

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СТЕЦЕНКО АНАСТАСІЯ СЕРГІЇВНА


УДК 821.133.1.-31.09“19”:[2-543.7+781.4](043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СПОВІДАЛЬНА МОДАЛЬНІСТЬ ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНУ ДОБИ
МОДЕРНІЗМУ: ДІАЛОГ ЛІТЕРАТУРИ ТА МУЗИКИ**

10.01.04 – література зарубіжних країн

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 А. С. Стеценко

Науковий керівник

Павленко Юлія Юхимівна
доктор філологічних наук,
доцент

АНОТАЦІЯ

Стеценко А. С. Сповідальна модальність французького роману доби модернізму: діалог літератури і музики. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.04 «література зарубіжних країн». – Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 2019.

Роботу присвячено дослідженню сповідальної модальності французького роману доби модернізму через призму діалогу літератури та музики. Тема дисертації окреслила дві основні проблеми: взаємодію літератури та музики як двох відмінних семіотичних систем та особливості сповіді як наративної модальності романів Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі», Ж.-П. Сартра «Нудота», Ф. Моріака «Гадючник», Ж. Бернаноса «Щоденник сільського священика».

Теоретичним підґрунтям для дослідження першого питання – теми інтермедіальності в аспекті взаємодії літератури і музики – стали, насамперед, праці С. Маценки «Партитура роману», «Словник термінотворення на межі літератури і музики», спільна монографія за редакцією С. Маценки «Музична фактура літературного тексту», А.-М. Арма «Музичні та літературні форми. Роздуми над музичним естетичним диспозитивом як засобом літературної репрезентації», М. Грібенські «Література і музика: Декілька аспектів з вивчення їх взаємодії», А. Хеймей «Музика в літературі: інтердесциплінарні перспективи компаративістики». Для розкриття й уточнення питань семіотичної природи вербальної та музичної мов, поняття «музичної наративності» було використано праці Е. Тарасті «Теорія музичної семіотики», К. Леві-Строса «Сире і приготовлене», У. Еко «Відсутня структура», «Відкритий твір».

У з'ясуванні другого питання – розшифрування сповідальних кодів наративної модальності французьких романів доби модернізму – робота апелювала, по-перше, до Ж. Женетта та його потрактування категорії наративної модальності у художньому тексті. По-друге, з метою з'ясування основних

християнських модальних критеріїв сповіді та їх проектування на дослідження сповідальної модальності французьких романів доби модернізму були залучені богословські роботи В. Каспера, Папи Франциска, Ю. Августина ІТ. По-третє, розкрити особливості сповідальності французького роману в контексті онтологічних змін ХХ століття дозволили праці французьких літературознавців Ж. Гюсдорфа, Ж. Руссе, Ф. Лежена. Досліджуючи поетику автодієгетичних жанрів, ці літературознавці питому увагу приділяли аналізу сповідального дискурсу в французькому романі першої половини ХХ ст. Поглибити розуміння сповідальності оповіді героя французького роману в координатах «письма про Себе» дозволила праця Ю. Павленко «Чорнильна історія. Письмо про Себе фікційного суб'єкта».

Поєднавши дві вищеописані проблеми, дисертаційне дослідження розгорнулось у принципово нових для сучасного літературознавства координатах, теоретично обґрунтувавши та практично виявивши на матеріалі художнього простору французьких романів доби модернізму зв'язок сповідальної модальності оповіді героя та музики.

Основним тезисом дослідження стала ідея про іманентний зв'язок сповідальної оповіді героя французького роману та музики. На матеріалі романів доби романтизму та модернізму було встановлено, що коли в основу історії про Себе героя-оповідача лягає сповідальна інтенція, його оповідь набуває музичних параметрів (особливого темпу, ритму, інтонування тощо). Аналіз цих музичних параметрів спільно із розробкою типології наративних фігур мовлення суб'єкта сповіді (на основі «Фрагментів мови закоханого» Р. Барта) дозволив вивести у фокус дослідження ряд музикознавчих категорій, конструктивність використання яких особливо яскраво розкривається у площині аналізу сповідальної модальності французького роману доби модернізму.

Розроблено термінологічний словник для опису сповідальної модальності роману в інтермедіальній перспективі. Такий словник став логічним продовженням вже розпочатих раніше спроб поєднати дискурс сповіді та музики Мішелем Фуко, Жаном-Жаком Руссо, Михайло Уваровим. У процесі

розроблення понятійного апарату для опису взаємодії літератури і музики у площині сповідальної модальності роману дослідження відштовхнулося від праці С. Маценки «Словник термінотворення на межі літератури і музики» та розробленої Р. Бартом у книзі «Фрагменти мови закоханого» типології фігур мовлення закоханого. Шлях бартівського структурування фігур мовлення закоханого був екстрапольований із відповідними перестановками / уточненнями семантичних акцентів на дослідження мовлення суб'єкта сповіді. Це дозволило запропонувати та обґрунтувати систему фігур мови суб'єкта сповіді, серед яких основними були виокремлені фігури «щирості», «сорому» та «надії на примирення».

Дослідження сповідальної модальності оповіді героя в інтермедіальному аспекті апелювало до ряду музикознавчих понять («гармонія», «тональність», «модуляція», «атональність», «розщеплення тональності»). З метою їх адекватного введення у вимір літературознавчого аналізу, були використані музикознавчі праці Ю. Холопова; Р. Слонімської; І. Дубовського, С. Євсєєва, а також праці Ж.-Ж. Руссо, М. Фуко, Ж. Дерріда, що розгортають теоретичний дискурс на межі літератури та музики.

Проаналізовано питання перехрещення дискурсів сповіді та музики в історії французької літератури. Погляд на це питання в історичній перспективі виявив особливий внесок французького романтизму у формування іманентної єдності музики та сповідальної оповіді. Дослідження культурно-історичної та естетичної парадигм французького романтизму дозволило закріпити за цією епохою статус основного претексту традиції діалогу сповідального та музичного дискурсів в історії французького роману. На матеріалі романів доби романтизму, які французькі літературознавці Венсан Колонна, Бертран де Маржері, Маріам Роман, Даміан Занон розглядають під кутом сповідальної поетики, вдалось прослідкувати, пояснити складності та особливості гармонії сповідальної оповіді героїв-романтиків Октава (А. де Мюссе «Сповідь сина століття»), Адольфа (Б. Констан «Адольф»), Рене (Р. Шатобріан «Рене»).

Порівняльний аналіз гармонії сповідальної модальності роману доби романтизму та модернізму із гармонією музики цих епох дозволив виявити їхню

чітку взаємну кореляцію. У гармонії оповіді героя-романтика були виявлені найбільш типові для західноєвропейської музики XIX століття структури й техніки письма (політональне викладення матеріалу через модуляцію / зіставлення тональностей / відхилення, розшарування тоніки). Сповідальна модальність роману епохи модернізму продемонструвала гармонію настільки ж гетерогенну, як і музика цієї епохи (розпад тональності, емансипація дисонансу, проникнення джазової естетики, мінімалізму тощо).

Пояснено зміни у гармонії сповідальної оповіді героїв французького роману початку XX століття у контексті соціально-культурної ситуації. Актуалізація сповідального дискурсу у цей історичний час помітно ускладнилась. Страх вимовляння правди про себе героя-учасника або свідка війни (як, наприклад, Бардамю з роману «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна) змушує повсякчас заперечувати, тікати та іронізувати над актом сповідання. Попри те що, на рівні історії романи «Нудота» Ж.-П. Сартра, «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна не наголошують експліцитно на ролі сповідальності в епістемі XX століття, залучення метамови музики до аналізу поетики цих романів в аспекті наративної модальності переконало у глибокій інтимності та сповідальності літератури епохи модернізму, дозволило окреслити спільну грань між такими різними етичними та естетичними парадигмами як католицький роман («Щоденник сільського священика», Ж. Бернанос, «Гадючник» Ф. Моріак), екзистенціалістський роман («Нудота» Ж.-П. Сартр) та роман «тотальної негації» [57] («Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селін).

Дисертаційне дослідження дозволило поглибити розуміння сповідальності у культурному континуумі початку XX століття, пояснити онтологічні складності його формування та ствердити вітальне антропологічне значення покаяння для суб'єкта модернізму. Нова методологічна перспектива дослідження сповідальної модальності французького роману через діалог двох семіотично різних мистецтв дозволила поєднати метамови літератури та музики та виявити сповідальні грані навіть тих романів, що традиційно не розглядалися критикою під кутом сповідальності.

Міждисциплінарний вектор дослідження розширив методологічні горизонти вивчення актуальної на сьогодні теми літературно-музичного діалогу та водночас задав траєкторію наступного вивчення через цей діалог такого суспільно значимого культурного феномена як сповідь.

Ключові слова: сповідальна модальність, французький роман, модернізм, музика, інтермедіальність, наративність, оповідь, гармонія.

ABSTRACT

Stetsenko A.S. Confessional Modality of French Novel in the First Half of the Twentieth Century: Musico-Literary Dialogue. – Manuscript.

The thesis for the Candidate of Science in Philology on the specialty of 10.01.04 – Literature of Foreign Countries. – Kyiv National Linguistic University. – Kyiv, 2019.

The thesis focuses on identifying the confessional modality of the early 20th-century French through the prism of the dialogue between literature and music. The chosen topic has outlined two main issues. On the one hand, it deals with the interaction between literature and music as two distinct semiotic systems. On the other hand, the research investigates the notion of «confession» as a *narrative modality* of such novels as «Journey to the End of the Night» by Louis-Ferdinand Céline, «Nausea» by Jean-Paul Sartre, «Viper's Tangle» by François Mauriac and «The Diary of a Country Priest» by Georges Bernanos.

Interdisciplinary nature of the research necessitated resorting to diverse methodological tools. In order to investigate the interaction of music and literature, the research was particularly drawing upon the works of the Ukrainian scholar S. Matsenko («Literary Score», «Meta Art: a dictionary of the terminological experience on the edge of literature and music»), French scholar A.-M. Harmat («Formes musicales et formes litteraires. Reflexions sur le dispositif esthetique musical au service de la representation litteraire»), the semioticians E. Tarasti («A Theory of Musical Semiotics»), C. Lévi-Strauss (Mythologiques. Le cru et le cuit), U. Eco («The Absent Structure»). Proceeding from the core statements of these works,

the author of the thesis dealt with a number of controversial theoretical problems: the possibility of creating a musical narrative within the framework of a literary text, the ways and conditions for the interaction of two semiotically different arts, the specifics of musico-literary dialogue within the coordinates of the early twentieth century novel etc.

In clarifying the second issue – revealing the confessional codes of French novel narrative modality – the research appealed, first of all, to G. Genette and his interpretation of the *narrative modality* notion in a literary text. In order to elucidate the basic Christian modal criteria of confession and to project them on the study of the confessional modality of the early 20th century French novels, the author appealed to theological works of W. Kasper, Pope Francis, J. Augustyn SJ. The researches of French literary scholars G. Gusdorf, J. Russet, Ph. Lejeune allowed revealing the peculiarities of the French novel's confessionality in the cultural context of the early and mid-20th century. Y. Pavlenko's study («Ink Story. *Self*-writing of the fictional subject») allowed deepening the understanding of the confessional nature of the narrative when a character's *Self*-story is embodied into writing.

The thesis set out the idea of the immanent connection between the confessional modality of a novel and music. The poetical analysis of French Romantic and twentieth century novel demonstrated, that when character's story of *Self* emerges from a confessional intention, this makes the narrative strive for music or, in other words, this makes the narrative acquire musical parameters (a special tempo, rhythm, intonation, etc.). The analysis of these parameters alongside with the development of the typology of confessant's figures of speech (based on «A Lover's Discourse: Fragments» by R. Barthes) allowed highlighting a number of musicological categories, the constructiveness of which is particularly revealing in the field of the analysis of the French novel confessional modality.

One of the key tasks of the study was to develop a terminology dictionary for describing the confessional modality of the novel in the intermedial perspective, since a comprehensive study of literary-musical discourse in the framework of confessional modality had no precedents, and there was no terminological apparatus for describing

this interaction. Such a dictionary became a logical continuation of earlier attempts to combine the subject of confession and music by Michel Foucault, Jean-Jacques Rousseau, and Mikhail Uvarov. The basic notions which the author substantiated throughout the analysis of the twentieth century French novel were the notions of confessional modality harmony, the melodic and harmonic voices of the narrative, tonic figures of confessional narrative, modulation and dodecaphony techniques of writing.

Critical optics of the thesis dealt with the issue of confessional and musical discourses intersection throughout the history of French literature. The analysis of the historical vector of this issue revealed a particular contribution of French Romanticism to the formation of the immanent unity between music and confessional narrative. The study of the cultural-historical and aesthetic paradigms of French Romanticism made it possible to consider Romanticism as a pretext of the tradition of the dialogue between confessional and musical discourses in the history of the French novel. On the material of French Romantic novels («The Confession of a Child of the Century» by Alfred de Musset, «Adolphe» by Benjamin Constant, «René» by René de Chateaubriand) the author of thesis analyzed French Romantic heroes' confessional narratives.

A comparative analysis between the harmony of confessional narrative (in French Romantic / early twentieth century French novels) and musical harmony of these epochs allowed revealing their clear correlation. Therefore, the harmony of Romantic confessional narratives demonstrated the affinity for the most typical structures and techniques in the nineteenth century European music (tonalities interaction through modulation, deviation and juxtaposition, the expansion of tonality notion, the appearance of dissonant, inverse, floating keys etc). The confessional modality of the early twentieth century French novels demonstrated a tremendously heterogeneous harmony, as well as musical harmony of this epoch (due to the disintegration of tonality, emancipation of dissonance, penetration of jazz and minimalist aesthetics etc.).

The thesis set out to specify the socio-historical situation at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, which determined the changes in the harmony

of the confessional narrative in the French novel of this period. The actualization of confessional discourse in the French novel in this historical period has become noticeably more complicated: a character, who is often a participant or a witness of the war, gets a fear to tell the truth about himself (like Ferdinand Bardamu, in «Journey to the End of the Night» by L.-F. Céline). This fear forces him to deny, to flee and speak ironically on the subject of confession. Despite the fact that, at the level of «*histoire*» (content of narrative by G. Genette) the novels («Nausea» by J.-P. Sartre, «Journey to the End of the Night» by L.-F. Céline do not emphasize explicitly the role of confession in the episteme of the twentieth century, the involvement of musical metalanguage into the analysis of these novels through the aspect of their narrative modality (the level of «*recit*» or «the discourse or narrative itself» by G. Genette) convinces in the deep intimacy and confessionality of literary Modernism, allows to outline a common line between such different ethical and stylistic paradigms as a Catholic novel («Viper's Tangle» by François Mauriac and «The Diary of a Country Priest» by Georges Bernanos), an existentialist novel («Nausea» by Jean-Paul Sartre), a novel of «total negation» [57] («Journey to the End of the Night» by Louis-Ferdinand Céline).

The thesis allowed deepening the understanding of confession in the cultural continuum of the early twentieth century, explaining the ontological complexities of its formation and affirming the anthropological significance of confession for the Subject of Modernism. The new methodological perspective of studying the confessional modality of the French novel through the dialogue of two semiotically different arts allowed combining literary and musical metalanguages in order to form the confessional profile of twentieth century novel and to reveal the confessional facets of those novels which traditionally have not been reviewed by literary critics under the angle of confessionality.

The interdisciplinary vector of the study allowed expanding the methodological horizons of literary-musical interaction studying and, at the same time, it set the trajectory for the subsequent study of such socially significant cultural phenomenon as confession through this interaction.

Key words: confessional modality, French novel, Modernism, music, intermediality, narrative, harmony.

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Стеценко А. С. Жанрова ідентичність католицького роману (на матеріалі роману «Щоденник сільського священика» Жоржа Бернаноса) // Сучасні літературознавчі студії. Київ, 2014. Вип. 11 : У просторі наукового пошуку В. І. Фесенко. С. 506–513.
2. Стеценко А. С. Будинок без вікон: естетика роману Андре Жіда «Іммораліст» // Сучасні літературні студії. Київ, 2016. Вип. 13 : Феномен дому в літературознавчій перспективі. С. 522–535.
3. Стеценко А. С. Поетика другорядного в координатах сповідальної модальності французького роману першої половини ХХ століття // Питання літературознавства : наук. журнал / гол. ред. О. В. Червінська. Чернівці, 2017. Вип. 95. С. 189–200.
4. Стеценко А. С. Поетика «естетичного розриву» в конструюванні релігійного дискурсу французького роману першої половини ХХ століття // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2018. Вип. 67. Ч. 2. С. 304–309.
5. Стеценко А. С. Сповідальна модальність роману «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна // Сучасні літературні студії. Київ, 2018. Вип. 15 : У парадигмі наукового пошуку В. І. Фесенко. С. 181–187.
6. Musical code of confession in French Romantic novel // Romanticism in Literature. On the Cross-road of Époques and Cultures. Tbilisi : Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2017. Vol. XI. Part 2. P. 371–381. ISSN 1987-5363.
7. Стеценко А. С. Сказане Генрі Джеймсом й почуте Бенджаміном Бріттенем // Американські літературні студії в Україні. Філософія творчості Генрі Джеймса: український погляд. Ніжин, 2016. Вип. 9. С. 187–197.
8. Стеценко А. С. Онтологія сповіді ХХ століття у системі відношень

слова та звуку // Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії / ред.: С. П. Маценка. Львів : Апріорі, 2017. С. 185–195.

9. Стеценко А. С. Інтерсеміотичні стратегії аналізу словесно-музичного дискурсу у французькому літературознавстві (досвід А.-М. Арма) // Кременецькі компаративні студії : наук. часопис / ред.: Чик Д. Ч., Пасічник О. В. Кременці, 2017. Вип. 7. Т. 1. С. 294–305.

10. Стеценко А. С. Роман Ж.-П. Сартра «Нудота» в партитурі джазової імпровізації // Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії / ред.: С. П. Маценка. Львів : Вид. Срібне слово, 2019. С. 17–26.

ЗМІСТ

ВСТУП	14
.....	
РОЗДІЛ 1 ОСНОВНІ ПРОЕКЦІЇ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНОГО ДИСКУРСУ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ	25
.....	
1.1. Основні проблеми семіотики музики як частини сучасного Літературознавства	30
.....	
1.1.1. Структуралістські та іконічні методи дослідження музики в координатах металітературного дискурсу на рубежі ХХ-ХХІ ст.	31
1.1.2. Наративність музики в літературознавчому аспекті	39
.....	
1.2. Семіотика і теорія інтертекстуальності: дотичні вектори аналізу міжтекстової комунікації літератури і музики (досвід Ж. Женетта й А.-М. Арма)	46
.....	
1.3. Сповідь як наративна модальність діалогу французького роману доби модернізму та музики	58
.....	
Висновки до розділу 1	73
.....	
РОЗДІЛ 2 ІСТОРИЧНИЙ ВЕКТОР ДІАЛОГУ СПОВІДІ ТА МУЗИКИ У ФРАНЦУЗЬКОМУ РОМАНІ	76
.....	
2.1. Варіації на тему «сповідь та музика»: від святого Августина до Альфреда де Мюссе	77
.....	

	13
2.2. Гармонія сповідальної модальності французького роману доби романтизму	93
.....	
2.3. Романтичні обертони сповідальної модальності французького роману доби модернізму	108
.....	
Висновки до розділу 2	116
.....	
РОЗДІЛ 3 МУЗИЧНИЙ КОД СПОВІДАЛЬНОЇ МОДАЛЬНОСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНУ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ	119
.....	
3.1. Додекафонія як естетичний вектор сповідальної модальності роману Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі»	121
.....	
3.2. Музичний код роману Ж.-П. Сартра «Нудота»	136
.....	
3.3. Естетика tintinnabuli у сповідальній модальності католицького роману (на матеріалі романів «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса та «Гадючник» Ф. Моріака)	148
.....	
Висновки до розділу 3	167
.....	
ВИСНОВКИ	171
.....	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	177
.....	
ДОДАТКИ	196
.....	

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сповідь перебуває у фокусі наукової, мистецької та релігійної уваги як одна з найбільш інтимних та антропологічно значимих тем сучасності. Ця тема пройшла довгий шлях інтерпретації у європейській культурі – від августинівського бачення сповіді як найбільш значимого у житті людини святого таїнства до переконання М. Фуко, що сповідь – це «техніка себе», що використовується владою / суспільством як один з основних механізмів впливу на індивіда [158].

На початку ХХ століття тема сповіді залишається однією з вітальних, антропологічно значимих практик сучасності. Прикметно, що Папа Франциск оголосив 2015 роком Милосердя та назвав сповідь його святим таїнством. У буллі «*Misericordiae vultus*» (Обличчя милосердя) від 11 квітня 2015 року – як зазначає професор Ігнатіяньської Академії у Кракові, Юзеф Августин ІТ, – Папа Франциск написав: «Ми знову наголошуємо на таїнстві покаяння, адже воно дає змогу торкнутися величі милосердя. Для кожного каятника це буде джерело істинного внутрішнього миру. Я не втомлюся повторювати, що сповідники мають стати справжнім знаком милосердя Отця» [3, с. 10–11].

Про актуальність дослідження сповідального дискурсу в координатах французького літературознавства свідчить постійно зростаюча кількість симпозіумів та колоквиумів, присвячених проблемам духовного в художній літературі. Так, наприклад, дослідницькі центри Франції ініціюють змістовний міжконтинентальний діалог з особливим наголосом на творчості письменників-католиків першої половини ХХ століття (Ж. Бернаноса, П. Клоделя, Ф. Моріака, Ш. Пегі, Ж. Гріна, Б. д'Оревіллі), для яких тема сповіді займає особливе місце. Однією з найбільш масштабних подій, присвячених поезиці релігійного дискурсу в літературі ХХ століття, можна назвати колоквиум під загальною назвою «Католицький письменник у ХХ столітті» («*L'écrivain catholique au XXe siècle*»), чия географія розповсюдилась на університети Парижа, Анже та Нансі; семінар на тему «Камю і святий Августин: Падіння як сповідь?» (*Camus et saint Augustin:*

La chute comme confession?) в École normale supérieure, колоквиум на тему «Le spirituel: concept opératoire en sciences humaines» у місті Ренн у 2017 році. Особливою увагою до теми духовних цінностей в літературі відзначається університет Лотарингії, під егідою якого ініціюється ґрунтовне вивчення процесу трансформацій та переосмислення в художній літературі екзистенційних категорій «моралі», «етики», «духовності». Результати цих досліджень регулярно публікуються у науковому журналі «Recherches en littérature et spiritualité».

