

**"ЕФЕКТ ПРИСУТНОСТІ"  
ЯК ЗАСАДА МУЗИЧНОГО ЕКФРАЗИСУ  
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ПАТРИКА ЗЮСКИНДА,  
МІЛОРАДА ПАВИЧА І ПЕТЕРА ХЬОґА)**

*Здійснено спробу уніфікації дефініції "екфразис", виділено його з-поміж художніх описів, метафор, гіпотипозисів та ейдолонів, а також окреслено критерії для виявлення музичного екфразису в тексті. Спостерігаючи за взаємодією функції музичного екфразису у творах П. Зюскинда (п'єса "Контрабас"), М. Павича (роман "Пейзаж, намальований час"), П. Хьоґа (роман "Тиша"), автор дослідження формує власну теорію, згідно з якою, на перетині міжмистецьких зв'язків виникає "ефект присутності" реципієнта внаслідок наратора.*

**Ключові слова:** екфразис, музичний екфразис, інтермедіальність, магічний реалізм, постмодернізм, П. Зюскинд, М. Павич, П. Хьог.

Екфразис є одним з найсуперечливіших предметів дослідження, оскільки за тривалий час свого існування він змінювався відповідно до естетичних ідеалів доби, бо його природа бере витоки з природи мистецтва, саме розуміння якого також постійно трансформується. Зокрема, К. Барбетті, досліджуючи екфразис у літературі доби Середньовіччя, акцентує увагу на трансформаціях цієї дефініції, сформувавши тезу про якісну зміну значення: "ekphrasisisaverb, notanoun" (екфразис – дієслово, а не іменник) [8, с. 2]. Однак досліджувати явище у такому розрізі досить складно, оскільки навіть вирізнити у тексті саме екфразис, у нашому випадку – музичний, – надзвичайно складно через відсутність чітких критеріїв його визначення.

Досліджувати музичний екфразис у сучасній художній літературі досить складно, оскільки важко виокремити його з-поміж розмаїття розгорнутих описів творів мистецтв, гіпотипозисів та ейдолонів. *Ейдолон* – це відображення форми без її змісту, себто – поверховий опис, що дає змогу порівняти схожість мистецьких об'єктів і підтвердити або ж – спростувати їх ідентичність.

*Гіпотипозис*, як і *художній опис*, мабуть, найближчі до екфразису за формою вираження, однак вони мають різні функції. Опис не має мети – він лише поглиблює знання читача про предмет чи об'єкт, про які нині йдеться у творі. Гіпотипозис, яким, за словами Девіда Ропера [3, с. 11], у християнську добу вважали сакральний зразок для дослідження, насправді нині головною функцією має сприяння розвитку образної уяви, оскільки ці словесні вирази досить часто є метафоричними. Підтвердженням цьому можуть слугувати дослідження О. Лосева [3, с. 12] та його послідовників, а також Л. Генералюк [2], які доводять, що особливістю гіпотипозису є візуальність, яка прямо ніяк не поєднується з рецепцією музичного твору.

В. Дж. Т. Мітчелл зазначає, що "екфразис створює надія на "подолання інакшості" [10], а Н. Бочкарьова вважає екфразис змаганням слова і картини [3, с. 157], у процесі якого письменник намагається викликати в читача більше емоцій, ніж він би їх отримав від особистого споглядання шедевру, отже, однією з функцій музичного екфразису є інспірування наратором реципієнта, що робить досліджуване явище відмінним від художнього опису звучання музики чи обговорення музичної теми.

Стверджуючи, що екфразис належить водночас до інтермедіального та інтертекстуального полів, ми називаємо його не проміжною ланкою, а сполучником, який дає змогу збагачувати вербальний текст цитуванням смислів, закладених у суміжних творах мистецтва, без порушення цілісності твору художньої літератури. Доказом саме цитування (на противагу описовості) є наявність конотату згаданого автором мистецького твору, а конотація, як відомо, передає стиль та окреслює концепцію творення (майстром першотвору) і співтворення (письменником) особливої реальності, у якій обраний ними сюжет міг би розгортатися. Додаючи до оповіді музичну цитату, наратор створює своєрідний шлейф, котрий може слугувати характеристикою згаданої дійовій особі (чи групі осіб), або ж передати поціновувачу музики закодований меседж, який якнайповніше розкриє внутрішній світ персонажа.

Отже, можемо сказати, що *екфразис* – продукт міжмистецьких зв'язків, якому властиві риси інтермедіальності та ін-

тертекстуальності. **Музичний екфразис у тексті** – це мистецький (авторський) прийом, в основі якого лежить принцип перекодування імпліцитного тексту в межах сумісних видів мистецтв. **Характерними рисами екфразису є:**

- експресивність;
- наративність;
- імагологічність;
- репрезентативність;
- поліфонічність (оркестровість).

