особливий художній ефект, налаштувати читача (особливо обізнаного із музичною культурою) на сприйняття, запускаючи механізм передбачуваних асоціацій.

Література

1. Бойко О. О. Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі. Дис. ... доктора філософії в галузі гуманітарних наук зі спеціальності 035 Філологія. Одеса, 2021. 237 с.
2. Вещикова О. С. Інтертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання творів збірки В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа». *Наукові*

записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки. Бердянськ: ФО-П Ткачук О. В., 2015. Вип. VI. С. 280–290.

3. Гейман Н. Пратчетт Террі. Добрі передвісники: ґрунтовні й вичерпні пророцтва Агнеси Оглашеної, відьми. Київ : Вид. група КМ-БУКС, 2018. 472 с.

4. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики / Світлана Маценка. Львів : Апріорі, 2017. 120 с.

Гажева І.Д.,

кандидат філологічних наук,

Львівський національний університет імені Івана Франка

Л. БЛОК: ПРЕКРАСНАЯ ДАМА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА И ИСТОРИК БАЛЕТА

Для мировосприятия русских младосимволистов характерна тенденция к стиранию границ между текстом искусства и текстом жизни – практика так называемого «жизнетворчества». Радикальная символизация как главная черта их эстетики распространялась и на образы персонажей в художественных произведениях, и на образы живых людей из окружения символистов. Наиболее ярко тенденция к восприятию символистами живых людей как символов проявилась в истории Л. Д. Менделеевой-Блок, которую младосимволисты воспринимали как Прекрасную Даму и символ Вечной Женственности. Сама Л. Д. чувствовала неестественность такого отношения к себе и сопротивлялась ему. Это отражено, например, в следующем ее письме к А. Блоку: «...вы смотрите на меня, как на какую-то отвлеченную идею; вы навоображали обо мне всяких хороших вещей и за этой фантастической фикцией <...> вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели... Вы, кажется, даже любили – свою фантазию, свой философский идеал, а я все ждала, когда же вы увидите меня, когда поймете, чего мне нужно, чем я готова отвечать вам от всей души. <...> Я живой человек и хочу им быть, хотя бы со всеми недостатками; когда же на меня смотрят как на какую-то отвлеченность, хотя бы и идеальнейшую, мне это невыносимо, оскорбительно, чуждо. Да, я вижу теперь, насколько мы с вами чужды друг другу, вижу, что я вам никогда не прощу то, что вы со мной делали все это время, – ведь вы от жизни тянули меня на какие-то высоты, где мне холодно, страшно и... скучно» [3, 40]. Л. Д. всю жизнь восставала против подобного отношения к себе. У нее был свой творческий дар и она не хотела быть земным воплощением соловьевской идеи Вечной Женственности или просто женой поэта. При жизни А. Блока ей, правда, не удалось реализовать свою творческую индивидуальность: карьера драматической актрисы Басаргиной (сценический псевдоним Л. Д.) не была успешной. И только в 30-е годы, когда уже давно отшумели бури мятежного Серебряного века, она нашла свою тему, свое истинное призвание, которое реализовала с вдохновением, достойным Блока, и научной глубиной, достойной ее