Також дослідження сповідального дискурсу у художній літературі актуалізується в контексті сплеску теоретичного інтересу другої половини ХХ століття до поетики особистісного письма, розвитку теорії автофікціональності. Класикою французького літературознавства в окресленій проблематиці вважаються роботи Ж. Гюсдорфа [171]; [172] Ж. Руссе [237], М. Бланшо [119], А. Жірара [169], Ф. Лежена [187]; [188]. Заглиблення епістемологічної розвідки в надра референційного жанру (автобіографія, мемуари, щоденник) дозволило проявити нові відтінки сповідальності художньої літератури ХХ століття, проте остаточного визначення в ареалі жанрової проблематики категорія сповіді так і не знайшла. Дослідники автодієгетичних жанрів апелюють до поняття сповіді, радше, як до метафоричного означення щирості та інтимності особистісного письма (особливо щоденникового) [237]; [119], що створює плідний ґрунт для аналізу категорії сповідальної модальності у французькому романі доби модернізму. В рамках дослідження реалізується спроба уточнити та розширити поетикальну своєрідність та семантичне значення сповідальної модальності як складової поетики французького роману доби модернізму.

Таким чином, вибір теми дослідження визначається, по-перше, значимістю теми сповіді в антропологічному вимірі ХХ-ХХІ століть. По-друге, нестихаючим інтересом зарубіжного та вітчизняного літературознавства до поетики особистісного письма та конструювання наративної ідентичності героя роману. По-третє, новизною перспективи погляду на сповідальну модальність у французькій літературі першої половини ХХ століття через призму інтермедіального діалогу літератури та музики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами, грантами.

Дисертаційне дослідження виконане згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри теорії та історії світової літератури ім. В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету в межах науково-дослідної теми «Світова література в історичному зрізі: сучасні підходи та інтерпретації». Тему дисертації «Сповідальна модальність французького модерністського роману: діалог літератури і музики» затверджено на засіданні Наукової ради Київського національного лінгвістичного університету (протокол № 8 від 28 грудня 2015 р.); перезатверджено на тему «Сповідальна модальність французького роману епохи літературного модернізму: діалог літератури і музики» на засіданні Наукової ради Київського національного лінгвістичного університету (протокол № 16 від 24 квітня 2017 р.); перезатверджено на тему: «Сповідальна модальність французького роману доби модернізму: діалог літератури і музики» на засіданні Наукової ради Київського національного лінгвістичного університету (протокол № 18 від 25 квітня 2019 р.).

Мета дослідження – схарактеризувати особливості сповідальної модальності французького роману доби модернізму у площині взаємодії літератури та музики.

Поставлена мета зумовила розв'язання наукових завдань:

- розглянути варіанти наукових підходів до проблематики літературно-музичного дискурсу в сучасному літературознавстві;
- визначити літературознавчі модуси дослідження зв'язку сповіді та музики;
- пояснити варіанти потрактувань сповіді у сучасному літературознавстві;
- визначити семантичне наповнення поняття «сповідальної модальності» роману;
- розробити понятійний апарат для опису сповідальної модальності французького роману у площині діалогу літератури і музики;
- вияскравити історичний вектор діалогу музики та сповіді у французькій літературі;

- визначити місце сповідальності в епістемі романів епохи літературного модернізму;
- охарактеризувати сповідальну модальність французького роману епохи модернізму з позицій жанрової та історичної поетики;
- пояснити музичний код сповідальної модальності французького роману доби модернізму.

Об'єктом аналізу виступають романи Луї-Фердінана Селіна «Подорож на край ночі» (*Voyage au bout de la nuit*, 1932) [135], Франсуа Моріака «Гадючник» (*Le Nœud de vipères*, 1932) [205], Жоржа Бернаноса «Щоденник сільського священика» (*Journal d'un curé de campagne*, 1936) [115], Жана-Поля Сартра «Нудота» (*La Nausée*, 1938) [240]; а також в процесі аналізу заявленої проблематики залучаються твори Андре Жіда «Іммораліст» (*L'Immoraliste*, 1902) [165], Альфреда де Мюссе «Сповідь сина століття» (*La Confession d'un enfant du siècle*, 1836) [213], Бенжамена Констана «Адольф» (*Adolphe*, 1816) [140], Франсуа-Рене де Шатобріана «Рене» (*René*, 1802) [136], Жана-Жака Руссо «Сповідь» (*Confessions*, 1782) [70], Дені Дідро «Черниця» (*La religieuse*, 1780) [148].

У світлі приналежності романів Луї-Фердінана Селіна «Подорож на край ночі», Франсуа Моріака «Гадючник», Жоржа Бернаноса «Щоденник сільського священика», Жана-Поля Сартра «Нудота» до стилістично різних парадигм (католицький роман, екзистенціалістський роман, роман «тотальної негодії» (за Д. С. Наливайком [57]), ці романи об'єднані в хронологічному аспекті (час написання – міжвоєнний період, 30-ті роки ХХ ст.) та з точки зору типологічних особливостей (дієгезу романів утворює історія про себе оповідача; на рівні наративної модальності історії героїв маркуються сповідальними фігурами (ці фігури розроблені на основі типології Р. Барта в «Фрагментах мови закоханого» [111])).

Таким чином, погляд на традиційно розмежовані критикою як стилістично полярні, семантично контрастні романи з точки зору організації їх наративної модальності дозволяє виявити спільні сповідальні коди цих текстів, експлікувати нові антропологічні грані літератури модернізму.

Предмет дослідження – сповідальна модальність французького роману доби модернізму в площині діалогу «література – музика».

Теоретико-методологічна база. У науковій роботі використано комплексний методологічний підхід, що передбачає поєднання історико-культурологічного (П. Сітті [137], Т. Адорно [4]; [5]; [6]; [7]; [8], Н. Вульф [259], Ж. Гюсдорф [171], [172]), семіотичного (Е. Тарасті [254], Ю. Лотман [41], [42], У. Еко [103]; [104] А.-М. Арма [175]; [176]), герменевтичного (П. Рікер [227]; [228]), структурного та постструктурного методів (М. Фуко [93], К. Леві-Строс [191]; Ж. Женетт [162], [163], [29], Ю. Крістева [36]; [37]).

Визначити місце сповідальності в поезії роману епохи модернізму та розкрити поняття сповідальної модальності французького роману дозволили «Фігури» Ж. Женетта [29], «Фрагменти мови закоханого» Р. Барта [111], «Що таке літературний жанр» Ж.-М. Шеффер [99], «Автобіографія у Франції» [187] та «Автобіографічний пакт» [188] Ф. Лежена, «Лінії життя. Авто-біо-графія» [172] та «Лінії життя. Письмо про Себе» [171] Ж. Гюсдорфа. Дослідити соціальний вимір французької літератури першої половини ХХ століття допомогли праці П. Бурд'є «Правила мистецтва» («Les règles de l'art») [123], П. Сітті «Проти декадансу» («Contre la décadence») [137], Неллі Вульф «Роман демократії» («Roman de la démocratie») [259], увиразнити особливості темпоральної організації сповідальної модальності католицького роману – праці лінгвістів Н. Молчанової [53], Е. Бенвеніста [113].

Теоретичним підґрунтям для дослідження теми інтермедіальності в аспекті взаємодії літератури і музики стали праці С. Маценки «Партитура роману» [50], «Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури і музики» [48], спільна монографія за редакцією С. Маценки «Музична фактура літературного тексту» [49], М. Грібенські «Література і музика: Декілька аспектів з вивчення їх взаємодії» [170], І. П'єт «Література і музика: внесок у розвиток теорії (1970-1985)» [216], М. Бертомьє «Текст і музика – порівнювати означає артикулювати» [118], К. Браун «Література і музика: порівняння мистецтв» [127], П. Брюнель «Перехресні арпеджіо:

музика і література» [129], А. Хеймей «Музика в літературі: інтердесциплінарні перспективи компаративістики» [178], Е. Сурйо «Відповідності між мистецтвами. Фрагменти компаративної естетики» [251], Ж.-Л. Бакес «Музика і література. Есеї з компаративної поетики» [107]. Для розкриття й уточнення питань семіотичної природи вербальної та музичної мов, поняття «музичної наративності» було використано праці Е. Тарасті «Теорія музичної семіотики» [254], К. Леві-Строса «Сире і приготовлене» [191], У. Еко «Відсутня структура» [103], «Відкритий твір» [104].

У процесі розроблення понятійного апарату для опису взаємодії літератури і музики в площині сповідальної модальності роману дослідження відштовхнулося від праці С. Маценки «Словник термінотворення на межі літератури і музики» та розробленої Р. Бартом у книзі «Фрагменти мови закоханого» типології фігур мовлення закоханого. Шлях бартівського структурування фігур мовлення закоханого був екстрапольований із відповідними перестановками / уточненнями семантичних акцентів на дослідження фігур мовлення суб'єкта сповіді. У поясненні музикознавчих понять, ключових для опису сповідальної модальності в площині діалогу література-музика («гармонія», «тональність», «модуляція», «атональність», «розщеплення тональності») та їх адекватного введення у вимір літературознавчого аналізу, були використані музикознавчі праці Ю. Холопова [94], [95], [96]; Р. Слонімської [72]; І. Дубовського, С. Євсєєва [27]; а також праці, що розгортають теоретичний дискурс на межі літератури і музики Ж.-Ж. Руссо [69], М. Фуко [93], Ж. Дерріда [145].

Наукова новизна одержаних результатів визначена характером і змістом розглянутих питань. Дисертація є першим комплексним науковим дослідженням сповідальної модальності французького роману доби модернізму через призму інтермедіального діалогу літератури та музики.

В українському літературознавстві тема взаємодії літератури та музики знаходила непоодинокі опрацювання. Найбільш панорамно та комплексно діалог двох мистецтв на матеріалі німецького роману досліджувала С. Маценка

[50]. У теоретичному аспекті явище музичного екфразису в романі обґрунтувала Я. Юхимук [105]. Виявленням впливу творчості М. Пруста на композиторський досвід Франції ХХ століття займалася В. Шен [98]. Аналізу категорії «поліфонія» у структурі біблійних текстів присвятив дослідження Р. Біляшевич [11]. Окремі розвідки навколо інтермедіального діалогу літератури та музики запропонували в рамках колективної монографії «Музична фактура літературного тексту» українські науковці: Н. Жлуктенко дослідила музичні імплікації в новелістичному циклі К. Ішігуро [49, с. 253-261]; Я. Тарасюк проаналізувала музичний дискурс у ранніх романах французького католицького письменника Ф. Моріака [49, с. 179–185]; А. Татаренко пояснила вплив музики на формування поетики постмодернізму на матеріалі сербської літератури [49, с. 241–53]; М. Коваль розглянула музику як суспільно-політичну оптику у деяких американських романах ХХІ ст. [49, с. 261–268].

Дослідження, що розгортається у цій роботі, проливає світло на взаємодію літератури і музики у нових ракурсах. По-перше, ця взаємодія розглядається на рівні наративної модальності художнього тексту, що досі не мало прецедентів у сучасному літературознавстві. Робота засвідчує першу спробу виявити, дослідити та пояснити зв'язок між французькими романами доби модернізму і музикою з позицій сповідальної модальності досліджуваних романів. По-друге, діалог літератури і музики розглядається на матеріалі французьких романів, які досі не потрапляли у фокус інтермедіальної проблематики. По-третє, дослідження формує нову для українського літературознавства методологію аналізу діалогу «література-музика» на основі залучення досі невідомих для українського читача праць сучасних зарубіжних семіотиків Е. Тарасті [254], А.-М. Арма [175] у поєднанні з «Фрагментами мови закоханого» Р. Барта [111].

Тема сповідальності роману часто потрапляла у дослідницький фокус українського літературознавства. Особливо активно вона аналізувалась на матеріалі французьких романів ХХ століття, що певним чином засвідчує сповідальну ідентичність досліджуваних у дисертації романів. В. Фесенко аналізувала сповідальність в аспекті формування поетики католицьких романів

Ж. Бернаноса [92]. Н. Висоцька досліджувала деякі грані сповідальності «письма про Себе» в контексті пояснення проблемних аспектів жанру автобіографії у літературознавчій думці Франції (на прикладі праць Ф. Лежена, Ж. Гюсдорфа, П. де Мана, П. Рікера) та США (на прикладі праць Дж. Оліні, П. Ікіна, Т. Адамса) [14]. Я. Тарасюк окреслювала деякі сповідальні грані ранньої романної творчості Ф. Моріака [85]. Ю. Павленко, досліджуючи модуси «письма про Себе» фікційного героя французького роману, розкривала сповідальні горизонти французького роману доби літературного модернізму [62]. Р. Дзик аналізував феномен сповіді через призму літературних жанрових інтерпретацій, послуговуючись, зокрема, матеріалом французьких романів доби Просвітництва («Сповідь» Ж.-Ж. Руссо), романтизму (А. де Мюссе «Сповідь сина століття») [20].

Дослідження, що розгортається у цій роботі, з одного боку, знаходиться в єдиній перспективі із вищенаведеними розвідками; з іншого, поглиблює їх семантичні плани. У рамках дослідження уточнюється визначення сповіді у французькому романі з точки зору жанрової та історичної поетики. Дослідження теоретично та практично обґрунтовує поняття сповідальної модальності художнього тексту, що створює систему координат для аналітичного дослідження інших романів першої половини ХХ століття, в яких присутні маркери сповідальності.

Об'єкт дослідження дисертації (романи «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна, «Гадючник» Ф. Моріака, «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса, «Нудота» Ж.-П. Сартра) потрапляв у поле наукової уваги українських літературознавців раніше. Аналізом поетики особистісного письма у художньому просторі названих романів займалась Ю. Павленко [62]. Професор В. Фесенко досліджувала поетику «Щоденника сільського священика» в контексті пояснення феномена католицького ренесансу у Франції [92]. Об'єктом монографії Я. Тарасюк були романи Ф. Моріака; зокрема, роман «Гадючник» [86]. Художню концепцію світу в романах Л.-Ф. Селіна описала Н. Шапарева [97]. Ознаки маргінального виявляв Д. Бритвін у романах Ф. Селіна «Подорож на край ночі» та Ж.-П. Сартра «Нудота» [13].

Дослідження, що розгортається у дисертації, аналізує вищезазначені романи доби модернізму в якісно новій перспективі: вперше на матеріалі аналізованих романів розробляється та апробується методологічний апарат дослідження сповідальної модальності у діалозі з музикою.

Новизна дослідження полягає, зокрема, у тому, що вперше відбувається поєднання романів Л.-Ф. Селіна, Ж. Бернаноса, Ф. Моріака, Ж.-П. Сартра в одному об'єкті дослідження. Це дозволяє проявити спільні грані між, на перший погляд, полярними стилями католицького роману, екзистенціалістського роману та роману «тотальної негачії» [57]. Поєднання стилістично різних парадигм у координатах дослідження діалогу сповіді та музики дозволило перепрочитати текстове повідомлення кожного роману, актуалізуючи його в антропологічних пошуках початку ХХІ століття (уточнити модерністські маркери у літературі католицького відродження («Щоденника сільського священика» Ж. Бернаноса, «Гадючник» Ф. Моріака), виявити сповідальні фігури в екзистенціалістському романі («Нудота» Ж.-П. Сартра), розкрити сповідальну модальність тих романів, що традиційно маркувались критикою як антисемітські через біографію їх автора («Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна).

Теоретична цінність роботи полягає у тому, що в ній уперше різносторонньо та комплексно досліджується сповідальна модальність французького роману доби модернізму. В рамках дослідження було вперше сформульовано визначення сповідальної модальності роману та описано систему наративних фігур, які регулюють сповідальну модальність оповіді героя роману доби модернізму. Порушені питання дозволили розширити та збагатити сучасну теоретичну думку про поетику особистісних жанрів, питання наративної ідентичності оповідача, епістемологічної ролі сповіді у житті суб'єкта першої половини ХХ ст.

Запропоноване дослідження засвідчує вагомий теоретичний внесок у з'ясування нині актуальної для французького літературознавства проблеми інтермедіальності художнього тексту. У координатах дисертації критично висвітлюються, аналізуються найбільш вагомні методологічні підходи до

вивчення діалогу літератури та музики, а також формується новий теоретичний погляд на цю взаємодію у випадку, коли вона актуалізується в рамках сповідальної модальності роману. Експлікований у ході дослідження музичний код художнього тексту дозволяє розширити вивчення наратологічного дискурсу романного жанру.

Науково-практичне значення: результати дослідження можуть бути використані при укладанні навчальних посібників з історії зарубіжної літератури першої половини ХХ ст., а також під час викладання навчальних курсів, предмет яких корелює з питанням поетики французького роману ХХ століття, сповідальної поетики роману ХХ століття, проблемою інтермедіальності художнього тексту.

Особистий внесок здобувача. Дисертація та 10 статей за темою дослідження узагальнюють самостійні наукові розробки автора. Провідні ідеї роботи оприлюднено у дисертації та наукових статтях. Усі праці виконано самостійно, без залучення співавторів.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено та схвалено на засіданні кафедри теорії та історії світової літератури імені професора Валентини Іванівни Фесенко Київського національного лінгвістичного університету (протокол № 9 від 4 квітня 2019 року). Основні положення дисертації віддзеркалені в доповідях на таких наукових конференціях і симпозіумах: XIII Міжнародній науковій конференції молодих вчених (Київ, 2015); Міжнародній науковій конференції «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті» (2015) у Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка; симпозіумі «Проза Генрі Джеймса та його «філософія творчості» в континуумі літератури США» (2014) в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; I і II Міжнародній конференції пам'яті проф. В. І. Фесенко (2014, 2018); на Міжнародній науково-практичній конференції «Україна і світ: діалог мов та культур» (2017); на наукових конференціях у Київському національному лінгвістичному університеті, «Транскультурні коди літературного дискурсу» (2015), «Поетика дому» (2016),

«Видовищні форми ігрової культури: літературні проєкції» (2017), «Тіло як текст та текст тіла: тіло / тілесність у художньому та літературознавчому дискурсах» (2019); Міжнародній науковій конференції «Пасіонарність другорядного» (2017) у Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича; Всеукраїнській науковій конференції «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (2017) у Львівському національному університеті імені Івана Франка; літературознавчому воркшопі під керівництвом С. Маценки «Літературне музикування: текстуальні трансформації як результат діалогу слова і музики» (2017) у Центрі міської історії, м. Львів; на XI Міжнародній науковій конференції «Романтизм в літературі. На перехресті епох та культур» (2017), в Інституті літератури ім. Шота Руставелі, м. Тбілісі.

Структуру роботи зумовило виконання поставлених завдань. Дослідження складається з вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел та 3 додатків. Загальний обсяг роботи – 201 сторінка (з них 163 сторінки основного тексту). Список використаних джерел містить 263 позиції, з них іноземною мовою 158.

РОЗДІЛ 1

ОСНОВНІ ПРОЕКЦІЇ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНОГО ДИСКУРСУ В КООРДИНАТАХ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Тема літературно-музичної взаємодії займає особливу нішу в сучасному літературознавчому дискурсі. Серед найбільш помітних наукових подій, у фокус яких вона потрапила, відзначається Кембріджський симпозіум 2006 року, результатом якого стала книга «Музика і літературний модернізм», конференції у Сорбонні «Література і музика: читання і пере-писи» (*Littérature et musique : lectures et (ré)écritures* (лютий, 2010), колоквіум у Центрі наукових досліджень при ун-ті Сорбонна (червень, 2011) на тему «Музико-літературне дослідження: підсумки й перспективи» (II) (*La recherche musico-littéraire: bilans et perspectives (II)*), два тематично пов'язаних колоквіуми у Парижі та Флоренції: «Фігура композитора в літературі» (*Le compositeur dans la littérature*, Сорбонна, грудень 2016) та «Фігура письменника у музиці» (*L'écrivain(e) dans la musique*, Флоренція, лютий 2018), колоквіум «Пруст і музика» («Proust et la musique», Університет Париж III Нова Сорбонна, жовтень 2016). Положення праць, що входили у коло питань на цих заходах, а також тих, що вийшли друком, за результатами їх проведення, формують основу репрезентованого дослідження в цій роботі.

Особлива увага в теоретичному дискурсі французького літературознавства щодо питань взаємодії літератури та музики належить питанням першості слова чи звуку у французькій культурі, виходячи з історичних передумов формування національної словесно-музичної ідентичності. Сформовану традицію, зокрема, утворює колективна монографія «Шляхи створення. Музика і література під прицілом історії» [190], що вийшла за редакцією Лори Левек у 2013 році. Спільне питання, яке єдиною лінією проходить через дослідження усіх співавторів монографії, пов'язане із визначенням соціальної ролі літератури і музики в процесі формування французької історії. У контексті відомої полеміки XVIII століття між італійцями та французами навколо дилеми *prima la musica ou*

prima la parola, як зазначає рецензент книги Беттіна Гхіо, французька нація у безперервному, жанрово-поліваріативному оркеструванні історичних подій все ж таки не зберігає паритет між словом та звуком, часто надаючи музиці пальму першості [164].

Аналогічну «історичну» перспективу погляду на діалог мистецтв обирає Крістофер Хейнворс у статті «Революція і музика: Марсельєза, тема і варіації» [190, с. 200–212], що складає частину зазначеної монографії. Науковець роздумує над роллю музики (особливо, революційного гімну – «Марсельєзи» та інших пісень, що супроводжували події Революції 1789 року) у консолідації народних сил, демократизації французької культури та, глобально, у впливі на хід історії французької нації.

Праця Жірара Гобрі «Руссо і революція: на матеріалі трактату про походження мов» [190, с. 174] також утворює важливу грань монографії «Шляхи створення. Музика і література під прицілом історії». Основну увагу Ж. Гобрі присвячує визначенню місця та ролі просвітника Жан-Жака Руссо в історії французької революції. Повна назва трактату Ж.-Ж. Руссо, який знаходиться у фокусі уваги Ж. Гобрі, «Про походження мов, а також про походження мелодії та музичного наслідування». Вже на рівні паратекстуальної інстанції робота Руссо засвідчує лігво-музикознавчу природу. У ній Ж.-Ж. Руссо розгортає ідею музичного походження вербальної мови, тому ця праця французького просвітника часто стає об'єктом дослідження навіть музикознавчих розвідок. Перспектива аналізу історичних граней трактату Руссо (зокрема, впливу трактату на реалізацію просвітницького проекту), яку обрав Ж. Гобрі, може вважатися новою в історії дослідження цього тексту Ж.-Ж. Руссо і дозволяє вивести на ширші рівні інтерпретації діалог літератури та музики у добу Просвітництва.

Класикою французького літературознавства з питання історії словесно-музичної взаємодії у французькій культурі ХХ століття стали праці Мішель Плурд «Поль Клодель: музика тиші» [218], Жозеф Самсон «Поль Клодель: поет-музикант» [238], Катрін Міллер «Кокто, Аполлінер, Клодель й «Шістка» [210].

Описуючи роль і місце П. Клоделя в артистичному житті епохи, К. Міллер зробила акцент на характері міжособистісних відносин поета та композиторів «Шістки», обравши вже типову для французького літературознавства «історичну» перспективу дослідження.