Таким чином, розмежувавши поняття, зазначимо, що функціональність екфразису в художньому тексті набагато ширша за можливості згаданих вище, оскільки можемо виокремити такі **функції** (підсилення однієї з цих функцій зазвичай і визначає тип екфразису: наративний, дескриптивний, атрибутивний тощо):

1. Інспіраційна;
2. Образотворча;
3. Світоглядна;
4. Стильова;
5. Концептуальна.

Маючи такий потужний інструментарій, музичний екфразис, безперечно, є цікавим явищем, котре допомагає трансформувати текстове полотно з площини в об'ємну уявну реальність за допомогою передачі імпліцитного тексту. Виходячи з даної тези, можна сказати, що **екфразис є умовною і суб'єктивною абстрактною одиницею виміру авторської реальності**. Частково це так, оскільки за рахунок уяви реципієнта імпліцитний текст самовідтворюється лише за умови, що читач знає "кінцеву зупинку" асоціацій, які викликає згадка про певний музичний твір. Однак ця здатність не є головною метою екфразису, оскільки саме здатність до передачі конкретного імпліцитного тексту, який, певною мірою, оживлює і наповнює новим змістом прочитане, і є визначальним критерієм екфразису в тексті.

Спонукаючи читача до пошуку асоціацій, переживання нових емоцій, можливо, навіть спогадів, письменник надає можливість зазирнути крізь стіни, відчинити вікна і двері назустріч побаченому чи почутому, аби, не покидаючи меж простору, в якому перебуває реальна людина, стати свідком того, що відбувається

в іншому вимірі. Такий вихід назовні з-поміж вербальних рядків створює своєрідні "вікна", крізь які можна споглядати паралельну "реальність", не маючи, однак, можливості увійти до неї, бо "двері" в цьому разі символізуватимуть повернення до реальності читача, а спроба "вийти" крізь вікно – заглиблення в цитований автором музичний твір.

П'єса П. Зюскинда "Контрабас" є текстом-екфразисом, у якому обіграється тема працівника, котрий перебуває на нижніх східцях кастової піраміди, яка символізує соціальне життя колективу. Зазвичай текст-екфразис можна назвати жанровою формою, що імітує ознаки оригінального твору, використовуючи його конотат, однак, в даному разі назва є синекдохою з використанням музичної теми. Стисла оповідь музиканта занурює читача у світ музики, де, буцімто знайомі слова отримують нові значення і творять ілюзію присутності, котру забезпечують численні екфрастичні вставки.

Богемну атмосферу своєрідного інтерв'ю-сповіді автор створює за рахунок ремарок, завдяки яким реципієнт потрапляє до невеликої кімнати мегаполісу, у якій безіменний музикант ізолював себе від навколишнього світу, занурившись у психоаналіз. Він награв уривки оркестрових партій, ставить платівки з записами відомих творів, п'є пиво і демонструє всю гаму власних переживань щодо нерозділеного почуття до співачки-солістки. Контрабасист усвідомлює безвихідь власного становища, згадуючи про стосунки приятеля-віолончеліста з вокалісткою [4, 58–59]. Аби підкреслити драматизм ситуації, і дати слухачеві можливість усвідомити величину прірви між непомітним басовиком та сопрано, він з відчасем констатує: *"Я був у музичній бібліотеці й подивився, чи є там щось для нас двох. Цілі дві арії для сопрано з контрабасом. Дві арії! Звичайно, знову таки цього зовсім невідомого Йоганна Шпергера, що помер 1812-го. Ще один Нонет Баха, Кантата 152, але нонет – це майже цілий оркестр. Отже, залишаються лише два твори, які ми разом могли б виконати, звичайно, замало. Дозвольте, я ковтну [...]"* [4, 92–93]. Тож, у тексті можна прочитати не лише відчай, що виражений кількістю спільних для сопрано і контрабаса творів, а й прочитати видимі навіть для не-музиканта коди:

гарненька дівчина-солістка навряд чи зацікавиться виконанням невідомого широкому загалу твору, тим більше, що написала його людина, котрій судилося померти у рік провального для Наполеона походу на Російську імперію, а твір Баха (до речі не відомо, який саме композитор мається на увазі) чоловік вважає недостатньо інтимним. Враховуючи його бажання повести Сару до рибного ресторану, де у них могло б відбутися справжнє побачення, нагадування про те, що весь колектив (здіяні у нонеті музиканти) стежитиме за розвитком їхніх стосунків, змушує контрабасиста усвідомити свою "кастову нікчемність". І ось вже читач мимоволі відчуває співчуття до людини-невидимки, на якій тримається оркестр, "чує" глухий тріскучий звук, що його видобуває музикант зі свого незграбного інструменту, та гіркоту розчарування і пива, яке мало не літрами заливає в себе невдаха.