Українська гуманітаристика у багатьох аспектах завдячує відродженню інтересу до теоретичного дискурсу на межі літератури і музики науковій діяльності С. Маценки. Під егідою дослідниці у 2017 році відбувся перший в Україні колоквіум «Літературне музикування» на тему взаємодії двох мистецтв. Результатом співпраці провідних українських та зарубіжних науковців під час колоквіуму стала колективна монографія «Музична фактура літературного тексту» [49] за редакцією С. Маценки. Праця не лише об'єднала досвід інтерпретації окремих літературних текстів в аспекті музичності, але презентувала з «інтермедіальної перспективи проблему музики в художній літературі, її текстуальну реалізацію, термінологічне окреслення і методологічне з'ясування» [49, с. 4].

Інший, не менш вагомий внесок у сферу дослідження взаємодії літератури і музики ознаменував вихід монографії С. Маценки «Партитура роману» [50]. Перше, що привертає увагу в монографії – назва, що звучить водночас гармонійно та невимушено, проте об'єднує поняття двох кардинально різних мистецьких парадигм, двох семіотично різних систем: вербальної та музикальної. Попри видиму простоту, назва монографії закладає від самого початку перший камінь складної теми й проблематики праці: як говорити про поетику літературного тексту на перетині мистецтв. Відповіддю на це питання стає сам теоретичний дискурс книги, що пропонує критичне, проникливе і гармонійне переплетіння метамов двох мистецтв, та який метафорично можна означити «літературним музикуванням». У своїй монографії С. Маценка переважно фокусується на розкритті музичної парадигми літератури Німеччини: від романтизму до сучасного німецького роману. Однак, процес інтерпретації художніх творів розгортається паралельно з висвітленням важливих теоретичних аспектів музичності літературного тексту, зокрема – розкриттям музичного

поняття «партитури» в контексті літературознавства, описом можливих рівнів взаємодії літератури і музики, поясненням феноменів тяжіння роману до музики на певних етапах історії світової літератури тощо.

Теоретичні аспекти проблеми літературно-музичного діалогу С. Маценка поглибила, реалізувавши безпрецедентний у сучасній гуманітаристиці проект написання «Словника досвіду термінотворення на межі літератури і музики» [48]. Ця праця увібрала, систематизувала й критично висвітлила досвід формування музичного коду метамови літературознавства в континуумі ХХ-ХХІ століття (дослідниця вступає у діалог з працями основних дослідників межової сфери літератури і музики: К. С. Брауном, С. П. Шером, А. Гіром, В. Грубером, А. Геймеєм, В. Вольфом) й окреслила простір між літературою і музикою як окрему самодостатню художню та наукову сферу. З одного боку, «Словник термінотворення на межі літератури і музики» С. Маценки дозволив описати історичні координати процесу термінотворення у площині дослідження діалогу літератури і музики. З іншого, праця С. Маценки не розглядає діалог літератури і музики в площині сповідальної модальності роману, та, відповідно, не пропонує термінологічного апарату для опису такої взаємодії. Дослідження, що розгортається у цій роботі, відштовхуючись від положень вищеназваних праць, ставить за мету доповнити метамову літературознавства для опису діалогу сповідальної оповіді та музики.

Для реалізації цього завдання опорною стала, зокрема, праця Р. Барта «Фрагменти мови закоханого» [111]. Ця робота дозволила реалізувати два надважливих завдання дослідження.

По-перше, основний внесок «Фрагментів мови закоханого» Р. Барта полягає у тому, що ця праця пропонує спосіб структурування фігур-матриць мови закоханого суб'єкта і у такий спосіб задає траєкторію для вироблення подібної типології фігур мови для суб'єкта сповіді. Іншими словами, шлях бартівського співвіднесення мови закоханого суб'єкта із різними фігурами («переповнення», «хмари», «ніжність» тощо), шлях виявлення закономірностей у семантично-синтаксичній організації мови закоханого героя на етапах

домінування тієї чи іншої фігури, дозволяє подібним чином накреслити систему координат для вироблення фігур мови суб'єкта сповіді. Основними фігурами мови суб'єкта сповіді в рамках цього дослідження обґрунтовані фігури «щирості», «сорому», «надії на примирення».

По-друге, формування фігур мовлення суб'єкта сповіді на основі бартівської типології стає базою для подальшого розкриття музичних механізмів розгортання сповідальної модальності оповіді героя французького роману, дозволяє уточнити та поглибити термінологічне визначення тих музикознавчих термінів / технік, які були введені для опису поезики сповіді М. Бахтіним [9], М. Уваровим [89], М. Фуко [93], Ж. Дерріда [145] тощо, проте досі не набули детального теоретичного осмислення. Так, наприклад, основними музичними поняттями, які вдалося спроектувати завдяки бартівській типології фігур у координати дослідження сповідальної модальності, є поняття тональності, атональності, серії, мелодичного / гармонічного голосу, техніки різнотонального викладення матеріалу.

Варто зауважити, що попри зростаючий запит сучасних наукових студій на інтердисциплінарні підходи до розгляду мистецтва і мистецької творчості, цілком релевантної методології літературознавча компаративістика, однак, досі не запропонувала. Така ситуація не видається парадоксальною, оскільки в теоретичному дискурсі про діалог літератури і музики йдеться про взаємодію «текстів», які належать не тільки до очевидно субстанційно різних мистецтв, але й потребують когнітивно відмінних навичок «прочитання». А значить, методологія їх дослідження повинна вибудовуватись з урахуванням особливостей когнітивно-семіотичної природи кожного з цих мистецьких дискурсів. Створення універсальної методології є завданням амбіційне та подекуди утопічним. Мабуть тому, все більшого розмаху набувають інтердисциплінарні стратегії аналізу, що роблять наголос на мультимодальності літературного тексту, спираючись, зокрема, на методологічний інструментарій таких наук як семіотика (П. О. Брандт [125], Е. Тарасті [254], А.-М. Арма [175; 176], К. Леві-Строс [191], У. Еко [103; 104]), соціологія музики (Т. Адорно [6; 7]), феноменологія

(Р. Інгарден [179]). Завдяки такій оптиці на взаємодію музики та літератури можливо було б уникнути редуктивних шляхів пояснення складних явищ на користь збереження їх багатоаспектності.

1.1. Основні проблеми семіотики музики як частини сучасного літературознавства

Одну з основних методологій дослідження художнього простору, утвореного на межі літератури і музики, пропонує семіотика. На цьому наполягає французький літературознавець Мішель Грібенський, зазначаючи, що «на рівні естетичного зв'язку між літературою і музикою не менш важливим є питання семіотичного відношення між звуковою та вербальною мовами» [170, с. 111]. Сучасне літературознавство часто профанує етап дослідження знакової природи музики та її специфічних функцій. Натомість, у літературознавчій рецепції музики традиційно мають місце випадки присвоєння музиці властивостей вербальної мови (в аспекті володіння семантикою, комунікативних функцій, здатності утворювати наратив тощо). Літературознавство універсалізує досвід різних мистецтв, водночас семіотика фокусується на дослідженні особливостей літератури та музики як семіотично відмінних мистецтв. Навколо цих та інших питань розгортається теоретичний дискурс у книзі «Теорія музичної семіотики» Ееро Тарасті. Автор підіймає ряд семіотичних питань, котрі не розглядались досі як самодостатні літературознавчі проблеми, однак становлять важливий аспект вивчення теми інтермедіальності у літературознавстві.

Перше питання фокусується на проблемах визначення знакової природи вербальної та музичної мови; друге, похідне, стосується здатності музики оповідати (або бути наративною) навіть в умовах «неволодіння експліцитним зв'язком з вербальною, жестикуляційною або живописною мовами, які здатні творити «сюжет» [254, с. 23]. Для літературознавця, який займається дослідженням музики в літературі – особливо літератури ХХ століття – друге питання

становить наріжний інтерес, позаяк досвід роману ХХ століття часто пропонує приклади взаємодії з музикою на рівні проникнення музичних структур в основу романної оповіді. У таких випадках музичний дискурс конструюється не шляхом цитування імен, біографій композиторів, назв інструментів тощо, а сама музика, у своїх структурах, проникає в літературний текст. Таким чином, аби краще зрозуміти поетику роману, який тяжіє до музики, необхідно як мінімум знайти відповідь на два вищезазначених питання.

1.1.1. Структуралістські та іконічні методи дослідження музики в координатах металітературного дискурсу на рубежі ХХ-ХХІ ст. У книзі «Теорія музичної семіотики» Ееро Тарасті зазначає, що в дещо узагальненому вигляді теорії і методи музичної семіотики можуть бути класифіковані на два типи [254, с. 5]. З одного боку, це теорії «структуралістські», які слідують тією ж дорогою, що і методи лінгвістичного структуралізму, змінюючи лише об'єкт дослідження на музику. Структуралістські методи Е. Тарасті називає «редукціоністськими», оскільки адепти цих методів намагаються звести «чуттєву музичну реальність до малої кількості категорій» [там само]. З іншого боку, науковець пише про «іконічні методи» музичної семіотики. Їх прихильники наполягають на думці, що музичний знак – на відміну від вербального – є іконічним, а, відтак, музика не може розглядатися за лінгвістичною моделлю та «не може бути зведена до абстрактних категорій і структур» [там само]. Цитуючи Ч. Морріса, У. Еко у «Відсутній структурі» наводить визначення іконічного знаку: «Іконічним є такий знак, що несе у собі деякі властивості об'єкта, який він позначає, або ж , точніше, «володіє властивостями власних денотатів» [104, с. 124]. У свою чергу, проектування дефініції Морріса у контекст музичної семіотики дозволяє Е. Тарасті визначити поняття іконічності музичного знаку як те, що «ґрунтується на особливих зв'язках між означником та означуваним (сигніфікатом), або – термінами Єльмслева (1961) – планом вираження і планом змісту музичного знаку. Цей зв'язок є принципово різним у випадку музичної й вербальної мов. Якщо зв'язок між означником і означуваним вербального знаку – за Ф. де Соссюром –

є конвенціональним, то у музиці план вираження і змісту нерозривно пов'язані між собою. Найменша зміна у плані вираження призводить до зміни змісту» [254, с. 11]. Таким чином, ставши на позицію концепції іконічності музичного знаку, слід вважати, що п'єса Ф. Ліста «Втіха» – це не умовний знак втіхи як феномена (на відміну від слова «втіха», чий план вираження не має нічого спільного з планом змісту, їх зв'язок умовний), а «володіє властивостями власного денотата». Іншими словами, конкретне сполучення нот – від першої до останньої – у п'єсі Ф. Ліста створює звукообраз втіхи подібно до того, як у фігуративному живописі дерево створюється за допомогою зображення ствола та крони.

У рамках сучасної теорії літератури поширеною є перша, структуралістська семіотична перспектива дослідження музичного дискурсу. У цій перспективі музична мова концептуально ототожнюється з вербальною, на неї проектується лінгвістичні властивості. Прихильність до структуралістських методів дослідження музики сформувалась у координатах літературознавства під впливом лінгвістичного повороту ще на початку ХХ століття. Особливо цьому сприяли праці французького антрополога Клода Леві-Строса, який одним з перших почав проектувати лінгвістичну модель на дослідження музики та різних культурологічних дискурсів. Одна з ідей, яку К. Леві-Строс розвиває у «Міфологіках», стосується структурної спорідненості музичної мови з вербальною (щоправда, не уся музика – за К. Леві-Стросом – володіє подвійним рівнем артикуляції, а отже, може бути комунікативною на кшталт вербальній мові (див. 1.1.2)). Щодо інших причин популярності структуралістського методу у вивченні музики в контексті літературознавства, можна виділити як мінімум дві основні. Перша стосується специфіки самої художньої літератури ХХ століття, яка демонструє зацікавленість музичним мистецтвом з точки зору концепту форми. Сама природа взаємодії між словом і звуком у літературі ХХ століття спонукає до залучення певних методологічних підходів.

Причини активізації взаємодії мистецтв на структурному рівні намагався пояснити У. Еко, зазначаючи, що сучасне мистецтво, «заряджаючись сучасною

теоретичною думкою», стає структуральним, уподібнюючись методу. «На законних підставах можна сказати, – пише У. Еко, – що багато речей у сучасному світі зумовлені тяжінням до витоків, до елементарного, до гри протиставлень, до врівноваження відмінностей, до всього того, що так характерно структуралістському дискурсу» [104, с. 272]. З думкою науковця не можна не погодитись, однак із важливою обмовкою про те, що причини встановлення зв'язку між літературою і музикою у романі ХХ століття на рівні структурних інтеграцій – не просто данина структуралістській моді, а онтологічно глибший естетичний феномен, що потребує детального дослідження (див. Розділ 3).

Друга причина популярності залучення структуралістського методу до аналізу музичного дискурсу в літературі пов'язана з його очевидною продуктивністю, адже у разі визнання музики як певної структурально організованої матерії, для літературознавця відкривається важлива перспектива дослідження діалогу двох мистецтв на рівні взаємодії семантико-синтаксичних структур (їх запозичення, накладання, інтегрування, асиміляції тощо). Про такі композиційні аналогії, зокрема, пише Р. Барт у книзі «S/Z». Дослідник зазначає, що «простір тексту-читання в усіх відношеннях може бути зіставлений з класичною музичною партитурою» [112, с. 28]. Для прикладу Р. Барт наводить паралелі між членуванням оповідної синтагми в романі та поділом звукового потоку на такти, а процес розгортання загадки в літературі дослідник порівнює із розвитком фуґи на основі єдності структурних частин («В обох є тема, яку належить вести, далі інтермедія утворена різного типу затримками, двозначними й обманними ходами, завдяки яким дискурс намагається якнайдовше зберегти свою таємницю), стретта (інтенсивна частина, де пропонується натяк на можливі відповіді) та завершення» [112, с. 29]). Прикметно, що описуючи структурні паралелі між літературою і музикою, Р. Барт, однак, не заглиблюється у конкретне термінологічне визначення музичних понять, щоб встановити строгу відповідність між їх функціональним значенням у літературному та музичному текстах. Також Р. Барт не намагається виявити гомологічні універсальні структури на рівні музичного та літературного текстів, щоб «звести до однорідного дискурсу несхожий досвід», «генералізувати цей дискурс» (У. Еко).

Натомість, за влучним спостереженням С. Маценки, Р. Барт, радше, «інсценує пошуки точної понятійності» [48, с. 37] і використовує метамову музики як метафору в літературознавчому аналізі.

Схожим ставленням до метамови музики С. Маценка відзначає теоретичний дискурс Ю. Крістевої, для якої «музика функціонує як метафора для концепту «інакшого» у мові, «немовної частки мови», «невловимого місця» [48, с. 35]. Наратологія Ж. Женетта також відзначається тенденцією до підсилення структуралістського курсу за рахунок введення термінологічного апарату музики. Це відчутно у поясненні Женеттом часової організації «Пошуків втраченого часу» М. Пруста (через постійне апелювання до музичних понять «тривалість», «темп», «ритміка», «модуляції»), категорії наративної модальності (виключно лінгвістичного значення Женетту не вистачає для пояснення особливостей фокалізації у «Пошуках», тому він розширює семантичне поле граматичного терміну «модальність» за рахунок музикознавчих понять «полімодальність», «тональність», «атональність» і навіть вводить неологізм «амодальність» [29, с. 224]).

Схильність до метафоризації літературознавчого дискурсу за рахунок метамови музики – типова риса французького літературознавства, що очевидно частково пов'язано із впливом бартівського потрактування структуралізму як творчої «монтажної» діяльності [110], а частково – із дельозівською традицією мовної гри, постійним залученням мови наукового дискурсу у сферу об'єктів дослідження цього дискурсу. Щоправда, у тенденції використання метамови музики як метафори деякі літературознавці бачать не лише національну, але й універсальну позитивну рису сучасної науки про літературу. Цитуючи О. Махова, С. Маценка називає практику метафоризації літературознавчого дискурсу за рахунок метамови музики «еволюціонуванням» науки про літературу, переходом від «наївного ототожнення музичних і словесних форм» до розуміння, що між літературою і музикою відбувається «складний взаємообмін термінами і поняттями, які при переході від одного мистецтва до іншого втрачають своє «буквальне» значення й набувають іншого смислу [...] стають метафорами, які належать до смислового виміру тексту» [48, с. 29].

Друга глобальна семіотична перспектива вивчення музики, за Е. Тарасті, – музика як іконічний знак – знаходить оригінальне вираження не так в теоретичному літературознавчому, як у художньому металітературному дискурсі ХХ століття. Думка про музику як мистецтво, що не умовно позначає речі, а відтворює їх звукообразом, тягнеться ще з епохи романтизму, коли німецький романтик В. Г. Вакенродер, як пише С. Маценка, роздумував над особливостями музичної мови в аспекті «її принципової непонятності» та вважав, що якщо вербальна мова здатна «перерахувати найменші зміни у протіканні ріки, то музика передає саму ріку» [50, с. 72]. Ця концепція музики особливо приваблює, зокрема, французьких письменників, які розмірковують над сутністю літератури у ХХ столітті. А думка Вакенродера про здатність музики передати ріку майже дослівно знаходить відгук в есе «Що таке література» французького письменника та філософа Ж.-П. Сартра.

У своєму есе Ж.-П. Сартр закликав наближувати літературу до музики в тих аспектах, які сучасна семіотика назвала би «іконічними». На питання «якою має бути література?» автор відповідає, що подібно музиці, мова літератури повинна створювати не знаки речей, а самі речі. Ж.-П. Сартр пише: «...значення мелодії – якщо взагалі допустимо вживати слово «значення» – нічого поза неї самої <...> Не можна сказати, що музикант володіє більш багатими чи різноманітними пристрастями. Але його пристрасті, що народили мелодію, перетворились у ноти, змінили свою суть й зазнали метаморфози. Крик болю – це знак болю, що визвав його. Проте реквієм є самим стражданням і, одночасно, дечим іншим <...> це страждання, яке вже *не існує*, але *є*» («*qui n'existe plus, qui est*») [241, с. 16].

Аналогічне захоплення музикою як мистецтвом, *qui n'existe plus, qui est*, Ж.-П. Сартр виражав за десять років до виходу есе «Що таке література» у романі «Нудота» (1938 р.). Щоправда, до музики письменник прирівнював усе людське буття, не лише літературу. Наприкінці роману головний герой «Нудоти», Антуан Рокантен, пише у своєму щоденнику: «Вона (*музика, курсив Стеценко А.С.*) не існує – у ній немає нічого зайвого, зайве – все решта відносно

неї. Вона є. Я також хотів *бути* [71, с. 198]». Протягом романної дії музика повсякчас звільняла Рокантена від екзистенційної нудоти, а наприкінці роману герой усвідомив причину цієї чудотворної сили: його рятував дотик лише до того мистецтва, що не абстрактно «існує» як знак знаків, як художній симулякр, а є як дещо істинне тут і зараз.

Безумовно, сартрівське спонукання літератури бути музичною у багатьох аспектах має метафоричний характер, проте французький письменник дуже влучно помічає одну концептуальну розбіжність між мовами літератури і музики. Позбавлена денотативності, мова музики виражає лише те, чим є сама, її значення – як пише Ж.-П. Сартр в есе – «нічого поза неї самої». Водночас, мова літератури на різних етапах історії створювала художній світ, що володів – перефразовуючи Ж.-П. Сартра – «значенням поза ним самим» [241, с. 16]. Це значення формувалось за рахунок оціночних суджень первинного автора, дидактичних пояснень, «всезнаючого» контролю над вчинками та думками персонажів – одним словом, у процесі ідеологічного викривлення художнього світу або того, що Ж.-П. Сартр колись назвав «бути Богом у тексті» [242]. Натомість, тяжіти до музичного в літературі, за Ж.-П. Сартром, означає позбавити слово властивостей конвенціональності (у значенні сосюрівського визначення конвенціонального знаку), перетворити слово на іконічний знак та створювати з його допомогою повноцінний, самодостатній, багатозначний і недогматичний художній світ. Ідеалом літературного знаку, за Ж.-П. Сартром, є слово, що подібно до музичного звуку нічого не пояснює, а народжується за образом і подобою складного та багатозначного почуття-пристрасті-речі-явища, які воно позначає. Розуміння цієї художньої стратегії робить прозорішим розуміння поезики більшості романів ХХ століття, в основу яких лягає ця стратегія.

Прикладами можуть слугувати твори різних тематичних полів та стилів. У романі «Нудота» Ж.-П. Сартра конструювання основного образу – екзистенційної нудоти – відбувається не за рахунок описів та пояснень, що таке нудота, яка вона і чому виникла, а за рахунок створення феноменологічного

виміру нудоти – через набухання, розростання, вибух екзистенцій слів-речей (виделки, дверної ручки, кружки тощо). Навіть перша згадка Рокантена про нудоту відсилає до частин тіла, які торкаються цих речей: «Руки немовби нудило» [71, с. 27], – пише герой у своєму щоденнику. У засобах моделювання феноменології нудоти, роман Ж.-П. Сартра тяжіє, радше, до музики, яка звучить, ніж до літератури, яка пояснює. Навіть проповідь у романах письменників-католиків ХХ століття будується за нетиповими для релігійного дискурсу принципами «не-пояснення», принципами неденотативного «звучання» роману. Французький письменник Франсуа Моріак проповідує образ Ісуса Христа у «Житті Ісуса», насамперед, з позиції композитора, прописуючи у найменших півтонах фігуру Ісуса [54]. Ці описи не пропагандують прямо, буквально ідею християнства, проте саме гра напівтонів на образі Ісуса викликає емпатію до нього, до його божественної іпостасі через знайомство з людською, схиляє до конкретних християнських ідей та ідеалів. У моріаківських свідченнях про Ісуса – так само як у свідченнях католицьких письменників Жульєна Гріна про Франциска Асизького [16] чи Жоржа Бернаноса про сільського кюре [115] – відчувається жива вібрація християнської дійсності. І в жодному іншому життєписі, – перефразовуючи слова Ф. Моріака з передмови до книги «Ісусове життя» – «ми не почуємо дихання так, як у цих книгах» [54, с. 12]. Саме ця техніка може бути метафорично означена метамовою Ж.-П. Сартра як створення «не знаків речей, а самих речей» [241, с. 16]. Її реалізація в художньому тексті найбільше зближує літературу і музику ХХ століття.

Наслідування концепції музичного знаку в художній літературі стає ключем до реалізації одного з найбільш важливих естетичних проєктів літератури ХХ століття, який метамовою французького літературознавця П'єра Сітті можна визначити так: «дотримуватись мистецьких гарантій відповідальності та оригінальності», або, словами Ж.-П. Сартра, писати ангажовано у суспільне життя, зберігаючи художність.

Таким чином, закликаючи творити літературу подібну до музики, Ж.-П. Сартр, насамперед, має на увазі створювати літературу таку ж сильну

за силою впливу, як музика (реалізація моменту відповідальності, ангажованості письменника), однак таку ж недидактичну й неденотативну у засобах переконання (збереження художності або оригінальності). Реалізація фатичної функції літератури для письменників-символістів ХХ століття є припустимою без аксіологічного дискурсу про добро і зло, мораль і аморальність (значення цих слів конвеціональне, умовно історичне), але за рахунок створення образів, які, подібно звуковим, переконують інакше: сугестивно. Ці образи створюють об'ємну екзистенцію буття в літературі подібно звукам у музиці, значення яких, за Ж.-П. Сартром, «нічого поза них самих» [241, с. 16]. Саме у такому сенсі деякі романи ХХ століття, особливо екзистенціалістські, Мамардашвілі назвав «різновидами проповідей ХХ століття» [44, с. 12], у яких «не стільки передається розуміння істини самим автором», скільки, подібно музичним засобам, «навіюється стан свідомості, стан духу» [там само].

Підсумовуючи сказане, варто наголосити, що перша семіотична перспектива дослідження музики – структуралістська – знаходить вираження, зокрема, в літературознавчій рецепції музики, коли музику розглядають як структуру, подібну до вербальної мови, яку можна досліджувати за лінгвістичною моделлю. Друга семіотична перспектива погляду на музичне мистецтво – музика як іконічний знак – знаходить втілення не так в теоретичному літературознавчому, як у художньому металітературному дискурсі ХХ століття. Інтерес до музики у французькій літературі відроджується з точки зору її особливої семіотики. Музика приваблює письменників-символістів – які знаходяться на межі реалізації соціальної і художньої функцій в літературі – тим, що з одного боку, вона має велику силу впливу та переконання (що дозволяє музиці реалізувати фатичну функцію та реалізуватись, метамовою Т. Адорно, як *fait social* [6]). З іншого боку, музика не має денотативного значення і не впливає на емпірію прямо, недиференційовано, залишаючись у зоні автономії мистецтва. У цих аспектах французький роман ХХ століття якнайбільше прагне тяжіти до музичності.

1.1.2. Наративність музики в літературознавчому аспекті.

У координатах літературознавства наративність музики повсякчас сприймається як її беззаперечний додаток, належна даність. Жоден з дослідників зв'язку «Пошуків втраченого часу» М. Пруста з музикою Р. Вагнера, Л. Бетховена, К. Дебюссі чи Ж. Оффенбаха на колоквіумі 2016 року в Сорбонні [221] не ставив питання, чи наративна ця музика. Це не дивно, адже питання про природу музичного знаку та його похідні комунікативні й оповідні функції – у більшій мірі семіотичне, ніж літературознавче. Сучасне літературознавство – як підтверджують виступи на згаданому колоквіумі – ставить за мету досліджувати наративність літератури і музики, а не доводити її. Іншим чином ситуація склалась у семіотиці, де питання музичної наративності завжди викликає резонанс, а подекуди скепсис, як, наприклад, добре відомий випад К. Леві-Строса в Увертюрі до «Сирого та Приготовленого» проти здатності атональної музики (як форми мистецтва, що відійшло від «структурного» мислення до «серійного» [104]) бути комунікативною і, відповідно, формувати наратив [191, с. 15] (одразу варто зазначити, що в процесі дослідження позиція К. Леві-Строса і Е. Тарасті щодо ненаративності авангардної музики не підтримується та поступово буде розвінчуватись через апелювання до праць У. Еко).

У контексті дослідження роману епохи літературного модернізму питання музичної наративності демонструє свою актуальність, позаяк досвід літератури ХХ століття пропонує приклади романів, які надихаються музичними формами авангарду, а, відтак, – здатні запозичувати артикульовані музикою смисли. Більш того, тексти, що складають об'єкт дослідження дисертації (романи Ж.-П. Сартра «Нудота», Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі», Ж. Бернаноса «Щоденник сільського священика», Ф. Моріака «Гадючник») найбільш тісно взаємодіють з музикою, яку семіотики К. Леві-Строс та Е. Тарасті класифікують як ненаративну (атональна серійна музика й мінімалістична музика, розділ «Minimalism and Anti-Narrativity» [254, с. 276–288]). Отож, скепсис з боку К. Леві-Строса й Е. Тарасті спонукає реактуалізувати питання про здатність музики оповідати та розширити заявлену проблему до питань:

які критерії музичної наративності, яка музика володіє цими критеріями й, відповідно, здатна утворювати наратив поза й всередині художнього простору роману.

У книзі «Теорія музичної семіотики» Е. Тарасті пропонує три варіанти потрактування категорії музичної наративності. Перший: наративність – це властивість музики, що проявляється виключно у процесі та за рахунок манери її виконання (*énonciation musicale*) [254, с. 23]. За такого визначення, наративність «не може бути вивчена поза контекстом музичної комунікації між суб'єктом та об'єктом, а відповідно – неможливо аналізувати наративність на «відособленому» від аспекту виконання рівні музичної структури» [там само]. Другий: наративність – це загальна категорія людського розуму, його «здатність впорядковувати події у певному часовому порядку, синтагматичний континуум» [254, с. 24]. Цей континуум, – пише Е. Тарасті – «має початок і кінець; і таким чином утворений порядок в певних обставинах, називається нарація» [там само]. З цієї перспективи, поняття наративності носить гранично абстрактний характер, адже якщо наративність – це функція людського розуму, то процеси, які розум фіксує і структурує (у наратив) не обов'язково мусять стосуватись музики чи мати музичну природу. За умови, що наративність – це здатність розуму впорядковувати події у певному континуумі, майже усе в світі може бути наративізованим. Третій: наративність – це властивість, іманентна музиці на рівні структури – поза процесом виконання (на противагу першому визначенню) чи сприйняття (друге визначення). З трьох варіантів потрактування наративності лише третій стосується власне музики та формується за допомогою музичних засобів. Відтак, питання Леві-Строса, чи будь-яка музика (а не її виконання чи сприйняття) може бути наративною, має місце за умови, якщо стати на позицію третього визначення наративності. Оскільки у фокус дослідницької уваги в наступних розділах входять романи, де музичні структури лягають в основу оповіді героїв, то на цьому етапі дослідження має особливе значення саме третій тип наративності, про який пише Е. Тарасті.

Отже, обираючи третю позицію потрактування наративності, – музика здатна оповідати на рівні структури – Е. Тарасті вносить суттєву ремарку:

«не будь-яка музична синтаксична структура є наративною структурою, в іншому випадку – уся музика була би наративною» [254, с. 23]; та одразу наводить критерії наративних музичних структур.

По-перше, наративність музиці, за Е. Тарасті, забезпечує наявність у її будові ієрархічно субординованих структур, або, за визначенням К. Леві-Строса, «першого рівня артикуляції» – значення, що продукується у наслідок ієрархічних зв'язків між нотами гами [191]. Такими зв'язками володіє тональна музика, в основу якої закладена ідея субординації між головними, стійкими ступенями (тоніка, домінанта, субдомінанта) та нестійкими. Завдяки стійким – більш благозвучним в рамках тональності – та нестійким ступеням у тональній музиці формується область головного та другорядного. Саме її формування стає умовою здатності музики оповідати, за Леві-Стросом. Тобто, логічним висновком з цього контексту буде наступна думка: якщо структури тональної музики стають частиною літературного тексту, тоді має місце дослідження їх взаємодії. Або, інакшими словами, за умови, що музичні структури, які наявні у літературному тексті, складають парадигму системної тональної музики, має місце дослідження їх семантики. Випадок саме таких музичних структур простежується в процесі дослідження романтичної сповідальної оповіді (Розділ 2). Натомість, складнощі виникають з аналізом сповідальної оповіді у романі ХХ століття, гармонія якої поступово позбувається ознак тонічності.

По-друге, наративною Е. Тарасті називає музику, в якій – термінами семіотики – структури комунікації домінують над структурами сигніфікації. Структурами комунікації у музиці Е. Тарасті називає «пізнавані» музичні форми, за допомогою яких композитору вдається легко передати смислове повідомлення. Цей комунікативний музичний простір утворюється завдяки сталим стилістичним засобам, – «автоматизмам» стилістичних норм» [254, с. 25], що сформувались у процесі музичного розвитку. Наприклад, історично склалось, що марш має обов'язкову стилістичну норму – парний розмір (дві або чотири четверті) та акцент на першу долю (що створює ефект крокування). Вальс має пізнаваний трьох четвертний розмір. Класичні симфонії та сонати традиційно

створювались у чотирьох частинній формі. Характери цих частин, як правило, були контрастні, що досягалось композиторами через варіювання різних ритмічних малюнків, зміну тональностей, тембрів інструментів тощо. Завдяки цьому чергуванню музика легко передавала контрастні стани, емоції, динаміку, ідеї. Прикметна у цьому контексті музика Г. Малера, яка насичена риторичними фігурами музичної мови епохи романтизму. Ці фігури, метамовою Е. Тарасті, можна назвати структурами комунікації, а Т. Адорно, на що вказує дослідниця С. Маценка, у книзі «Малер: музична фізіогноміка» називає їх «банальними» [50, с. 146]. Проте одразу слід вказати на слушне зауваження С. Маценки про те, що Т. Адорно в аналізі музики Г. Малера «позитивно інтерпретує «банальне», вказуючи на те, що конвенційність тем, їхня впізнаваність і цитатна адаптація забезпечують їхнє ідентифікування у загальному і цілісному» [там само]. Тобто, структури комунікації не як мінус художності, а як плюс до літературності, дозволяли Г. Малеру «творити музику так, як зазвичай розповідають» [50, с. 147], що в результаті спонукало Т. Адорно та С. Маценку означити музику німецького композитора як «музична проза» [там само]. Варто зауважити, що вищепроцитовані структури комунікації утворювались та функціонували виключно в координатах тональної музики; точніше, тональність була основним засобом і простором формування цих структур. У добу атональної музики ХХ століття чотирьох-частинні форми симфонії та притаманні їй композиційні елементи (теми, кульмінації, коди, фінали) зникли. Тому перший і другий критерії наративності, які наводить Е. Тарасті, безумовно, пов'язані. І навіть сама тональність може бути розглянута як найбільш пізнавана комунікативна структура в історії європейської музики.

Іншим значенням наділені структури сигніфікації. Е. Тарасті позначає ними ті музичні форми, які – на противагу структурам комунікації – вислизують з-під шаблону, значення за ними не закріпилась історично, вони є непізнаваними. Е. Тарасті пише: «Структури комунікації утворюють оптимальний простір для того, щоб композиторська фантазія змогла розвиватись у відносно вільній манері і, відповідно, продукувати оригінальний процес сигніфікації, або –

іншими словами – формувати структури сигніфікації. [254, с. 18]. Іншими словами, якщо за рахунок структур комунікації, за переконанням Е. Тарасті, музика здатна формувати змістове повідомлення, а отже, інтегруючись в структуру художнього тексту, здатна привносити у нього додаткове значення, то структури сигніфікації не артикулюють жодних смислів, і у разі підпорядкування музичного дискурсу структурам сигніфікації, цей дискурс ризикує перетворитися «на ідіолект, який нічого не повідомляє» [254, с. 30].

В опозицію думці про ненаративність атональної серійної музики стає Умберто Еко у книзі «Відсутня структура». У розділі «Структура і серія» дослідник аргументує думку, що атональна музика не позбавлена першого рівня артикуляції значень (як на цьому наполягає К. Леві-Строс), а всього лиш відходить від традиції «структурного мислення» (вираженням якого науковець називає тональну музику [104, с. 308]) у сторону серійності (серійність – це принцип композиції атональної музики, що використовує за центральну структуру (якою в тональній музиці була тоніка) ряд або серію зі звуків, які не повторюються у межах серії).

У. Еко наголошує на потребі критичного переосмислення позиції К. Леві-Строса, позаяк об'єктом леві-стросівської критики серійності є не лише музика, але й усі форми мистецтва, що втілюють «філософію серійності» – іншими словами, «ставлять перед собою за мету переоцінку тих звичних систем очікувань й складених канонів» [там само], що сформувались у процесі історичного розвитку європейської культури, та вважаються донині архетипними й природними.

Протиставляючи структурне і серійне мислення, У. Еко наводить основні принципи творення обох типів. На разі виникає потреба зупинитись на критеріях лише серійного мислення з метою глибшого розуміння особливостей літератури і музики ХХ століття, які ним маркуються, та переосмислення позиції К. Леві-Строса і Е. Тарасті про ненаративність авангардної музики.

Згідно У. Еко, серійне мислення визначається трьома основними принципами [104, с. 310–311]:

По-перше, будь-яке повідомлення, що народжується серійним мисленням, ставить під питання код; «будь-який акт мовної діяльності є суперечка про можливості мови, яка його породжує. Будь-яке повідомлення передбачає свій власний код, будь-який твір виникає як лінгвістичне обґрунтування самого себе, полеміка навколо власної поетики, як звільнення від будь-яких оков, в які його завчасно намагалися закувати, як ключ до власного прочитання» [104, с. 310].

Цей принцип серійного мислення втілюється в атональній музиці ХХ століття через конструювання індивідуального коду, яким у додекафонній музиці Шенберга, наприклад, є серія з дванадцяти тонів, а у музиці Штокхаузена – музична «група». Під перший принцип серійного мислення підпадає зокрема переважна кількість модерністських романів: лінгвістичне обґрунтування себе, полеміка навколо власної поетики, порушення хронологічно виваженої оповіді яскраво простежується у метаромані «Фальшивомонетники» А. Жіда, суперечка про можливості мови має місце в «Нудоті» та «Словах» Ж.-П. Сартра, у «Щоденнику сільського священника» Ж. Бернаноса. Тому закономірно виникає питання, чому у К. Леві-Строса не з'являється найменшої спокуси назвати ці романи, на зразок атональній музиці, некомунікативними.

Другий принцип серійного мислення визначається У. Еко наступним чином: «полівалентність ставить під сумнів універсальну значимість двохмірних картезіанських осей вертикальної та горизонтальної, осей вибору та комбінацій. Серія як констеляція демонструє собою породження безкінечних можливостей вибору. Артикуляцію крупних синтагматичних ланцюгів (таких, як музичні «групи» Штокхаузена)» [104, с. 310].

Під двохмірною картезіанською системою в музиці У. Еко має на увазі тональну систему або саме тональне мислення, в якому «все рухається завдяки силам тяжіння (*до тоніки, курсив Стеценко А.С.*) й відштовхування» [там само]. Натомість, на ряд, серію в атональній музиці не діють закони приключених знаків альтерації, «ряд, – пише Кеті Чухров – повинен повторюватися як можна частіше у вигляді обернення, зворотного руху, обернення зворотного руху тощо» [5, с. 11]; серійне мислення живе у Всесвіті, який безперервно розширюється»

[104, с. 308]. За аналогією, полівалентність є маркером щоденникового письма Рокантена з роману «Нудота»: для героя не існує тоніки, яка б визначала курс, мету його письма. Коли герой намагається озвучити причину письма, на найбільш відповідальному етапі він обриває думку й ставить багатозначні три крапки. Рокантен не контролює повністю письмо – нудота може різко змінити його зміст чи стиль, так само музика (як антитеза нудоти) владна над письмом героя. Атональна невизначеність письма кюре з роману «Щоденник сільського священника» проявляється через постійні закреслення слів, вирвані сторінки, великі пробіли між абзацами. Ці маркери повсякчас свідчать про те, що письмо виходить з-під влади кюре, опирається йому, здатне змінити визначений курс. Яскравий маркер полівалентності у романі – наративний прийом *acte gratuit* (невмотивована, спонтанна дія героя, яка підкреслює автономність художнього простору, незалежність від первинного автора), який особливо зустрічається у романах А. Жіда («Підземелля Ватикану» [166]).

Згідно з третім принципом серійного мислення за У. Еко, «якщо дійсно в основі комунікації лежить Пра-код, що обумовлює культурні обміни, то для серійного мислення особливе значення має виявлення сформованих кодів та їх критичний перегляд з метою народження нових форм й способів комунікації. Іншими словами, у той час, як структуральне мислення має покликання відкривати, покликання серійного мислення створювати» [104, с. 310].

Таким чином, згідно У. Еко, поняття серійності мислення примикає до гіпотези відкритого тексту – «мистецтва здатного до самоорієнтації, до постійного вибору, до безперервного переогляду сформованих граматик» [там само]. Відповідно, те, що К. Леві-Строс і Е. Тарасті називає ненаративним, ідіолектом, відсутністю першого рівня артикуляції тощо, в оптиці У. Еко – прояв серійного полівалентного мислення, в якому всього-на-всього відсутня ідея детермінованості відцентрованою силою тоніки в музиці, тонічних образів Бога / розуму / ідеї гуманізму в історіях літературних героїв. Те, що К. Леві-Строс не зараховує модерністський роман до ненаративного мистецтва,

а у першу чергу говорить про музику, пояснюється, безперечно тим, що серійність мислення в модернізмі проявляється на рівні поєднання слів (синтагматичному та парадигматичному рівнях), проте сама морфологія вербальної мови зберігається, слова не розпадаються на фонемі, і читач може легко виявити їх індивідуальне значення. Інакше кажучи, на рівні змісту ідеї протагоніста з роману Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі» повсякчас звучать різко, цинічно, провокативно (особливо, коли герой знаходиться в контексті абсурдної війни). Проте ці думки все одно складаються з окремих слів, які не втратили свій смисл, а лише на рівні несподіваного, часто провокативного поєднання свідчать про новий тип мислення (серійний). Коли ж змінюється структура зв'язків між нотами (коли зникає центральна тоніка, а отже, сама ідея підрядності), гармонія цієї музики звучить вкрай дисонансно, і кожна нота не володіє – за аналогією до слова – певним семантичним значенням. Але упущення К. Леві-Строса й Е. Тарасті полягає саме в тому, що вони побачили зникнення зв'язків там, де відбулася лише їх зміна. На місці підрядності виникла сурядність, замість тоніки центральну роль почали виконувати окремі музичні структури, гармонія музики і літератури ускладнилась та індивідуалізувалась, що спонукає не заперечувати її, а розширювати межі власного сприйняття і досліджувати її нові закони.

1.2. Семіотика та теорія інтертекстуальності: дотичні вектори аналізу міжтекстової комунікації літератури і музики (досвід Ж. Женетта й А.-М. Арма)

У полі вивчення діалогу літератури і музики двома стрижневими методами дослідження взаємодії двох мистецтв є інтертекстуальний та семіотичний методи. Як відомо, теорія інтертекстуальності за своїм походженням є суто літературознавчим явищем. Французькі теоретики Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Крістева застосовували її положення до аналізу саме літературних текстів. Закономірним на цій підставі видається питання про те, чи може теорія

інтертекстуальності бути легітимною у площині дослідження взаємодії відмінних когнітивно-семіотичних систем, якими є література і музика.

У сучасному французькому літературознавстві ідею використання теорії інтертекстуальності до аналізу літературно-музичної взаємодії не підтримала професор А.-М. Арма [175; 176]. Науковиця аргументувала свою позицію на основі аналізу «Палімпсестів» Ж. Женетта, де поняття «інтертекстуальність» пояснюється через «співприсутність» текстів, що реалізується в процесі «традиційної практики цитувань» різного ступеня експліцитності [175]. Така оптика на взаємодію семіотично різних мистецтв, на думку А.-М. Арма, видається недостатньо продуктивною для пояснення трансакції між смисловими структурами літератури і музики.

Незгода із уніфікацією методологічного апарату теорії інтертекстуальності у полі дослідження взаємодії музики та літератури, зумовлена недовірою А.-М. Арма до вищепроцитованих засобів міжтекстової комунікації (зокрема, до «практики цитувань», про яку пише Ж. Женетт) навіть попри зауваження про їх варіативну канонічність. Іншими словами, як ми зазначали у попередньому дослідженні, «видима «обмеженість» потрактування Ж. Женеттом інтертекстуальності стає зручним аргументом для А.-М. Арма відкинути методологію теорії інтертекстуальності у цілому» [77, с. 295].

З цього приводу виникає суттєве протиріччя: зауваживши факт непродуктивності методів дослідження й посилаючись при цьому на Ж. Женетта, А.-М. Арма забуває згадати, що запропонована Ж. Женеттом типологія міжтекстової комунікації кардинально відрізняється від попередньо сформульованих Ю. Крістєвою та Р. Бартом концептів теорії інтертекстуальності, позаяк, обмежуючи визначення інтертекстуальності до «практики цитувань», Ж. Женетт вписує це поняття – на відміну від своїх колег – у ширшу та складнішу систему транстекстуальності. Інакше кажучи, термінологічна редукція одного поняття в системі Ж. Женетта відбувається заради поглиблення семантичних планів інших чотирьох типів міжтекстових зв'язків, про які А.-М. Арма свідомо чи ні, проте забуває. Таким чином, важливо наголосити, що інтертекстуальність

як один із способів міжтекстової комунікації становить лише елемент типології Ж. Женетта, а тому робити висновки щодо конструктивності усієї теорії в дослідженні словесно-музичного дискурсу доречніше на основі її комплексного аналізу.

Безумовно, женеттівська теорія транстекстуальності релевантно функціонує в координатах дослідження саме літературних текстів, адже процес «цитування» у літературі є маркованим графічним кодом або в семантичному плані, а вживання лексеми «цитата» як критерію категоріального розмежування інтертекстуальних та чотирьох інших [за Ж. Женеттом] транстекстуальних зв'язків – виправданим. Натомість, як ми неодноразово наголошували, «висновки щодо природи зв'язків між субстанційно різними мистецтвами є релевантними лише за умови врахування особливостей семіотичної природи кожного з них» [77, с. 296]. А отже, складно уявити, як саме на практиці реалізується формула Ж. Женетта, якщо її прикласти в оригінальному формулюванні до компаративного зіставлення музичного й літературного текстів. Навіть за умови гіпотетичного проектування методів суто літературознавчої теорії транстекстуальності у площину літературно-музичної взаємодії, виникають два суперечливих питання.

По-перше, навряд чи знайдеться багато романів на кшталт «Уотта» [10] Семюеля Беккета, які змогли би запропонувати як прояв музичної цитати фрагменти графічно виділених партитур у романі. По-друге, великий сумнів викликає питання, чи стане дослідження настільки буквальних реляцій між літературою та музикою продуктивним для карбування нових поетикальних смислів.

Отже, з одного боку, А.-М. Арма не розглядає теорію інтертекстуальності як потенційно можливий шлях аналізу літературно-музичної взаємодії. Дослідниця надає перевагу використанню інтерсеміотичного методу як більш концептуально й термінологічно оснащеному для вивчення складних, інтегрованих процесів взаємопроникнення й трансформації слова через звук. З іншого боку, попри наявність інтенції зважити на семіотичні особливості

літератури і музики, позиція А.-М. Арма викликає певні сумніви, позаяк науковиця не робить спробу переосмислити по-новому (можливо, у рамках власної концепції) основні положення теорії транстекстуальності. Більш актуальною перспективою, на наш погляд, може стати спроба поєднання літературознавчих стратегій Ж. Женетта та стратегій інтерсеміотичного характеру, що обґрунтовується А.-М. Арма. В умовах апробації основних положень цих теорій міжтекстової комунікації, ми ставимо за мету знайти смислове ядро кожної з них та запропонувати моделі їх евристично плідної комплементарності.