П. Хьог запрошує читачів роману "Тиша" до дивовижного світу, у якому діти знають, скільки коштував навмисний бешкет ще у довоєнні часи, темношкірі монахині з легкістю каратиста можуть дати відсіч озброєним переслідувачам, а кожна людина випромінює енергію у вигляді співзвуч та мелодій. Ключем до цієї надзвичайної історії є клоун-музикант Каспер Кроне, такий собі медіум, роль якого, втім, набагато більша, ніж у звичайного екскурсовода чи конферансьє. Скрипаль (а після розбору попереднього твору, ми вже розуміємо його соціальну роль), котрий володіє даром відчувати найменші вібрації – просто мрія сучасного дослідника теорії суперструн, якого, однак, у творі ми не бачимо, але розуміємо, що десь за лаштунками розташована лабораторія, останніми розробками якої, вочевидь, і скористалися головні герої оповіді у фіналі.

Виконуючи музику, Кроне віддається їй настільки, що навіть у тих читачів, котрі ніколи не чули згаданого музичного твору, з'являються асоціації, адже опис дії як-от: "Він настроїв скрипку. Потім розбігся – і стрибнув. У музику. Одночасно він заговорив. Він і співав, і говорив, одночасно. Услід за музикою. Наче його слова були текстами хоралів, на яких Бах вибудував свій твір", – дає поштовх мозкові і той одразу "знаходить" акорд, з силою вирваний зі скрипки. Хьог описує цю гру так: "...немає жодного такту, який не можна було б назвати "Чоловік або жін-

ка борються зі скрипкою", – цією метафорою він підкреслює єдність у протиборстві і, беручи у свідки не лише слухачів арештанта, а й читача, він, як і Зюскинд, запрошує на імпровізований концерт-сповідь. "Мова піде про "Чакону", – анонсує виконавець, і пізніше додає – Ре-мінор.... Це про смерть" [7, 398–403]. У контексті звукового сприйняття світу протагоністом, згадка про тональність є нормальною навіть для тих, хто не знає музичного твору, що згадується у вербальному тексті, бо в уяві фактично виникає асоціація про різкі звуки, які рвучко видобуває з інструмента музикант. Таким чином наратор дає відчутти силу перших мінорних акордів музичного твору для скрипки соло і, завдяки коментарям виконавця, перетворює простір тюремної камери на приміщення для проведення поминальної служби (особливу роль тут відіграє присутність монахині та виконання музики Й.С. Баха, яку прирівнюють до духовної). Даний спосіб "виконання" також схожий на домашні концерти, коли дорогий гість просить господаря виконати якусь улюблену ним річ.

Дивовижні шаради М. Павича щоразу дивують читача, спонукаючи до відвідин будинку № 42 на вулиці Карагеоргія чи пошуку місця, де річка Сава впадає у Дунай – ці та інші місця, певно, є культовими для фанатів сербського письменника, адже там з персонажами його романів відбуваються майже містичні події. На нашу думку, музичний екфразис у творах М. Павича є унікальним явищем, оскільки він, переважно, неміметичний, але виконує ті самі функції, які мають екфрастичні елементи тексту, що базуються на обіграванні конотату існуючих творів. Зокрема, у романі "Пейзаж, намальований часм" ми маємо такий прецедент: екфразисом є життєпис голосу, котрий передають у спадок жінки однієї родини – від Амалії Різніч до Вітачі Мілут: *"Есть в жизни каждого человека такие всеильные песни, которые сначала слышатся во сне, затем надолго, почти навсегда, забываются, и только потом, к концу жизни, их слышат наяву как приговор – казнь или помилование. Это была такая мелодия. Та самая песня, которую несколько десятилетий назад Витача Милут пела девчонкой, бросая свои гребни в таз с водой, а потом позабыла. Песня, которую она вспоминала десятилетиями, и которую, на свою беду, вспомнила теперь. Это была "По-*

*следняя голубая среда", и пел ее тот самый хрипловатый, надтреснутый голос, за которым она бежала тогда вечером" [5].*

Пісня "Последња плава среда" ("Остання блакитна среда"), котра є лейт-мотивом Вітачі, нагадує ті пісні, які дівчата співають у ранній юності, очікуючи дивовижних змін у житті. Письменник підкреслює мобільність образу голосу сеньйори Мілут, дозволивши їй проникнути у збірку оповідань "страшні любовні історії" (оповідання "Будинок, пофарбований чаєм"). Тим самим автор наголошує на інтертекстуальній природі музичного екфразису і уподібнює читача до мандрівниці, яка перебуває поза просторовими і часовими межами. Провідником, як і у розглянутих вище творах, ає конотат музичного твору чи музичної теми, котрі мають у тексті певні функції, тому й відрізняються від метафор, ейдолонів, гіпотипозисів, звичайних та розгорнутих описів. Це, однак, не означає, що ми, до прикладу, не можемо називати метафору як і належить, а – визнаємо, що тропи є складовими екфразису, оскільки сприяють збільшенню художньої вартості літературного твору і слугують інструментами реалізації завдань, покладених письменником на екфразис.