Вихідною тезою А.-М. Арма, яка апелює до притаманної сучасній культурі дивергенції семіотичних кодів, є визначення музики як естетичного диспозитиву, що стоїть на службі літератури. У свою чергу, концепт диспозитиву науковиця розглядає як «формальний порядок, який музика привносить у структуру літературного тексту» [175]. Поза цієї структури, музична семіотична система є абстрактною, хоча й складається з математично градуйованих елементів (ритм, тривалість ноти, висота). Очевидно, що А.-М. Арма обґрунтовує концепт музичного диспозитиву, опираючись на праці Ю. Крістєвої 70-х років, коли увага науковиці змістилася з структуралістської семіотики на проблеми функціонування вербальної мови у площині позаструктурних рівнів. У попередній статті ми зазначали, що для Ю. Крістєвої концепт семіотичного диспозитиву є стрижневим в координатах відліку гено- й фено-тексту. Первинна реалізація семіотичного диспозитиву як «імпліцитного генеративного порядку, що породжує і об'єднує плюральну варіативність фено-текстів» [36] відбувається, згідно Ю. Крістєвій, у системі відліку гено-тексту [77, с. 297]. Цей рівень науковиця визначає як «абстрактний, позаструктурний рівень лінгвістичного функціонування», який навіть «будучи знайденим, залишається невловимим для лінгвістики» [36, с. 237]. Функціонування музики на цих «невловимих» рівнях мови приваблює дослідників взаємодії музичного та літературного текстів, й, зокрема, А.-М. Арма.

Називаючи гено-текст лінгвістичним рівнем, який «передусім фразовим структурам та будь-якій визначеності» [там само], Ю. Крістєва автоматично

проблематизує питання знакової (або семіотичної) природи гено-тексту. Це питання можна аналізувати в рамках семаналізу, де відсутність знаку є явищем допустимим, оскільки сам текст як постійне породження значень розглядається не як замкнена знакова система, а як безперервний процес. Проте, якщо розглядати це питання з точки зору класичної семіотики, то звук як неререференційний знак – чий абстрактний план змісту є досі аргументом для деяких науковців взагалі не розглядати музику як семіотичну систему – напрочуд вдало вписується в концепцію організації генеративного порядку на рівні гено-тексту. З цієї перспективи проясняється значення музичного естетичного диспозитиву для літератури в інтерпретації А.-М. Арма: «... музика демонструє власні формальні моделі, щоб організувати літературний нарратив, структурувати хаос <...> поглибити символічний план роману» [175]. Тобто, контакт літератури з музикою – саме музикою, а не цитатами про музику – може відбуватись лише на структурному рівні, що, власне, обумовлює, за А.-М. Арма, основне методологічне значення музичного диспозитиву в процесі інтерсеміотичного аналізу. Так само, як Ю. Крістева не обходить функцію семіотичного диспозитиву на рівні фено-тексту, А.-М. Арма зазначає про більш «видимі» рівні контакту музики та літератури: цитування музичних інструментів, імен композиторів, музичної термінології тощо.

Отже, вступаючи в контакт з літературою, музика може проявляти себе в художньому тексті на двох рівнях; ці рівні А.-М. Арма розрізняє як імпліцитний структурний та експліцитний (рівень історії за Ж. Женеттом). Формальний порядок, який музика привносить в організацію структури художнього тексту науковиця пояснює через концепт музичного естетичного диспозитиву, що корелює із введеним Ю. Крістевою в теорію семаналізу концептом семіотичного диспозитиву. Метамова Ю. Крістевої для пояснення ролі семіотичного диспозитиву в координатах гено-тексту дозволяє поглибити семантичні поля поняття музичного диспозитиву (за А.-М. Арма) та визначити його як генеративний порядок, що привноситься музикою у літературний текст через актуалізацію різноманітних формальних музичних моделей. Водночас

на рівні фено-тексту – де, за Ю. Крістєвою, відбувається «імплікація значення у координатах мовного феномена» [36] – музичний диспозитив функціонує на експліцитному рівні історії (цитовання музичних інструментів, понять, термінів, імен композиторів, фрагменти музичної партитури в романі тощо).

Задля переосмислення женеттівської теорії транстекстуальної комунікації у полі літературно-музичного дискурсу та доведення ідеї взаємної комплементарності методологічних підходів Ж. Женетта та А.-М. Арма необхідно спроектувати вищезазначені положення інтерсеміотичного дослідження на типологію транстекстуальної комунікації Ж. Женетта. Це дозволить пояснити механізми діалогу між музичним та літературним текстами на п'яти рівнях женеттівської системи транстекстуальності з урахуванням основних положень про дворівневий характер функціонування музичного диспозитиву.

З п'яти видів міжтекстових зв'язків, запропонованих Ж. Женеттом, взаємодія музики та літератури може відбуватися на чотирьох: інтертекстуальний гіпертекстуальний, пара текстуальний та метатекстуальний. Оскільки поняття «архітест» експлікує зв'язок літературного тексту із своєю родовою категорією, цей вид зв'язку перебуває поза фокусом актуальної для дослідження проблематики. Принцип функціонування музичного диспозитиву на чотирьох інших рівнях системи транстекстуальної комунікації, натомість, пропонує цікаву картину.

Найбільш важливими формами міжтекстових зв'язків в аспекті пояснення природи функціонування музичного диспозитиву є інтертекстуальні та гіпертекстуальні зв'язки. Якщо засоби конструювання інтертекстуальних зв'язків Ж. Женетт обмежує до «практики цитувань», то класифікацію гіпертекстових феноменів науковець пропонує згідно двох критеріїв. По-перше, характеру зв'язку (імітація чи трансформація гіпотексту); по-друге, модальністю зв'язку [163]. Подібним чином функціонує музичний диспозитив, який запропонувала А.-М. Арма: експліцитне вираження (у формі цитування музичних понять, інструментів, імен композиторів тощо) він займає у типології Ж. Женетта на рівні інтертекстуальності. Друга, імпліцитна функція музичного

диспозитивну як регулятора формального порядку в організації наративу, що «структурує хаос й поглиблює символічний план роману» [175] актуалізується на рівні деяких форм гіпертекстових зв'язків.

Важливо наголосити, що саме при характеристиці інтерта гіпертекстуальності Ж. Женетт зосереджує увагу на засобах реалізації міжтекстових зв'язків, розкриває особливості їх побудови. Однак, якщо в розмові про інтертекстуальність опис форм міжтекстових запозичень для дослідника є самоцінним, то в перспективі пояснення природи гіпертекстових зв'язків фокус уваги науковця зміщується на розкриття функціонального значення цитувань, які в свою чергу можуть лягати в основу інших гіпертекстових феноменів, зокрема пародії. Саме з цих міркувань приклад функціонування музичного диспозитиву ми розглянемо одразу на рівні гіпертекстуальних зв'язків, де цитата виявляє своє значення у трансформації гіпотексту та конструюванні пародійного ефекту.

Насамперед, важливо нагадати, що прийом трансформації передбачає стилістичну модифікацію гіпотексту, коли сюжетна основа не змінюється. Прийом трансформації, про що вже було попередньо зазначено, лежить в основі пародії. Досліджуючи «Палімпсести» Н. П'єге-Гро, пише: «...найбільш елегантною та економічною формою пародії є буквально відтворення фрагмента тексту, але вже в новому контексті» [65, с. 96]. Апелюючи до М. Бютора, науковиця розгортає ширше цю думку та називає будь-яке цитування пародією, позаяк транспозиція фрагментів одного літературного тексту у новий контекст обов'язково пов'язана із викривленням смислів [65, с. 97]. На думку Н. П'єге-Гро, безмежно «розтягувати монтаж із цитат неможливо» [65, с. 95], що, власне, пояснює невеликий об'єм пародії у будь-якому гіпертексті.

З метою ілюстрації поняття пародії у художньому тексті Н. П'єге-Гро наводить епізод з «Тартюфа», в якому головний герой, намагаючись звабити Ельміру, промовляє до неї: «Побожний...а хіба побожні...то й не люди?» (*пер. В. Самійленко* – «Ah! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme», *Tartuffe, Acte III, scène III*) [65, с. 96]. Ці відомі рядки Мольєр запозичив

із «Серторія» Корнелія. Секрет потужності утвореної пародії, на думку Н. П'єге-Гро, криється у майже дослівному відтворенні оригінальної версії («Ah! pour être Romain, je n'en suis pas moins homme!», Sertorius, Acte IV, scène I) [там само]. Дослідниця зазначає: «Обмеження етичного порядку (набожність) у зіставленні з обмеженням політичного порядку (римлянину не можна закохуватись у царицю) викликає сміх, і комічний ефект лиш виграє від того, що перегукується із трагічністю корнелівського вірша» [там само].

Приклад Н. П'єге-Гро ілюструє функціонування цитати з одного літературного тексту в іншому з метою створення пародійного ефекту. Проте, в рамках дослідження взаємодії літературного та музичного текстів нас цікавить, чи буде введення музичної цитати у літературний твір релевантним за своїм семантичним значенням у створенні такого ж пародійного ефекту. Задля того, щоб спроектувати питання в площину відношення літератури і музики необхідно – враховуючи попередні висновки про дворівневий характер функціонування музичного диспозитиву – ввести в цитату Мольєра елемент музичності або на рівні історії (цітація імені композитора, музичного твору тощо) або на рівні структури художнього тексту.

Тож, тимчасово змінивши спосіб наукового дискурсу на умовний, можна уявити, що в наведеному Н. П'єге-Гро епізоді головний персонаж порівняв себе не з римлянином, а з героєм знаменитої на той час опери Робера Камбера «Пастораль»; або, що сам Корнель замість згадки про римлянина в трагедії «Серторій» зазначив, наприклад, ім'я французького композитора та поета Гійома де Машо. Зважаючи на попередні висновки щодо експліцитних форм музичної цитації, введення у літературний текст цитати, де фігурує ім'я композитора, автоматично створило б аргумент розглядати цю цитату у зрізі діалогу літератури та музики. Однак, у такій ситуації виникає інше суттєве питання щодо того, чи привносить згадка імені Гійома де Машо в літературний твір Мольєра хоча б крихту музики французького композитора.

У випадку згадування імені середньовічного композитора замість римлянина інтерпретація образу Тартюфа здійснювалась би, радше, через

апелювання до теми культури труверів, ніж до теми модальних гармоній музики середньовіччя. Безумовно, зіставлення почуттів Тартюфа із ідеалами куртуазного кохання лише підсилило б комізм та збільшило пародійний ефект наведеного епізоду. Однак, функціонування музичного диспозитиву на рівні сюжету літературного тексту не проявляє статус музики як особливого мистецтва, здатного вступати у взаємодію з художнім текстом. Так само, як згадка імені Мікеланджело в літературі автоматично не відсилає до розписів Сікстинської капели, згадування імені Гійома де Машо чи будь-якого іншого музиканта не є гарантією проникнення їх музики в тканину художнього тексту. З тим самим результатом для висновків Н. П'єге-Гро щодо пародійного ефекту у сцені «Тартюфа» римлянин Корнеля міг бути композитором, письменником або скульптором.

Інший приклад функціонування музичного диспозитиву можна простежити, аналізуючи рівень паратекстуальності художнього тексту. Яскравими зразками французьких романів епохи літературного модернізму, де вже у назві проявляється паратекстуальний зв'язок між текстом та його частиною (заголовком), що включає у себе елемент музичності, є повість Андре Жіда «Пасторальна симфонія», романи «Бетховен», «Гендель» Ромена Роллана. Як було з'ясовано, згадка про музику на рівні історії – у заголовку, епіграфі, передмові чи у будь-якій іншій частині роману – не обов'язково свідчить про наявність музики у плетиві художнього тексту. Таким чином, заміна музичного терміну на будь-який, наприклад, фізичний термін не вплине, зокрема, і на методологію дослідження художнього тексту – інтерпретатор радше орієнтуватиметься на теоретичні положення «Порогів» Ж. Женетта про функціональну роль паратекстуальної інстанції в художньому тексті, ніж візьме до рук підручник з фізики.

Висновок, який на разі слід зафіксувати, можна сформулювати таким чином: у випадку функціонування музичного диспозитиву на рівні історії, система Ж. Женетта зберігає сталість та автономність. Водночас це твердження становить першу частину відповіді на вищезазначене питання про міру релевантності

проведення аналогій між функціональним значенням цитати літературної та музичної в системі транстекстуальної комунікації. Останнє судження буде, однак, неповним без пояснення ситуації, що описує функціонування музичного диспозитиву також на рівні структури художнього тексту.

Очевидно, що у випадку, коли музика лягає в основу оповіді роману, між словом і звуком встановлюються зв'язки набагато тісніші за ті, що ми попередньо означили в координатах діалогу тексту Мольєра та Корнеля. Функціонуючи на рівні структури, музичний диспозитив стверджує за музикою статус особливого мистецтва, яке здатне вбудовуватись у матрицю художнього тексту. Попередньо йшлося про те, що функція музичного диспозитиву як регулятора формального порядку в організації наративу актуалізується в системі транстекстуальної комунікації Ж. Женетта на рівні деяких форм гіпертекстових зв'язків. На разі конкретизуємо, що мова йде не лише про пародію, але й про літературний феномен, який Ж. Женетт у певному сенсі протиставляє їй – прийом стилізації.

У рамках дослідження женеттівської теорії транстекстуальної комунікації Н. П'єге-Гро зазначає, що «при стилізації вихідний текст не піддається викривленням, імітується лише його стиль, тому при подібному наслідуванні вибір предмету не грає ролі» [65, с. 104]. Задля ілюстрації цієї думки дослідниця наводить фрагмент з книги М. Пруста «Проти Сент-Бева», де письменник зізнається у тому, що варто йому приступити за читання якогось автора, як він одразу починав розрізняти за словами музичний мотив: «...читаючи, я наспівував його про себе, то пришвидшуючи, то збавляючи темп, то зовсім замовкнувши, що трапляється, коли в такт мотиву доводиться робити паузу, перш ніж доспівати кінець слова» [65, с. 204-205]. У розмові про власний стиль (або ж відтворення чужого стилю, чим по суті є стилізація) М. Пруст постійно апелює до музичної метамови. Так, в літературно-критичній статті про стиль Флобера письменник зазначає, наприклад, що флоберівський сполучник «не грає тієї ролі, що приписується йому граматиною» [65, с. 105], а перш за все, «позначає паузу в ритмічній послідовності» [там само]. Відчуття

цієї специфічної ритміки, унікальної для кожного романіста, дозволяло М. Прусту створювати свої точні стилізації, адже, як вважав письменник, «коли відчуваєш мелодію, слова приходять самі собою» [65, с. 205]. Стиль, за М. Прустом, не визріває на рівні історії, сюжету, ідеї чи системи образів, саме музичність є його іманентною рисою.

У записах М. Пруста знаходить відображення те, що прийнято називати евристичним потенціалом художнього тексту. Висновки письменника про зв'язок літератури та музики ввійдуть в теорію літератури більш ніж через п'ятдесят років або, краще сказати, стануть ілюстрацією до положень найбільш відомих літературознавчих праць. Наприклад, думки М. Пруста про значення флюберівського сполучника у становленні ритміки оповіді в романі «Пані Боварі» та про змістовий вимір цієї ритміки якнайкраще підтверджують думки Ю. Крістєвої у знаменитому есе «Руйнування поетики» про те, що звернення до формалізації в аналізі поетичної мови повинне відбуватися з метою «вказати на існування деякої музично-алгебраїчної, транслінгвістичної сцени, що пронизана безліччю зв'язками, які, окрім самої мови, створюють певний першопочатковий закон (ритміку змісту)» [36, с. 225]. Таким чином, так само, як М. Пруст у свій час відчував індивідуальний стиль письменників через вимір гармонії музики, гармонії їх письма, теоретики літератури ХХ століття у визначенні теоретичних літературознавчих понять / концепцій (зокрема, поняття «художнього стилю» та «стилізації») також неодмінно апелюють до музичної метамови [163; 112, с. 36–39; 37, с. 42–43].

У розмові про функціонування музичного диспозитиву на рівні гено-тексту А.-М. Арма вказує на роль формальних музичних моделей як засобів організації нарративу. В координатах роману доби модернізму такими моделями стають специфічні ритмічні структури, техніка контрапункту, фазового здвигу, аугментації, редукції тощо. Одночасно як в музиці, так і літературі ХХ століття спостерігається пошук нових форм вираження на глибинних рівнях архітекtonіки тексту. Причини цих закономірностей становлять тему окремої наукової розвідки. Перш за все, відповідь доводиться шукати в антропологічних перспективах.

Однак, якщо слідувати думці Т. Адорно, то тенденції мистецтва ХХ століття обумовлюються передусім соціальним фактором. Прогресуюча раціоналізація мистецтва – особливо рельєфно це відчутно в музиці ХХ ст. – «проявляється як сублімоване вираження раціоналізації трудового процесу, починаючи з періоду мануфактурного виробництва, реалізуючись все зростаючим чином» [4, с. 367]. В координатах роману епохи літературного модернізму подібна раціоналізація проявляється, наприклад, в романі Дж. Джойса «Улісс» – його структурний каркас будується за паттерним принципом організації джазових імпровізацій. В рамках французького роману закони модальної гармонії з відповідними їй принципами метроритмічної організації стають формотворчими для розгортання сповідальної оповіді у текстах Жоржа Бернаноса, Франсуа Моріака. Причини останнього феномена, щоправда, далекі від озвучених Т. Адорно, однак наведені приклади все ж таки ілюструють важливість елемента раціонального у творенні поезики художнього тексту ХХ століття.

Таким чином, дослідження взаємної комплементарності теорії транстекстуальності та інтерсеміотичного дослідження словесно-музичного дискурсу приводить до розуміння того, що проникнення музики на рівень історії роману змінює лише тематичний план художнього тексту. Функціонуючи на рівні сюжету, музичний диспозитив не проявляє статус музики як особливого виду мистецтва, здатного вступати у взаємодію з художнім текстом, а висновки Ж. Женетта щодо системи транстекстуальної комунікації ні редукуються, ні доповнюються від того, як змінюється тематичний план текстового повідомлення. Значення музичного диспозитиву на рівні організації наративу виразніше проявляється в теорії інтертекстуальності через поняття «стилю» та «стилізації». Функціонуючи на рівні структури, музичний диспозитив стверджує за музикою статус особливого мистецтва, що здатне інтегруватись у матрицю художнього тексту. В цьому аспекті система Ж. Женетта втрачає той елемент сталості та автономності; навпаки, вона засвідчує свою потенційну відкритість до взаємодії з новими семіотичними кодами.

1.3. Сповідь як наративна модальність діалогу французького роману доби модернізму та музики

Тема зв'язку сповідального та музичного дискурсів ніколи не піднімалась як самодостатня теоретична проблема в сучасному літературознавстві, хоча натяки на те, що цей зв'язок існує, повсякчас прослідковувалися у працях дослідників, які, міркуючи над феноменом сповіді, поступово переходили на метамову музики. Один з таких дослідників – Мішель Фуко. Для аналізу оповіді у «Сповіді» Ж.-Ж. Руссо французький філософ вводить поняття горизонтального «мелодичного письма» (що протиставляється вертикальному «гармонічному» письму), яке, за Фуко, характерне для «Діалогів» Руссо). М. Фуко пише: «Мова Руссо найчастіше горизонтальна. У «Сповіді» повернення назад, антиципації, тематичні інтерференції виникають як наслідок вільного ведення мелодичного письма. Письма, якому Руссо завжди надає перевагу, оскільки він бачить у ньому – як і в музиці – найбільш природній спосіб вираження, як те, в чому суб'єкт мовлення представлений повністю, без применшень та умовчвань, в кожній з форм того, що він каже» [93]. Ідея зв'язку сповідальної оповіді і музики, тим не менш, звучить у М. Фуко ненав'язливо, напівметафорично, більше орнаментально, ніж теоретично, вона не стає темою самого дискурсу, але наштовхує як мінімум поставити запитання, чи дійсно зв'язок між сповідальною оповіддю та музикою існує. Російський філософ М. Уваров вже більш на теоретичному рівні підіймає питання взаємодії сповіді (як філософського та антропологічного феномену) та музики, виносячи його до рангу філософської проблеми. Один розділ своєї монографії «Архітектоніка сповідального слова» науковець присвячує відношенню сповіді та музики. Дослідження М. Уварова розгортається навколо ідеї, що музика є найбільш органічним модусом для транслювання дискурсу сповіді, оскільки «музична творчість у своєму історичному розвитку виробила спеціальні форми, що володіють можливостями найбільш рельєфного вираження антитетики буття, так звані конфліктні форми [89, с. 192], які в свою чергу «парадоксально

проявляються і в жанрі сповідального слова» [там само]. Аналізуючи феномен сповіді у європейській культурі, М. Уваров не оминає випадки реалізації сповіді у художній літературі, але в його оптиці сповідь залишається більше філософським актом, ніж наративним. Тому, коли мова заходить про взаємодію літературних і музичних текстів, науковець здебільшого не розглядає діалог літератури та музики на структурних рівнях, а в тих окремих випадках, коли поверхнево звертається, його аналіз звучить дещо узагальнено. У власне літературознавчих координатах тема художньої сповіді та музики знайшла яскраве вираження через науковий дискурс М. Бахтіна, який об'єднує дослідження сповідального виміру творчості Достоєвського та поліфонії як наративної техніки роману [9].

Отож, конкретні передумови дослідження сповідально-музичного дискурсу мали місце у зарубіжному та вітчизняному літературознавстві. Проте вони чомусь не спонукали сучасних дослідників зафіксувати закономірність переплетіння теми сповіді та музики, дослідити її та відповісти на питання: що особливого у сповіді спонукає говорити про неї, залучаючи метамову музики і, можливо, зближує сам її наратив із музичним. Іншими словами, питання у формулюванні «сповідь як причина виникнення зв'язку між літературою і музикою» в сучасній гуманітаристиці досі не поставало.

Потреба висвітлення цієї проблеми обумовлюється однією основною причиною: в інтердисциплінарній перспективі погляду на давно відомі літературні сюжети, мотиви, образи найціннішим є те, що метамова одного мистецтва здатна експлікувати смисли, невидимі для оптики іншого мистецтва. Так, теорія музики завжди була вкрай уважна до найменших зрушень в музичних гармоніях різних епох, і в процесі історичного розвитку ця наука виробила унікальну метамову для опису поетики музичного тексту. А тому, якщо допустити, що літературна сповідь та музика пов'язані, що існує певна кореляція між техніками їх творення, то метамова музики володіє, безумовно, великим потенціалом для експлікації нових поетикальних граней тих романів, де присутня тема сповіді, для виведення на поверхню інтерпретації тих смислів, що були досі приховані від метамови

літератури. Це, в свою чергу, може стати поштовхом до перепрочитання низки романів, де тема сповіді утворює рельєфний слід: від Просвітництва («Сповідь» Ж.-Ж. Руссо, «Черниця» Д. Дідро) через епоху романтизму («Сповідь сина століття» А. де Мюссе) до епохи літературного модернізму («Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса, «Гадючник» Ф. Моріака).

Для розуміння природи зв'язку музики та сповіді у художньому тексті важливо вияскравити християнську етимологію сповіді. Первинно сповідь є святым релігійним таїнством, істинність якого визначається не стільки формальними, як модальними критеріями (що, до речі, стає аргументом для деяких французьких літературознавців, як, наприклад, Ф. Лежен, не вносити сповідь у типологію автодієгетичних жанрів [188, с. 14]. А коли Ф. Лежен досліджує «Сповідь» Ж.-Ж. Руссо та Августина, то визначає їх жанр як «духовна автобіографія» («autobiographie spirituelle» [там само]). Основні критерії сповіді, які знаходимо у Святому письмі та сучасному філософсько-теологічному метадискурсі [63; 32; 28; 3] – якщо апелювати до мовознавчої термінології – це критерії модальні, що стосуються того, *як* слід каятись. Критичне осмислення діалогу минулого й сучасного щодо таїнства сповіді дозволяє вивести на поверхню три основні модальні критерії сповіді: щирість, сором (засоромлення [3]) та надія на прощення (а, отже, примирення).

Лейтмотивом у тексті Біблії спливає думка: сповідь – це акт найвищої щирості в житті людини. До щирості покаяння закликають старо- й новозавітні тексти Біблії через слово апостолів та пророків [Йоїл 2:12]. У посланні до євреїв апостол Павло проповідує: «І маючи великого Священика над домом Божим, приступаймо з щирим серцем, з повною вірою, кропленням очистивши серця від порочної совісті» [Євр. 10 : 21-23]. Про необхідність щирості зазначає автор книги «Таїнство Сповіді» [3], професор Єзуїтського університету Юзеф Августин Ті: «Чого вимагає добра сповідь? По-перше – цілковитої щирості, простоти й дитячої відкритості. У таїнстві примирення ми стаємо перед Богом беззахисні, як мала дитина <...> Відкриваємо, отже, перед Ним усі закутки свого серця.» [3, с. 84]. Важливо, що в християнській традиції ідея щирості

сповідального слова перебуває в деякій препозиції навіть по відношенню до ідеї вимовляння правди про себе. Адже, як розмірковує святий Августин, по-перше, пам'ять не зберігає у всій точності досвід минулого гріха, а отже, сам час грає проти правдивості сповідального слова й народжує у Августина питання про достовірність його спогадів: «Чи ж не так воно, Господи, як я це показую у своїх спогадах, Господи Боже мій, судде мого сумління?» [1, с. 72]. По-друге, зауважує Августин, правда про себе включає не лише те, що знаєш, але і те, чого не знаєш: «Отже, сповідатимусь на те, що знаю про себе, і на те, чого не знаю, бо навіть те, що знаю про себе, знаю тому, що Ти освітлюєш мене, а чого не знаю, не знатиму доти, доки «темрява» (Пор.: Пс. 82, 5) моя не стане наче «полудень» перед лицем Твоїм» [1, с. 175]. Тому, оскільки правда про себе людині повсякчас недоступна – в силу особливостей роботи пам'яті чи того факту, що лише Бог володіє абсолютним знанням про людську душу – щирість слова сповіді стає запорукою істинності акту покаяння та накреслює шлях сповіді, яким «приходиш до світла» [Ін 3:21].

Другий критерій істинності сповіді у християнстві – відчуття покутником сорому. Про вітальне значення сорому, який випалює гріх, з особливим наголосом пише Юзеф Августин ТІ у книзі «Таїнство сповіді»: «Покутнику складно визнати свої гріхи, це вимагає його «приниження», засоромлення» [3, с. 50] <...> У підготовці до сповіді мусимо визнати неправоту свого серця. Вона має нас засоромлювати. Святий Ігнатій Лойола заохочує просити в молитві про ласку засоромлення і сліз через наші гріхи [3, с. 85]. Пробудження сорому в інтерпретації Ю. Августина тісно пов'язане з етапом занурення у гріх як особливо болісного досвіду («Аби щиро зректися гріха й визнати його, треба торкнутися страждання, якого він задає» [3, с. 85]). Цей досвід ініціації через сором, який потрібно реалізувати до того ж із граничною щирістю, робить сповідь не просто нейтральною чи формальною історією про себе, а істинною духовною подією в житті віруючої людини.

Надія на примирення – третій маркер «доброї сповіді» за Ю. Августином («мир як плід прощення і примирення з Богом» [3, с. 71]), який ще більше віддаляє таїнство сповіді від формальності. Вітальне значення примирення, як основної

мети сповіді, пробуджує в свідомості покутника сміливість власне розпочати пошуки правди у собі. Саме надія на прощення та примирення стає головним механізмом запуску покаюння (принагідно у цьому контексті можна згадати найперші слова, якими Дмитро Карамазов починає свою складну сповідь брату Олексію; вони також виражають надію на прощення: «Ти вислухаєш, ти розсудиш, і ти простиш» [23, с. 123]). Важливість значення примирення у сповіді покутника проявляється у тому, що друга назва таїнства сповіді у християнстві – «таїнство примирення» [3, с. 22]. Його часто порівнюють у християнстві із другим народженням чи духовним воскресінням людини [3, с. 16].

Єдність трьох складових християнської сповіді – щирості, сорому та надії на примирення – утворює код, що активно запозичується в традиції сповіді у французькому романі. Накладання концепції наративних фігур Р. Барта на площину сповіді героя французького роману дозволяє запропонувати ідею про апробацію трьох критеріїв «доброї сповіді» в інтерпретації християнства у якості трьох тонічних фігур мови суб'єкта сповіді (фігур, що відповідним чином структурують повідомлення героя на семантично-синтаксичному рівні).

За аналогією до того, як щирість, сором та надія на примирення у християнській традиції перетворюють сповідь на справжню духовну подію в житті віруючого, знімають зі сповіді будь-які ознаки формальності, так само історія героя, в основу якої лягає сповідальна інтенція, набуває ритму життєвих подій, які описує, яких соромиться, у яких розкаюється. Власне художній простір сповіді героя стає вібруючою реальністю, антропоморфізується або – як пише Е. Золя про сповідальні листи Клода у романі «Сповідь Клода» – «я вірю у їх щирість, навіть у нестриманість. Вони людяні» [262, с. 20]. Таким чином, будучи тонічними, фігури щирості, сорому та надії на примирення визначають організацію історії таким чином, що ця історія не може бути формальним переказом фактів й розвиватися інертно за динамікою та ритмом, нейтрально за семантичним інтонуванням, що, в свою чергу, забезпечує зв'язок сповідальної оповіді з музикою.

Причини реалізації сповіді можна сформулювати інакше, ще більше

унаочнюючи зв'язок сповідальної оповіді з музикою: сповідь виникає там, де порушується гармонія (показово, що це поняття спільне для метамови сповіді та музики). Гармонія стає віссю, навколо якої обертається слово сповіді, до якої тяжіє і прагне; потреба знайти її вияскравлює, процесуалізує шлях наративного пошуку, рельєфізує структуру оповіді героя. Зазначаючи, що музичність іманентна сповідальній оповіді, мова йде про особливий тип зв'язку між художнім текстом і музикою. Такий тип зв'язку вкладається в терміни, які цитує С. Маценка, а саме: «музикалізація» прози або «інсценування» музики (В. Вольф); тобто, «референція на музику шляхом наближеної до музики організації тексту в модусі «showing», у вигляді формальних і структурних аналогій з музичними формами» [48, с. 27]. Іншими словами, в координатах історії, в основі якої лежить сповідальна інтенція, виникає зв'язок між літературою і музикою не на рівні цитат про музику (які, якщо згадати аналіз фрагменту з «Гартюфа» Г. Флобера, не приносять ані крихти самої музики в художній текст), а власне музика інтегрується в структуру художнього тексту, обумовлює рівень оповіді.

Відповідно, за аналогією до того, як музичний твір володіє гармонією, музика, що утворюється на рівні сповідальної оповіді, також будується за законами власної гармонії. Гармонію в музиці створює переплетіння двох голосів – мелодії (або мелодичного голосу) та музичного супроводу (його у літературі про музику часто називають гармонічним голосом (зокрема це має місце в роботах Ж.-Ж. Руссо, М. Фуко, Ж. Дерріда), проте, як зазначає Ю. Холопов, мелодія і гармонія – різнопорядкові поняття (друге ширше і включає першу), вірне розмежування: мелодія й акорд / акомпанемент / голос супроводу мелодії) [96]. Аналізу особливостей гармонії сповідальної оповіді літературних героїв доби романтизму і модернізму буде присвячений 2 та 3 розділ цього дослідження, проте на разі виникає потреба пояснити теоретичну або «термінологічну» складову питання: що є мелодичний голос / голос акомпанементу в сповіді, яка семантика переходить від музикознавчих понять до літературознавчих. У реалізації цієї мети допомагають праці

Ж.-Ж. Руссо «Про походження мов, а також про походження мелодії та музичного наслідування» (де Ж.-Ж. Руссо говорить про спорідненість музики і мовлення) «Музичний словник» (де визначаються поняття мелодії і гармонії), праця Ж. Дерріда «Про граматику» (в якій Ж. Дерріда розгортає критичний дискурс навколо двох вищезазначених праць Ж.-Ж. Руссо) та робота М. Фуко «Про «Діалоги» Руссо», де М. Фуко, апелюючи до музичних категорій мелодії та гармонії, описує характер оповіді у «Сповіді» та «Діалогах».

В есе «Про походження мов, а також про походження мелодії та музичного наслідування» (розділ XIII «Про мелодію» та розділ XIV «Про гармонію») Ж.-Ж. Руссо визначає роль мелодії та акомпанементу (Ж.-Ж. Руссо називає гармонією те, що є голосом акомпанементу) у музиці через порівняння із значенням рисунку й фарб у живописі: мелодія «позначає контури й силуети, для котрих акорди і звуки (*тобто, голос акомпанементу, курсив мій*) – всього лиш фарби» [69, с. 253–254]. У цьому метафоричному визначенні мелодії криється, однак, проникливий погляд Ж.-Ж. Руссо в сутність двох голосів. У строгому музикознавчому значенні мелодія – це послідовність тонів (які мають певну висотність та ритм), що сприймаються слухачем не як довільний набір звуків, а як цілісна, самодостатня інтонаційна лінія (тобто, порівняння з контуром в рисунку дійсно влучне). Мелодія в музиці вносить образність, створює «сюжет», в той час як акомпанемент – це колористичне обрамлення мелодії, що проявляється – цитуючи Ж. Дерріда – через «послідовність акордів, побудованих за законам модуляції» [145, с. 299]. Іншими словами, якщо мелодія створює музичну горизонталь в музичному творі, то акомпанемент – це відношення між звуками по вертикалі, в акорді.

«Відмінності між мелодичною та гармонічною (*акомпанемент, курсив Стеценко А.С.*) формами має для Руссо вирішальне значення» [там само], – пише Ж. Дерріда. У роздумах про значення мелодії та акомпанементу, Ж.-Ж. Руссо бачить важливість лише у мелодії як голосу, що здатен наслідувати природу (аристотелівський принцип наслідування, за Ж.-Ж. Руссо, є основним критерієм мистецтва, про що пише О. Махов у статті «Наслідування проти

гармонії: «Музичний словник» Руссо в контексті поезики» [45]). Водночас значення гармонії Ж.-Ж. Руссо відверто нівелює («Накладаючи окупи на мелодію, гармонія віднімає у неї енергію та виразність, послаблює пристрасну інтонацію та заміняє її гармонічним інтервалом, підпорядковуючи наспіви лише двом ладам – мажорному й мінорному, в той час як їх має бути стільки, скільки різноманітних тонів у оратора [69, с. 256]). Відповідно, людське мовлення, за Ж.-Ж. Руссо, демонструє зв'язок не з музикою в цілому, а лише з мелодією як основною складовою музики, що розвивається – на відміну від гармонічного голосу – вільно та без обмежень: «Музика, будучи мовленням, повинна мати відповідно свої періоди, свої фрази, свої паузи, свою різноманітну пунктуацію, а одноманітність гармонічних ходів нічого подібного не допускає» [145, с. 300].

Проектуючи визначення мелодичного голосу і голосу супроводу (гармонічного голосу) на площину літературного тексту, М. Фуко називає мовлення Ж.-Ж. Руссо в «Сповіді» горизонтальним, мелодичним письмом, а мовлення в «Діалогах» – вертикальним, гармонічним [93]. Про останнє М. Фуко говорить, однак, без тих негативних конотацій, якими пронизані роздуми Ж.-Ж. Руссо про гармонію. У фукіанській інтерпретації «гармонічність» письма Ж.-Ж. Руссо в «Діалогах» позначає лише більшу складність та діалектизованість мовлення за рахунок розбудови діалогічності. Натомість, у «Сповіді» мовлення суб'єкта – пише М. Фуко – розвивається вільно подібно мелодичній лінії, яка не знає обмежень. «Мелодичне мовлення» наслідує кожний тон душі суб'єкта сповіді (за аналогією того, як в концепції Ж.-Ж. Руссо мелодія музики наслідує природу). Важливо зазначити, що попри спробу М. Фуко спроектувати метамову музику на рівень оповіді у «Сповіді» та «Діалогах», М. Фуко все ж таки спростив концепцію сповідального мовлення, зазначивши, що воно утворюється за рахунок конструювання виключно мелодичної лінії.

Мелодичний голос становить незмінний «контур» сповідальної оповіді, що допомагає виокремити сповідь серед інших модальностей історії про себе. Цей незмінний мелодичний голос у сповіді утворюють три фігури, про які йшлося раніше: щирість – сором – надія на примирення. Однак, далеко

не кожна сповідь є відтворенням чистого, обережного, поступального голосу мелодії (голосу, підпорядкованому фігурам щирості, сорому та надії). Мелодична лінія сповідальної оповіді може ускладнюватись акомпанементом або, як про це влучно сказав Р. Інгарден, «...іноді мелодія розвивається на складній гармонічній основі. Тоді вона «в'ється» в деякому мінливому, гармонічно побудованому звуковому полі й завдяки цьому набуває в окремих своїх фазах ряд відносних другорядних тонів [179, с. 86]. За аналогією до музики, мелодична лінія сповідальної оповіді у різні епохи «набуває ряд відносних другорядних тонів» акомпанементу, що визначаються різними мотивами, які приєднується до трьох основних. В свою чергу, нові мотиви, які привносяться естетикою нового історичного часу, вносять унікальне інтонування в загальну гармонію сповідальної оповіді літературних героїв. Це питання знаходить ретельне опрацювання у розділах 2, 3.

Значення трьох тонічних фігур мелодичного голосу сповіді (щирості, сорому, надії на примирення) у конструюванні історії про себе визнавалось літературними героями різних епох з різною мірою експліцитності. В контексті історичних потрясінь ХХ століття, герої французького роману не лише замовчують свої провини та не виказують сором і розкаяння, але й повсякчас іронізують на тему щирості й покаяння. Це випадок, наприклад, Бардаму, головного персонажа роману Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі». Єдиний раз, коли герой роздумує над своєю історією як сповіддю, він робить це вкрай іронічно, глузливо порівнюючи себе із «маленьким Жан-Жаком» [135, с. 242]. Рокантен з роману «Нудота» також виражає зухвале ставлення до акту каяття, але робить це через іронічні «доведення існування Бога». Він порівнює Бога з образом «холодного, чорного моря, яке кишить тваринами» та «звивається під тонкою зеленою плівкою, щоб обманювати людей» [71, с. 146], а тому, хто обманює людей, герой «Нудоти» не збирається сповідатись. Тим не менше, якщо на рівні історії герої романів епохи літературного модернізму часто заявляють про те, що не сповідуються, аналіз їх оповіді дозволяє переломити рівень історії та виявити основні складові фігури сповідальної оповіді.

Пояснення причин імпліцитного конструювання сповідального дискурсу в

XX столітті буде здійснене на прикладі конкретних романів у третьому розділі, проте на разі виникає потреба задати координати майбутньої проблеми, описавши її теоретичну складову, а саме: пояснити, на якому рівні з'являються маркери сповіді у французькому романі доби модернізму й підійти впритул до пояснення питання сповіді як наративної модальності діалогу між музикою та літературою початку XX століття.

Поняття наративної модальності у художньому тексті активно обґрунтовував французький літературознавець Ж. Женетт. У найширшому мовознавчому значенні категорія модальності є «мовною універсалією, вона може знаходити вираження на різноманітних рівнях мови (морфологічному, синтаксичному, інтонаційному) <...> і передає ставлення мовця до змісту його висловлювання, цільової настанови» [66]. Розмірковуючи над функціональним значенням категорії модальності в організації літературного наративу, Ж. Женетт виводить поняття наративної модальності, пов'язуючи його, насамперед, з категорією способу дієслова. Науковець зазначає, «оскільки функція розповіді полягає не у віддачі наказів чи вираженні побажання <...>, а просто у викладенні історії, тобто «передачі фактів» – її єдиним, принаймні характерним, способом може бути, строго кажучи, лише індикатив» [29, с. 377]. А втім, зазначаючи «метафоричного розширення», навіть індикатив стверджує, але робить це по-різному: з різною мірою впевненості, чіткості, інформативності тощо. «Можна оповідати більш чи менш надійно те, що є об'єктом розповіді, – пише Ж. Женетт, – саме ця можливість разом із способами її реалізації передбачається нашою категорією наративної модальності» [там само]. Двома засобами її регуляції дослідник називає *дистанцію* і *перспективу*, застерігаючи не сприймати ці просторові метафори буквально. Так само, як чіткість бачення картини залежить від дистанції та перспективи, встановлених між картиною і глядачем, на рівні художньої організації тексту чіткість історії про себе героя може коливатися й постійно змінюватись відповідно до того, яку дистанцію та перспективу вибудує наратор [там само].

Таким чином, коли в основу історії героя лягає сповідальна інтенція,

її основні фігури – щирості, сорому та надії на примирення – стають регуляторами дистанції та перспективи між оповідачем та його історією про себе. Цей тип наративної модальності (тобто, специфічної дистанції та перспективи) мається на увазі в рамках цього дослідження під поняттям сповідальна модальність.

Фігури, що формують гармонічний голос сповіді, коригують по-різному позицію героя відносно власної історії, а, отже, в діяхронічному зрізі традиції французького роману постійно змінюють загальну гармонію сповідальної модальності оповіді героя. Натомість, якщо допустити факт існування гармонії, утвореної мелодичним голосом (тонічні фігури мелодичного голосу щирість, сором та надія на примирення), це дозволяє описати наративну дистанцію та перспективу (сповідальну модальність), що встановлюються між героєм та його історією.

Фігура щирості підпорядковує суб'єкта єдиній меті – відстежити найменший порух душі, максимально вдивитись у власний образ та віднайти в ньому істинне, а отже – на рівні наративної модальності така мета проявляється через *скорочення дистанції* між собою та історією про себе. Немає нічого більш очевидного за думку: коли людина прагне щирості в історії про себе, вона стає чутливою до слова. Правда про себе вимагає не просто приближення до власного «Я», а словами Ортеги-і-Гассета, залучення «методу поетичної гістології» [60]. Заглиблюючись у тайну власної сутності, суб'єкт сповіді нерідко описує страждання, фізичний та духовний біль, що, наприклад, має місце у романі «Щоденник сільського священника» Ж. Бернаноса. Це надає глибоко інтимного виміру сповідальній оповіді: вона не орієнтується на адресата, а, отже, суб'єкт сповіді, не шукаючи компроміси з собою, може залишатись щирим до останнього.

Другий вплив фігури щирості на організацію наративної модальності проявляється через звернення героя не лише *головного*, але й *другорядного* у своїй історії (*ядерні та периферійні* структури за Ю. Лотманом [41]).

Про значення поетики другорядного у розбудові сповідального дискурсу французького роману доби модернізму йшлося у нашому попередньому дослідженні [80]. Зокрема, було встановлено, що увага до «другорядних»,

неважливих на перший погляд сюжетів / мотивів / образів дозволяє покутнику розширити оптику на історію про себе. У свою чергу, це допомагає сповідальнику чіткіше роздивитись картину душі покутника, почути розкаяння у напівтонах його сповіді й дарувати надію на прощення [80, с. 191]. Привнесення елемента другорядного у сповідь створює благодатну щілину, про яку згадував Папа Франциск: «Я, як сповідальник, навіть тоді, коли стою за закритими дверима, завжди шукаю якусь щілинку, просвіт, щоб відчинити ці двері, щоб дарувати прощення та милосердя» [63, с. 48].

Традиція звернення до другорядного у сповіді закладається ще наприкінці ХІХ століття творчістю Ф. Достоевського, яку на теренах Франції ХХ століття наслідують письменники-католики. Важливу семантичну роль у романах Достоевського отримують ті елементи, які артикують свою другорядність, а деколи наполегливо переконують у власній неважливості. Так, у «Зимових замітках про літні враження» [24] Ф. Достоевського найбільшим об'ємним та ілюстративним стає розділ, що має назву «Розділ III і цілком зайвий» [24, с. 396–409]. Оповідач «Зимових заміток» повсякчас підкреслює принципову «зайвість» цього розділу. Той факт, що розділу могло й не бути, дозволяє автору в його координатах висловлювати найбільш сміливі та провокативні думки. Ідея «зайвості» у «Зимових замітках» настільки увиразнюється, що оминати її поглядом неможливо. У свою чергу, це створює специфічний парадокс: «зайвість» перетворюється на основну наративну подію у тексті, не вислизаючи ні на хвилину з фокусу читацької уваги. Такий парадокс сповнює «Цілком зайвий» розділ особливою семантичною вагою.

Подібна ситуація простежується у романізованому життєписі французького католицького письменника Ж. Гріна «Брат Франциск. Франциск Асизький» [16]. У розділі під назвою «У дужках» автор виносить свідчення, що не позбавлені важливості для читацької уваги. Якщо на рівні назви розділу Ж. Грін маркує його як другорядний (який можна взяти у дужки), то насправді розділ «У дужках» стає ледь не емблематичним в інтерпретації історії життя Франциска – образу амбівалентного, живого, що переливається відтінками небесного і земного.