Тож, визнаючи, що музичні твори самі по собі не мають змісту, бо змістом їх наповнює автор (у випадку, якщо це – програмна музика) або ж – сам реципієнт, ми стверджуємо, що провідною функцією музичного екфразису є інспіраційна. Однак, художній образ (мистецького твору / артефакту / дійової особи тощо) в уяві читача був би неповним, якби цитування музичного твору не використовувало б його конотат (це і відрізняє екфразис від решти вищенаведених дефініцій). Розкриваючи через імпліцитний текст світогляд дійової особи, а іноді – й самого письменника, екфразис впливає на стиль нарації і формує певну концепцію викладу інформації (подібно до голосу Вітачі Мілут, котрий мандрував крізь простір і час), і сюжет також розгортається нелінійно. Таким чином, поняття екфразису у творах письменників доби постмодерну значно еволюціонувало, розкривши для митців нові можливості творення іншого виду тексту, котрий наближує вербальне (матеріальне) середовище існування інформації до медіального (умовно-матеріального).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М. : Изд-во "МИК", 2002. – С. 5–23.
2. Генералюк Л. Ефразис у контексті *correspondence des arts* // Наукові записки. – Вип. 114. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52–77.
3. *Екфразис*: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2013. – 237 с.
4. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – М. : Академический проект, 2012. – 202 с.
5. Павич, Милорад Пейзаж, Пейзаж, нарисованный чаем [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.lib.ru/INPROZ/PAWICH/tea.txt>.
6. Петер Хьог Тиша / пер. В.М. Верховня. – Харків : Фолио, 2012. – 509 с. – (Карта світу).
7. Яценко Е.В. "Любите живопись, поэты": Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопр. философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
8. Claire Barbetti Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory. (The New Middle Ages.) New York: Palgrave Macmillan, 2011. Pp. 224. ISBN: 9780230109841.
9. Brown C.S. The Relations between Music and Literature as Field of Study // Comparative Literature. – 1970. – Vol. XXI, No 2. – P. 98–105.
10. Mitchell William J. Thomas Ekphrasis and the Other // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – University of Chicago Press, 1995. – 154 p. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.htm>.
11. Bruhn Siglind. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis. <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>.
12. Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery University of Chicago Press, 2004. – 257 p.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.16

Я. Юхимук, асп.

Институт литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины, г. Киев

### **"ЭФФЕКТ ПРИСУТСТВИЯ" КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКФРАСИСА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПАТРИКА ЗЮСКИНДА, МИЛОРАДА ПАВИЧА И ПЕТЕРА ХЁГА)**

*Произведена попытка унификации дефиниции "экфрасис", выделения его среди художественных описаний, метафор, гипотипосисов и эйдолонов, а также названы критерии выявления музыкального экфрасиса в тексте. Наблюдая за взаимодействием функций музыкального экфрасиса в произведе-*



ниях П. Зюскинда (пьеса "Контрабас"), М. Павича (роман "Пейзаж, нарисованный чаем"), П. Хёга (роман "Тихая девочка"), автор исследования формирует собственную теорию, согласно которой, на пересечении связей смежных видов искусств возникает "эффект присутствия" реципиента в реальности нарратора.

**Ключевые слова:** экфрасис, музыкальный экфрасис, интермедialность, магический реализм, постмодернизм, П. Зюскинд, М. Павич, П. Хёг.

**Y. Yukhymuk**, Postgraduate Student  
Shevchenko Institute of Literature, The National Academy of Sciences of Ukraine

### "THE PRESENCE EFFECT" AS THE BASIS OF MUSICAL EKPHRASIS'S IN THE PROSE BY P. SÜSKIND, M. PAVIĆ AND P. HØEG

*The author attempts to make the unification of the ekphrasis's definition. She identifies it among art descriptions, metaphors, hypotyposes and tries to define the criteria of identifying musical ekphrasis in text. Observing the musical ekphrasis's coordination in the prose by P. Süskind (the play "Doble Bass"), M. Pavić (the novel "Landscape Painted with Tea") and P. Høeg (the novel "Quiet Girl"), the author develops her own theory according to which "the presence effect" of the recipient in the narrator's reality appears in the intersection of closely related arts.*

**Keywords:** ekphrasis, musical ekphrasis, intermediality, magic realism, postmodernism, P. Süskind, M. Pavić, P. Høeg.