Окрім того, що розділ «У дужках» умовно поділяє історію життя Франциска на дві частини (до й після навернення у християнство), цей розділ пропонує своєрідну рефлексію автора на тему єдності двох іпостасей в образі святого Франциска: грішника, за яким «ми намагалися йти, – пише Ж. Грін, – щоб зрозуміти його, бо у його слабостях бачимо себе» [16, с. 80] та святого в мить, коли «Бог проростає в людині» і вона «розчиняється в світлі» [там само]. Тема одночасної присутності у світі та людській душі Добра і Зла, двоїстої природи цих сил, є центральною не лише для творчості Ж. Гріна, але й для інших письменників-католиків: Ж. Бернаноса, Ф. Моріака, П. Клоделя. Саме в координатах розділу «У дужках» художньо опрацьовується основна для католицького роману інтенція – «створити живий портрет» християнської реальності, «свідчення, яке дихає» [54, с. 12].

Пояснення причин висвітлення у «зайвих» розділах чи розділах «у дужках» наріжних тем для католицьких письменників не слід шукати в модерністських практиках літературної гри з читачем. Більш справедливою для католицького письменника, зокрема Ж. Гріна, є думка, що прийомами розбудови поезики другорядного письменникам-католикам важливо акцентувати роль другорядного у житті кожної людини як важливого відтінку істини, що здатен проявити повний спектр палітри людської душі.

У третьому аспекті впливу на наративну модальність історії героя фігура щирості продукує *різносторонній погляд* або *панорамну перспективу* оповідача на власну історію. Як писав Ж.-Ж. Руссо у «Сповіді», він мав на меті «зробити душу прозорою в очах читача», і тому прагнув показати її «з усіх точок зору, висвітлити з різних боків, щоб жоден її порух не сховався від погляду [*читача, курсив Стеценко А.С.*]» [70, с. 166]. Ця стратегія, зокрема, лягає в основу стилю католицького письменника Ж. Гріна, про що ми згадували у попередній статті, аналізуючи сцену суперечки між Франциском та його батьком у романі «Франциск Асизький» [80, с. 307]. У цій сцені автор роману змальовує широку панораму причин та можливих розв'язок конфлікту між батьком та сином. Він пропонує читачеві спробувати поглянути на історію з Франциском очима батька-

сукнаря. Ж. Грін зазначає, що, «як правило, батька звинувачували у тому, що він був дуже лихим чоловіком, іноді, може, він таким і був, але не завжди». Після цієї фрази Ж. Грін пропонує подивитись на ту саму ситуацію конфлікту, проте із можливої точки зору батька, що вносить в інтерпретацію батька нові семантичні відтінки. І хоча батько не є тим героєм, якого варто було би виправдовувати перед читачем, для Ж.Гріна як для католицького письменника та просто віруючої людини, не існує ієрархій в системі персонажів.

Сором – це те відчуття, що повсякчас змушує героя відводити погляд від своєї історії, ховатися у масках байдужості, іронії, цинізму. Таким чином, фігура сорому сприяє збільшенню нарративної дистанції між героєм та його історією. В романі Ж. Бернаноса «Щоденник сільського священика» сором викликає постійні сумніви у кюре щодо ведення щоденника, не дозволяє остаточно зануритись вглиб себе, щоб досягнувши дна власного «Я», відштовхнутись й сплисти на поверхню.

Сказати щиро про сором – означає водночас прикладати неймовірні зусилля, щоб вдивитися (скоротити дистанцію, подивитися з усіх ракурсів, помітити другорядне) у те, чого хотів би ніколи не бачити (відвести погляд). Така дихотомія потреби і небажання вдивитися у провину продукує найбільшу напругу в рамках сповідальної історії, створює «надрив», про який так багато писав Ф. Достоевський. Як наслідок цього «надриву» герой, який сповідується, акцентує увагу на сповіді як на падінні, а не засобу піднятися нагору (у «Братах Карамазових» один із трьох розділів сповіді Дмитра називається «Сповідь вверх п'ятами»), назва роману А. Камю «Падіння» [130] також стає означником сповіді героя, тема сповіді як падіння стала заголовною семінару (Camus et saint Augustin: La chute comme «confession»?) у Вищій нормальній школі (École normale supérieure). Кульмінацією «надриву» – або краще сказати засобом боротьби / втікання від нього – у «Братах Карамазових» Ф. Достоевського, в «Падінні» А. Камю, в «Подорожі на край ночі» Л.-Ф. Селіна стає несподівана зміна відношення героїв до падіння: герої починають «бачити красу у падінні»,

хочуть його «продовжити». Частково причиною насолоди падінням, як доводять слова Бардамю, стає вислизання з поля зору Іншого, через призму якого «на дні» не можна побачити власне «Я» («повиштовхують тебе ось так за двері, тут ти і знайдеш, нарешті, такий хід, від якого усім цим покидькам стане як слід страшно, тільки придумати його можна на самому краю ночі. Тому що туди вони то і не сунуться!» [135, с. 248]). З аналогічних причин марить ідеєю впасти на дно Мушетта з однойменного роману Ж. Бернаноса («Котитись униз, падати на дно..на саме дно.. Так глибоко, що дурням і не дістатися до тебе зі своїм презирством»). Таким чином, мотив споглядання краси у падінні героями романів ХХ століття можна часто інтерпретувати через насолоду тим, що їх сором не бачать (а через Іншого і сам герой не бачить свій сором). Відповідно, через зізнання у насолоді від падіння герой часто у негативний спосіб стверджує свій сором, а отже, виказує потребу у сповіді.

Рушійною силою сповіді героя є надія на примирення (через прощення). У роботі «Складність сповідального наративу» Д. А. Фостер пише, що «сповідь закликає грішника повернутися до себе» («Confession recalls the sinner to himself» [157, с. 16]). В інтерпретації Д. А. Фостера мотив «примирення» у сповіді реалізується не лише в контексті комунікативної ситуації між суб'єктом сповіді та Богом, але й в умовах автокомунікації «я-грішник» / «я прощений». Відповідно, надія на примирення в концепції Д. А. Фостера виражає повернення до себе без гріха (примиреного, прощеного), а отже нівелювання дистанції між обома репрезентаціями «Я» у сповіді.

Тим не менше, якщо, на перший погляд, роль фігури надії на примирення в організації мовлення суб'єкта сповіді очевидна – наблизити, повернути покутника до себе через подолання дихотомії грішник / праведник, в площині роману епохи літературного модернізму реалізація цієї фігури відбувається не так просто. Значення фінальної мети – надії на примирення, звичайно, залишається без змін, але шлях досягнення надії суттєво ускладнюється.

У книзі «Надія тих, хто впав у відчай» («Malraux, Camus, Sartre, Bernanos.

L'espoir des désespérés») французький філософ-персоналіст Емманюель Мун'є пише: «...згідно закону падіння, втрачаючи щось, ми одночасно щось набуваємо <...> Лише той, хто остаточно втратив надію, виявляється здатним вселити її у серце іншого» [56, с. 173]. Ці слова Е. Мун'є адресуються героям романів Ж. Бернаноса та з легкістю можуть бути екстрапольовані на характеристику героїв інших романів доби модернізму (Рокантена, Бардамю, Луї). Процитованою думкою Е. Мун'є унаочнив зв'язок трьох складових сповіді: надія віднаходиться лише при остаточному падінні, на самому дні розкаяння (у свою чергу, дно розкаяння досягається при найбільш щирому оповіданні про свій сором). Таким чином, у художньому просторі сповіді ХХ століття, як справедливо зауважує Е. Мун'є, надія не є даністю або вихідною точкою сповіді (відрізняючи сповідь модернізму від християнської традиції та сповіді, наприклад, св. Августина). Це, в свою чергу, задає принципово нові координати сповідям ХХ століття. Метамовою Е. Мун'є, надія суб'єкта сповіді французького роману доби літературного модернізму, який «впав у відчай», приходить та може передатися Іншому лише наприкінці історії, як благодать за істинне покаяння.

Висновки до розділу 1

Сповідь як антропологічно значима тема для культури ХХ – початку ХХІ століття викликає широкий резонанс у полі сучасних гуманітарних наук. В аспекті дослідження інтермедіального зв'язку художньої сповіді та музики сучасне літературознавство залучає методологічний апарат різних гуманітарних наук: семіотики (Е. Тарасті, А.-М. Арма, К. Леві-Строс, У. Еко), нарталогії (Р. Барт, Ю. Крістева, Ж. Женетт) соціології музики (Т. Адорно), феноменології (Р. Інгарден) тощо. Такий комплексний підхід до вивчення діалогу музики та літератури забезпечує можливість уникнення редуктивних методів пояснення складних культурних феноменів на користь збереження їх багато вимірності та унікальності.

Серед основних проєкцій вивчення літературно-музичного дискурсу

в координатах сучасного літературознавства особливо дієвим та конструктивним можна вважати семіотичний підхід (А.-М. Арма, Е. Тарасті) та теорію транстекстуальної комунікації (Ж. Женетт). Проектування основних положень семіотичної концепції музичного диспозитиву (А.-М. Арма) на площину теорії транстекстуальної комунікації дозволило примирити семіотичну та літературознавчу оптику можливих шляхів взаємодії літератури і музики, а також довело взаємну комплементарність двох методів. Залучення праць з семіотики музики (Е. Тарасті) до проблеми аналізу літературно-музичного дискурсу сприяє формуванню нових семантичних полів досліджуваної проблематики та дозволяє пролити світло на ряд літературознавчих питань: розкрити можливі варіанти потрактування поняття наративності музики у координатах літературно-художнього тексту, пояснити семантику музики у процесі конструювання сповідальної оповіді героя-оповідача тощо.

Типологія наративних фігур, запропонована французьким літературознавцем Р. Бартом, допомагає розробити понятійний апарат дослідження сповідальної модальності роману в інтермедіальному аспекті. Принцип структурування наративних фігур мовлення закоханого Р. Бартом дозволив створити типологічно близьку систему наративних фігур для опису естетичної діяльності суб'єкта сповіді. Серед основних або тонічних наративних фігур мовлення суб'єкта сповіді на перший план виходять фігури щирості, сорому та надії на примирення.

Звернення до аналізу «Сповіді» Ж.-Ж. Руссо французьким філософом М. Фуко дозволило обґрунтувати музикознавчі поняття «мелодичного голосу» та «гармонічного голосу» в контексті аналізу оповіді суб'єкта сповіді та увиразнити проблему зв'язку між сповідальною оповіддю та музикою.

Низка положень праць Ж. Женетта створила необхідний базис для пояснення категорії «сповідальна модальність». У французькому романі доби літературного модернізму звернення до сповіді простежується не на експліцитному рівні історії, а на рівні *нاراتивної модальності* (Ж. Женетт). Женеттівське визначення наративної модальності через категорії *нاراتивної дистанції* та *перспективи* між оповідачем та історією

про себе дозволяє розширити цю категорію та пояснити принципи наративної модальності у сповідальній історії героя. В романі епохи літературного модернізму має місце специфічна наративна дистанція та перспектива, які герой-оповідач встановлює між собою та історією про себе за умов, якщо в основі оповіді героя-оповідача лежать визначальні (тонічні) для сповіді фігури щирості, сорому та надії на примирення. Виявлення сповідальної модальності таких французьких романів доби літературного модернізму, як «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна, «Нудота» Ж.-П. Сартра, «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса, «Гадючник» Ф. Моріака дозволило проявити спільні риси у, на перший погляд, бінарних парадигмах роману «тотальної негації», екзистенціалістського та католицького романів.

Основні положення цього розділу викладено у п'яти одноосібних публікаціях автора [75; 77; 78; 79; 80].

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНИЙ ВЕКТОР ДІАЛОГУ СПОВІДІ ТА МУЗИКИ У ФРАНЦУЗЬКОМУ РОМАНІ

У фокус літературознавчих розвідок тема взаємодії сповіді та музики потрапляла нечасто. А проблема взаємозв'язку сповідальної модальності роману та музики взагалі не поставала. З іншого боку, як було попередньо проілюстровано, наука про літературу знає приклади дослідження сповідального дискурсу в художньому тексті, коли метамова музики ставала потужним засобом експлікації його поетикальних особливостей. Приклади праць М. Фуко «Про «Діалоги» Руссо», М. Бахтіна «Проблеми творчості Достоевського», М. Уварова «Архітектоніка сповідального слова», по-перше, все-таки створюють прецедент у теоретичному та історичному дискурсі про діалог сповіді та музичного мистецтва, а, по-друге, дозволяють накреслити певну систему координат для подальшого висвітлення діалогу музики та сповідальної модальності французького роману в нових тематичних ракурсах.

Необхідність створення таких координат визначає потребу звернення до традиції формування діалогу між сповідальним дискурсом у літературі та музикою. Художній простір французьких романів, що в історичному зрізі розгортають цей діалог, здатен переконати в іманентності зв'язку між сповідальною оповіддю та музичним мистецтвом. Пояснення причин і характеру змін поетики сповіді на різних етапах історії французької літератури дозволяє виявити закономірність між змінами у гармонії сповідальної оповіді та гармонії музики певних епох, і відповідно, спроектувати метамову музики на дослідження особливостей сповідальної модальності французького роману.

Оскільки мистецтво ХХ століття маркується схильністю до критичного переосмислення здобутків минулих епох, то необхідним стає багатоаспектне висвітлення традиції формування сповіді в діахронічному аспекті. З'ясування відповіді на питання, від якої традиції відмовляється / яку традицію перепрочитує роман епохи літературного модернізму, дозволить глибше зрозуміти його онтологічну та епістемологічну сутність.

2.1. Варіації на тему «Сповідь та музика»: від Святого Августина до Альфреда де Мюссе

Становлення критичного осмислення діалогу літературно-художньої сповіді та музики у французькому літературознавстві відбувалось на основі дослідження творів Аврелія Августина: «Сповідь» і трактату «Про музику».

Французьке літературознавство набагато частіше досліджувало «Сповідь» Августина, ніж будь-які інші праці автора, зокрема, шість книг про музику. Водночас, сама «Сповідь» не надто приваблювала дослідників в аспекті музичності. Найбільший науковий інтерес, натомість, викликали питання, пов'язані з концепцією часу (Поль Рікер [228], Жан-Франсуа Ліотар [195]), концептом пам'яті (Ж. Ле Гофф [40]).

Рідкісний приклад звернення до теми музики у «Сповіді» можна відстежити у праці «Сльози Августина» [133] професора Університету Париж VII імені Дені Дідро Жізель Матіо-Кастелані. Дослідниця аналізує поетику «Сповіді» Августина (і зокрема роль музики для святого Августина) через образ сліз. Варто наголосити на вдалості вибору Матіо-Кастелані настільки ємкого та ілюстративного об'єкту дослідження, як слези. По-перше, слези – завжди індикатори щирості суб'єкта. По-друге, плаче Августин з різних причин (мирських: після смерті друга, від задоволення мистецтвами); з причин сакрального походження («великий плач» супроводжував розкаяння у минулих захопленнях маніхейством і ознаменував навернення у християнство), що дозволяє різносторонньо, цілісно й недогматично висвітлити для Матіо-Кастелані й сприйняти для читача постать святого. У рецензії на «Сльози Августина» Елоді Пінель вказує на те, що особлива увага авторки зосереджується на «естетичному аспекті августинівських сліз», «сліз, народжених під впливом мистецтв і особливо – музики» [217].

Релігійна музика повсякчас викликає плач у Августина, такі слези – як пише Е. Пінель – «можуть здатися «добрими слезами» («bonnes larmes»), які звеличують душу» [217]. Однак, відчуваючи на собі емоційність голосів співаків,

Августин сумнівається, чи походить музика від Бога, чи, навпаки, є спокусою, «хіттю слуху» [1, с. 198]. З одного боку, Августина здається, що він приділяє музиці «більше почесей, ніж треба», бо відчуває, що «святі слова, коли їх так співають, пронизують побожним полум'ям, чого не трапляється, коли їх так не співають» [1, с. 198]. Тому музику Августин інколи називає зайвою («я усіма силами хотів би усунути від моїх вух, ба навіть із самої Церкви мелодії тих солодких співів, якими такий багатий Давидів Псалтир» [1, с. 199]. З іншого боку, Августин не може ігнорувати й заперечувати ту властивість музики, яка підсилює значення святих слів, змушує їх проникати глибше у серця слухачів. Коли святий пригадує сльози, які проливав під впливом церковного співу на початку навернення до християнства, то знову визнає «велику користь такого звичаю» [1, с. 199]. Враження, яке формується від читання про рецепцію музики Августином, який постійно знаходиться між полюсами сумніву щодо сакральної чи карнальної природи цього мистецтва, дивним чином резонують із сприйняттям акту покаяння у романах Ф. Достоевського. Наприклад, в «Братах Карамазових», у сцені сповідання отцю Зосімі, маловірна дама спокушається самим актом сповіді як нагодою оголити своє «Я», проявити свою щирість й отримати за це похвалу старця. В інтерпретації Достоевського навіть сповідь як святе таїнство може стати витонченою спокусою.

Отже, книга Жісель Матіо-Кастелані одна з небагатьох на сьогодні, яка акцентує увагу на присутності теми музики у «Сповіді», розкриває двоїстий аспект потрактування цього мистецтва: як емоційного, тілесного й одночасно духовного у християнській оптиці. Праця Матіо-Кастелані не дозволяє поставити питання про музичність сповідальної оповіді, але достеменно спонукає намітити питання про схожість чуттєвого сприйняття сповіді та музичного мистецтва.

Додаткове уявлення про роль Августина у формуванні традиції діалогу французького роману і музики приносить трактат «Про музику». Положення теоретичних праць Олександра Махова «Трактат Августина «Про музику» як факт історії поетики», Андрія Таціана «Естетика ритму Августина Аврелія»,

Олени Двоскіної «Антична теорія ритму: Трактат Аврелія Августина «De musica libri sex» допомагають пролити світло на визначення ролі августинівського трактату в формуванні традиції діалогу французького роману та музики.

У статті «Трактат Августина «Про музику» як факт історії поетики» [47] О. Махов акцентує увагу на тому факті, що Августин змінив аристотелівську парадигму мистецтва як наслідування, коли виділив основним принципом для музики і поезії принцип «bene modulandi» (принцип «правильного вимірювання»). «Якщо для Арістотеля наслідування – сутність поезії, а «гармонія та ритм» – його засоби (те, чим користуються при наслідуванні), – пише О. Махов, – то для Августина, який, по суті, «запозичив піфагорійське уявлення про числовий порядок у світі, сутність поезії – гармонія і ритм» [47, с. 245]. Таким чином, вивівши гармонію і ритм (тобто форму) на перший план у поезії, зробивши їх доміантними над змістом, або, іншими словами, закріпивши за формою значення «істинного змісту» поезії, Августин першим став біля витоків традиції романтичного та модерністського зближення поезії та музики (О. Махов у цьому контексті згадує С. Малларме як послідовника цієї традиції), більш того – роману та музики (феномен «музикалізації прози» у ХХ столітті, про який пише В. Вульф).

Дисертація О. Двоскіної «Антична теорія ритму: Трактат Аврелія Августина «De musica libri sex» [18] поглиблює семантичне поле висновку про вплив Августина на формування музичної ідентичності французької літератури до ідеї про вплив августинівського трактату на формування ритмічної ідентичності цієї літератури. О. Двоскіна справедливо й точно відзначає, що для музики ХХ століття проблема ритму набуває першочергового значення, у цьому полягає одна з основних відмінностей музики доби модернізму порівняно з попередніми епохами. Ритм стає доміантним над мелодією, визначальним емоційно-виразним та структурно-композиційним засобом музики кінця ХІХ та початку ХХ століть: джазу, музики французьких імпресіоністів та мінімалістів. Так, наприклад, емоційна виразність однієї з найбільш відомих прелюдій К. Дебюссі «Кроки на снігу» («Les pas sur la neige») досягається особливим

ритмічним малюнком, що відтворює ефект крокування. Натомість сама композиція прелюдії максимально спрощується. В інструкції до виконання «Кроків на снігу» К. Дебюссі наголошував на важливості дотримання саме ритмічних настанов з метою досягнення ефекту сумного та засніженого пейзажу («Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé» [230]).

Не лише у музиці кінця XIX та початку XX століття проявляється тенденція до гегемонії ритму – французький роман, натхненний сучасною йому музичною естетикою, також проявляє свою ритмічну ідентичність. Про джазову ритміку як ключовий елемент поетики роману «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна пише французька дослідниця Б'янка Романюк-Буларан [232]. Про семантичне наповнення пауз, важливість ритму, утвореного завдяки особливій темпоральній організації «Стороннього» А. Камю, писав Ж.-П. Сартр [239]. Також специфічний ритм на рівні синтаксису дозволяє розпізнати на слух стан «сурядності» (термін, який В. Фесенко вживає у передмові до «Нудоти» [91]) героя Рокантена з роману Ж.-П. Сартра «Нудота». У цьому контексті августинівська увага до ритму як «істинного змісту» музики та поезії парадоксально наближує його теоретичні роботи до сучасної естетичної парадигми роману та музики, й вкотре стверджує актуальність їх перепрочитання сьогодні.

У найважливішому для цього дослідження ракурсі роль «Сповіді» Августина проявляється через розуміння особливостей гармонії сповідальної оповіді автора. Адже Августин закладає традицію діалогу літератури та музики в координатах французького роману, не лише поєднавши сповідальний та музичний дискурс двома творами про сповідь і музику, але особливо тим, що сповіді Августина притаманна особлива музична складова – зразкова для християнської сповідальної оповіді гармонія (або, іншими словами, особлива організація мелодичного та гармонічного голосів). Виявлення характерних для августинівської оповіді рис гармонії та, найголовніше, виявлення причин та умов їх появи дозволить надалі розглядати текст Августина як точку відліку для простеження розвитку гармонії сповідальної оповіді наступних епох.

Критичне опрацювання «Сповіді» Августина дозволяє дійти висновку, що гармонія його сповідальної оповіді будується на основі вираженого

мелодичного голосу. Тобто, оповідь Августина на усіх етапах історії зумовлюється фігурами щирості, сорому та надією на примирення. Безперечно, сповідь Августина, як належить кожній історії покаяння, включає дисонансні сполучення (як, наприклад, сцена з вкраденою грушею або пристрастей до астрологічних наук), проти ці неблагозвучні тони августинівської сповіді не впливають, не дисонують три тонічні фігури мелодичного голосу – слово покаяння ніколи не перестає бути щирим, сповненим сорому та надії – а отже, не руйнують загальну благозвучність гармонії.

Причини та умови благозвучності гармонії сповіді Августина можливо пояснити з двох ракурсів. По-перше, якщо розглядати сповідь як комунікативний акт, то благозвучність гармонії сповіді Августина гарантується за рахунок присутності тоніки на рівні другої з трьох основних ланок комунікативної рамки за Ж.-М. Шеффер [99]: хто говорить – реальний суб'єкт сповіді, Августин / до кого – звернення до Бога / результат – примирення конфліктів та прославлення Отця. Тобто, при читанні сповіді Августина не виникає запитання «до кого» звертається автор. Августин постійно «бачить» Того, до кого він говорить, та вірить Тому, до кого звертається. Слово «Бог» для сповіді святого повсякчас стає орієнтиром, а ідентифікація себе відбувається виключно через образ «погляду Божого». Попри існуючі дисонанси в історії Августина (період маніхейства чи інцидент з вкраденими у чужому садку грушами), Бог стає тією тонікою, що нівелює дисонанси та привносить благозвучність у гармонію сповіді святого.

По-друге, основною причиною та єдиною умовою актуалізації благозвучної сповіді в християнстві є усвідомлення суб'єктом сповіді власного гріха та, найголовніше, своєї ідентичності як грішника. І хоча від цієї ідентичності сповідь покликана звільнити, однак принципово важливим для реалізації покаяння є сам факт сформованості, цілісності уявлення власного «Я», факт розуміння того, від кого/чого існує потреба звільнитись. Таким ми бачимо Августина на початку сповіді: абсолютно сформовану особистість, яка лише ставши собі невгодною («моя сповідь — це не що інше, як визнання, що я гиду

собою» [1, с. 171]), починає щиросердно спокутувати усвідомлені гріхи через слово покаяння. Сформованість образу себе як грішника, а отже, виголошення історії покаяння з усвідомленої позиції грішника не дозволяють читачеві забути про те, що є головним, а що другорядним в історії святого. Сповідь Августина побудована таким чином, що впасти у сумнів та розділити на якомусь етапі нехристиянські погляди святого навіть не спадає на думку, адже історія про того, «хто був поза Богом» завжди ведеться з позиції того, хто вже «знайшов себе у Богові».

У названих умовах актуалізації сповіді французький роман епохи модернізму частково відходить від августинівської традиції, що створює основний дисонанс гармонії сповідальної оповіді героя роману ХХ століття: вона народжується із незнання героя власного «Я» та внутрішньої потреби створити свій образ через слово. «Коли я вперше поклав перед собою цей шкільний зошит, я спробував зосередитись, заглянути у себе, як робиш, перевіряючи своє сумління перед сповіддю, – пише в щоденнику сільський кюре, герой роману Ж. Бернаноса – але цим внутрішнім поглядом, зазвичай таким спокійним та проникливим, що нехтує дрібницями й звертається до головного, я побачив не свою совість. Здавалось, він ковзав на поверхні чогось іншого, мені доти незнайомого...» [115, с. 40]. Саме образ внутрішнього незнайомця у романі ХХ століття не дозволяє говорити про відтворення християнського канону покаяння в аспекті усвідомлення власного гріха, а, отже, повної віри у прощення. Герой ХХ століття на кшталт сільського кюре суттєво різниться від героя Августина, і принципова відмінність між їхніми сповідями полягає у тому, що на момент виголошення своєї історії Августин – це людина, яка становилась у вірі; вона знає, ким була до Господа, та ким є у Ньому. В той час, як для Августина «не пора вже тепер ставити такі питання, а пора сповідатися» [1, с. 53], слово покаяння сільського кюре, навпаки, пронизане запитаннями через наявність постійного сумніву, що почасти дисонує мелодичний голос сповіді героя (див. 2.2). У цьому аспекті сповідь кюре емблематична для французького роману доби модернізму. У протиставлення до сповіді Августина,

образ внутрішнього незнайомця в романі доби модернізму впливає на дистанцію та перспективу між суб'єктом та історією про себе та не дозволяє говорити про повну реалізацію фігур щирості, сорому та надії (мелодичний голос).

Наступну віху у становленні діалогу між сповідальним та музичним дискурсами в координатах художнього тексту заклав Жан-Жак Руссо – автор славнозвісної «Сповіді» та ряду музикознавчих праць («Про походження мов, а також про походження мелодії та музичного наслідування» [69], «Музичний словник» [236], статті про музику в «Енциклопедії» тощо). З одного боку, Ж.-Ж. Руссо можна назвати послідовником августинівської традиції: обидва автори присвятили себе написанню сповіді й створенню ряду теоретичних праць про музику. З іншого боку, саме від Руссо беруть початок два принципово нові вектори у формуванні сповідальної поетики французького роману. На прикладі «Сповіді» Руссо літературна критика починає досліджувати зв'язок сповідальної оповіді та музики [143; 224; 249].

Новий поворот, взятий Ж.-Ж. Руссо у процесі створення «Сповіді», пов'язаний із виведенням на поверхню та особливим акцентуванням ролі мовлення суб'єкта сповіді (Ж. Дерріда у цьому контексті називає Ж.-Ж. Руссо теоретиком мови), наданням важливості процесу оповіді та метаоповіді, об'єктивізацією оповідача себе у мові – водночас як суб'єкта сповіді та її адресата. Про формування такої комунікативної ситуації в координатах сповіді як наративного акту пише Д. А. Фостер у книзі «Сповідь та складність наративу»: «Сповідальний наратив утворюється між двома основними і невстановленими (*unsettled*) суб'єктами. Під «суб'єктом» йде мова не про окремого індивіда, який звертається до іншого індивіда, а про репрезентацію себе, особливо у випадку об'єктивізації себе мовою. Суб'єкт – це та частина себе, яка здатна зрозуміти [157, с. 3]). Тому навіть коли у «Сповіді» виринає ім'я читача, його роль як істинного адресата часто нівелюється на користь «Я» оповідача («Знаю, що читачам не дуже вже й треба все це знати, але це потрібно мені самому» [70, с. 19]. Як було попередньо зазначено, у «Сповіді» Августина місце єдино

можливого адресата, який здатний зрозуміти, займає Бог (лише через постійно повторюваний образ «погляду Бога» Августин ідентифікує себе). З цієї перспективи сповідь Ж.-Ж. Руссо обирає принципово інакший курс, при якому власне простір оповіді про себе стає полем постійних спроб ідентифікувати свій стан через ставлення до «себе у мові» («Ось чому я пишу так важко. Мої покреслені, переправлені, плутані й нерозбірливі рукописи свідчать про те, яких зусиль вони мені коштували» [70, с. 108]), поглибити сповідальне зізнання через мовну мандрівку вглиб себе. Ця думка вияскравлюється через призму зауваження Ю. Павленко у післямові до українського видання «Сповіді»: «Від «Сповіді» Августина читач знає: парити колами пам'яті є єдиним способом відкрити правду душі. Ж.-Ж. Руссо перефразував думку попередника, стверджуючи, що йому потрібно якнайглибше зазирнути в себе» [70, с. 50]

Увага до слова, яку повсякчас демонструє оповідач «Сповіді», привносить принципово нове інтонування в поле французької критики, яка завдяки Ж.-Ж. Руссо звертає увагу на організацію сповідальної оповіді героя. Зокрема, і музика в полі французького літературознавства починає досліджуватися не лише як одна з тем на рівні сюжету «Сповіді», але як партитура роману [у сенсі, з яким вживає це поняття С. Маценка: «Партитура як музикознавче поняття у літературі оприявлює тяжіння роману до музики, спроби через інтерпретацію, мовне наслідування, структурні аналогії налагодити зв'язок із музичним оригіналом, відтворити фікцію «реальної» музики...» [50, с. 171]. Актуальність дослідження інтердисциплінарного аспекту творчості Ж.-Ж. Руссо у Франції та далеко за її межами засвідчують регулярні колоквиуми, які організовує Асоціація Ж.-Ж. Руссо. Один із таких колоквиумів – «Музика та мовлення у Руссо» – фокусувався виключно на відношеннях музики і мовлення у творчості французького просвітника. Безперечно, літературознавчому повороту, який ознаменував зближення наукових дискурсів про музику і мовлення, додатково сприяв трактат Руссо «Про походження мов, а також про походження мелодії та музичного наслідування» та його «Музичний словник». Праці Ж.-Ж. Руссо та їхній критичний огляд в роботах Ж. Дерріда («Про граматологію»)

та М. Фуко («Про «Діалоги» Руссо») становлять важливий елемент для формування традиції діалогу сповіді та музики у французькому романі.

Дослідженню музичних абрисів сповіді у добу Просвітництва присвячена книга «Руссо у Сучасності» [249] («Rousseau Among the Moderns») професора Каліфорнійського університету в Девісі, Джулії Саймон. Розширений аналіз ключових музикознавчих категорій (які завжди тісно пов'язані з вербальною мовою у теорії Ж.-Ж. Руссо) дозволяє Дж. Саймон вийти на ширші рівні інтерпретації музики як соціального феномена й пролити нове світло на старі дебати про зв'язки між індивідом і суспільством, теорією та практикою, концептами умовної та абсолютної цінності.

Симптоматично, що дослідження музики та сповіді як соціально значимих феноменів набирає обертів в контексті вивчення саме просвітницьких текстів. Цьому, безперечно, сприяє характер просвітницького дискурсу, в якому зміщуються акценти зі сприйняття сповіді як повного занурення у суб'єктивне, як інтроспективно орієнтованого нарративного акту, покликаного розкрити (або словами Ж. Гюсдорфа «оголити» / «об'єктивізувати» і, врешті, «вичерпати») внутрішнє «Я» героя [171, с. 254] до сповіді як акту, де внутрішнє «Я» суб'єкта розкривається через ставлення до категорій зовнішньої реальності, через причетність суб'єкта до загальної світобудови. Для позначення «просвітницького повороту» у конструюванні поетики сповіді якнайкраще підходять слова Ж. Гюсдорфа: «Хибним є намагання відділити власне «Я» від того, що його творить. Внутрішнє буття не є таїнством замкненим у собі, воно виражається в просторі, часі, бажаннях, політиці, почуттях, релігії тощо» [171, с. 254]. Так, через сповідь героїв Просвітництва реалізується спроба відтворення не лише тонів душі тих, хто сповідується, а й створення панорамного уявлення про соціальний контекст, який продукує акт сповідання. Набуваючи ширший спектр тонів, сповідь у Просвітництві починає виконувати фатичну функцію, а отже, бути складовою дидактичного проекту епохи. У цій тенденції перекодування значення – з індивідуального таїнства на таїнство, що розкривається у соціальних вимірах людського буття, – навіть більшою мірою, ніж Ж.-Ж. Руссо, посприяв інший французький просвітник, Дені Дідро.

У французькій критиці про Д. Дідро як письменника, який через музичний дискурс полемізує із соціальним контекстом епохи, говорять найчастіше через призму дослідження роману «Племінник Рамо» [156; 204; 146]. Значною мірою цьому сприяло те, що у зазначеному романі найлегше знайти точку входу до музики – тема музики отримує перший силует вже на рівні назви роману (адже Рамо – відомий французький композитор доби Просвітництва). Однак більш цікавий для цього дослідження інший роман Д. Дідро, де музика інкорпорується у витончений та імпліцитний механізм конструювання соціально-релігійного дискурсу – сповідь. Мова йде про роман Д. Дідро «Черниця».

Найбільшу увагу в «Черниці» привертають стилістичні засоби, якими Д. Дідро конструює дидактичний вимір сповіді головної героїні Сюзанни. По-перше, просвітницька винахідливість плану Дідро полягає в тому, що письменник повертає таїнство церкви проти самої церкви, вкладаючи в руки Сюзанни єдиний засіб боротьби проти знущань черниць, – сповідь. По-друге, щоб вкласти гостре соціальне значення у сповідь Сюзанни, Дідро не вдається до моралізаторства, не робить письмо Сюзанни відверто дидактичним, а залишається у строгих рамках естетичного дискурсу: Сюзанна рідко говорить поняттями добре / погано, чорне / біле, однак, сама форма сповідання Сюзанни (оповідь героїні набирає обертів та напруги через градацію дієслів різної модальності, використання сурядних зв'язків між частинами речень, нехтування прикметниками тощо) робить її сповідь насправді потужним засобом викриття жорстокості та нищості клерикальної системи XVIII століття («Я протягнула їм руки. Черниці в той же час схопили їх. Вони зірвали з мене ковдру, зірвали одягу <...> я стискала руками горло, я роздирала зубами сукню, я випускала жахливі звуки, я вила, як дикий звір, я билась головою об стіну, я була вся у крові, я намагалася довести себе до стану, щоб сили полишили мене, це не забарилось статися» [148, с. 104]).

Таким чином, питання, яким переймається Д. Дідро, «як сказати про музику, як включити музику у літературний твір?» [149, с. 49], знаходить найповнішу відповідь у романі «Черниця»: Д. Дідро підсилює значення форми

сповіді; ритм і гармонія – реверанс до августинівського трактату «De musica libri sex» – транлюють «істинний зміст» історії оповідачки. Експресивність лексичного плану мовлення, нагромадження дієслів різної модальності сприяють тому, що оповідь Сюзанни стає рельєфною, музичною. Через неї проявляється новий зміст письма Сюзанни, відмінний від того змісту, який прочитується на рівні історії.

У розширенні семантики та функціонального значення сповіді Просвітництво утворює міцний фундамент традиції для французького роману епохи модернізму. Стратегію писати про категорії моралі, етики, політики, релігії виключно через засоби естетики (символ, ритм, форма) розвиватиме у своїй творчості найактивніше А. Жід. В 1891 у «Трактаті Нарциса» («Le Traité du Narcisse») письменник зазначає: «Правди живуть за Формами. Кожен феномен є Символом Правди <...> Ми живемо, щоб зображати. Правила моралі та естетики однакові: кожний твір, що не зображає, є безкорисним, а відтак, поганим» [167, с. 11]). Творчість інших письменників ХХ століття – Ж.-П. Сартра, Л.-Ф. Селіна, Ж. Бернаноса, можна також описати через інтертекстуальне звернення до слів Т. Адорно в «Естетичній теорії». Дуальний характер мистецтва як явища автономного і водночас соціального виступає у творчості вищезазначених письменників ХХ століття саме у зоні автономії мистецтва. Тому творчість цих письменників впливає на зовнішню реальність абсолютно особливим чином: «невирішені проблеми реальності знову і знову проявляються у їх романах як внутрішні проблеми форми» [6, с. 12], – пише Т. Адорно. Саме в такій перспективі апологізують форму письменники Просвітництва і модернізму: імпліцитну, емку за обсягом та безкінечно поліфонічну за звучанням.

Після Великої буржуазної революції 1789 року французька література поступово змінює просвітницький курс на романтичний. Франція, яка була епіцентром просвітницької думки, поступається головною роллю у становленні романтичних ідей Німеччині. Прикметно, що літературна критика, досліджуючи зв'язок роману доби романтизму та музики, займає настільки широку географію і здебільшого демонструє тенденцію до аналізу музичної складової саме

німецькомовної романтичної культури (Мірко М. Хол [211], Херберт М. Шуллер [245]). Французьке літературознавство відзначається аналогічною увагою до діалогу німецької літератури доби романтизму та музики [131; 121]. З одного боку, ця ситуація має об'єктивні передумови, адже саме німецька література демонструвала найсильніший розквіт романтичних ідей: перші та найбільш вагомі внески у розвиток метадискурсу про зв'язок романтизму та музики зробили представники німецького ідеалізму І. Кант, Г. Гегель, Ф. Шеллінг, Й. Фіхте, Ф. Шлейєрмахер. Найсильнішої концептуалізації та систематизації музика отримала в інтерпретації німецьких філософів Ф. Ніцше («Казус Вагнера» [58], «Народження трагедії із духа музики» [59]) та А. Шопенгауера («Про сутність музики» [102]). Також, як зазначає, С. Маценка «те, що музика стала найромантичнішим видом мистецтва, було дискурсивним результатом, якому попри теоретичні трактати передусім сприяли художні твори» [50, с. 71]. Серед німецьких письменників романтизму науковиця особливо виділяє Е. Т. А. Гофмана, а також В. Гайнзе, Жана Поля, В. Г. Вакенродера, Л. Тіка тощо [там само]. З одного боку, закономірно, що в координатах сучасного літературознавства склалася тенденція вважати діалог романтичної літератури та музики явищем «німецькоцентричним». Ця думка є небезпідставною й, безумовно, виправдана культурно-історичною ситуацією – зародження й бурхливий розквіт романтичних ідей у Німеччині дійсно посприяв розвитку музичної естетики німецької літератури і сформував до певної міри славнозвісну «музичну ідентичність» цієї літератури. Однак, з іншого боку, посилена (вже хрестоматійна) увага до проблеми музики в координатах німецького романтизму автоматично залишає у тіні питання ролі та місця музики в рамках інших національних літератур, зокрема французької.

Важливо наголосити, що питання функціонування музики у французькому романтизмі вартує уваги не лише в силу недостатньої артикуляції сучасною критикою. У першу чергу, французький романтизм – продовжуючи німецьку традицію сприйняття музики як унікальної мови для трансляції найменших відтінків романтичного світобачення – демонструє принципово нові, автентичні

типи зв'язків між літературою та музикою. І це, в свою чергу, увиразнює національні особливості французького романтизму та дозволяє розкрити усю багатогранність романтизму як європейського естетичного феномена.

Отже, перший пагін французького романтизму виріс на теренах німецького відчуття музики як ідеального у своїй нематеріальній природі мистецтва, що здатне «виразити саму суть того, що відбувається у світі» [50, с. 70], розкрити складний суб'єктивний світ героя-романтика. У цій перспективі французька література – слідуючи, насамперед, прикладу гофманівської традиції – переплітає теми інопростору, фантастичного та музики («La sonate du Diable» Семюеля-Енрі Берту, «La safetière» Т. Готьє), про що пише французький дослідник Стефан Лельєвр. Своєю книгою «Література і музика: алхімія фантастичного – музика у фантастичних оповіданнях французького романтизму (1830-1850)», за словами С. Лельєвра, він «вертає французький борг Німеччині, особливо Гофману» [189]. Дослідник аналізує фантастично-музичну повість («le récit fantastico-musical») авторства маловідомих французьких письменників Семюеля-Енрі Берту (Samuel-Henry Berthoud), Раймона Брюкера (Raymond Brucker), Теофіля де Фер'єра (Théophile de Ferrière), Фредеріка Маба (Frédéric Mab) та малодосліджені твори відомих французьких романтиків Жорж Санд, Теофіля Готьє, Олександра Дюма. Романтичний обертон музичного і фантастичного, зокрема, отримує відлуння у трьох «музичних» новелах Оноре де Бальзака («Sarrasine» – «Gambara» – «Massimilla Doni»), які французький письменник, за словами П'єра Брунеля, написав з амбіцією «повторити Гофмана по-французьки» [129].

Другий пагін діалогу французької літератури епохи романтизму та музики має суто французьке коріння. Історичні події Франції на рубежі XVIII-XIX століть спричинили сплеск сповідального дискурсу в художній літературі романтизму. Як відомо, кінець XVIII століття в історії Франції ознаменував не просто поразку революції, а крах великого просвітницького проекту, дискредитацію вітальної та опорної для усього попереднього століття ідеї розуму. Лозунги «свобода, рівність, братерство» не виправдали себе – як наслідок, той романтизм, що став

симптомом поразки революції, розрісся у літературі метафорою «хвороби» століття. Розчарування лиш підсилилось кровопролитними наполеонівськими війнами, під час яких, як пише Октав з роману Альфреда де Мюссе, «траурні води несуть до смерті чи до бога» [213, с. 64].

Значних обертів у французькому романтизмі набирає дискурс сповіді, який приносить тривожне інтонування у художній простір роману. У французькій літературі з'явився новий тип героя: він сповідується у власній історії, тісно переплетений з історією своєї епохи. Злочини, у яких розкаюється герой, стають в його інтерпретації, як правило, симптомом «хвороби» усього століття романтизму. «Якщо б я був хворий один, – пише Октав, герой роману «Сповідь сина століття», – я не став би говорити про це, але оскільки багато хто страждає тією ж хворобою, я пишу для них» [213, с. 5]. Найбільш ілюстративними у цьому контексті можуть вважатися романи «Рене» Р. Шатобріана, «Сповідь сина століття» А. де Мюссе, «Адольф» Б. Констана, які довгим романтичним відлунням роздалися, зокрема, у другу половину XIX століття і створили міцну традицію для формування поетики сповідальності в епоху літературного модернізму («Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна, «Нудота» Ж.-П. Сартра, «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса», «Падіння» А. Камю).

По-друге, в художній оптиці французьких письменників-романтиків концепція музики не завжди тяжіє до німецького бачення цього мистецтва як ідеальної моделі світу. У французькій літературі епохи романтизму набагато рідше можна зустріти приклади умисної музикалізації прози як, наприклад, у Е. Т. Гофмана чи спостерігати процеси «лавиноподібного проникнення музичних категорій у сферу словесності» [50, с. 30]. Винятком, безперечно, може вважатись бальзаківський проект трьох музичних новел «Sarrasine», «Gambaga», «Massimilla Doni», але і він був народжений радше не музичним світовідчуттям письменника, а, як зізнається сам Бальзак, захопленням і бажанням повторити Гофмана [109].

У Франції не було своїх Шопенгауерів, які розробили би концепцію музичного ірраціоналізму. Однак, музика, яка виникає в умовах посиленої

актуалізації теми сповіді, привносить у французький роман власну, автентичну, яскраво виражену гармонію. У цьому контексті – через призму розуміння раніше описаної природи зв'язку сповідальної оповіді та музики – особливого значення набувають слова Еріка Борда про актуальність дослідження ритму як основоположної складової музичної гармонії оповіді в історіях романтичних героїв: «Французька література епохи романтизму пропонує особливий матеріал для аналізу ритміки мовлення героя. Тим більше, якщо прийняти до уваги той факт, що саме романтизм знаменує появу (винайдення) образу чуттєвого індивіда у тексті самої історії» [120, с. 160–161].

До французьких письменників-романтиків, чії романи складають традицію формування сповідального дискурсу, належать, як зазначає Венсан Колонна [139], Рене Шатобріан, Альфред де Мюссе, Бенжамен Констан. Французький теолог і католицький письменник Бертран де Маржері у книзі «Про гріх, благодать і прощення. Про сповідальне у літературі» [198] продовжує цей список іменами Альфонса де Ламартіна, Альфреда де Віньї та Поля Верлена. Французькі літературознавці Маріам Роман [231] та Даміан Занон [117] пов'язують із романтичною сповіддю творчість Жорж Санд (зокрема, романи «Сповідь молодої дівчини» та «Спіридйон» («Spiridion»), автобіографію «Моє життя»).

Триптих романів Р. Шатобріана «Рене» (1802), Б. Констана «Адольф» (1816) та А. де Мюссе «Сповідь сина століття» (1836) є емблематичним для ілюстрації поетики власне романтичної сповіді. У процесі критичного прочитання цих художніх текстів можна виділити декілька теоретичних питань, які спонукає розглянути роман епохи романтизму в аспекті сповідальності.

Перша особливість розгортання сповіді у вищеназваних романах пов'язана із тим, що фокус уваги романтичного суб'єкта сповіді зосереджується на описі не лише внутрішнього, суб'єктивного світу, але й демонструє причетність героя до зовнішньої реальності. Сповідь французького героя-романтика набуває соціального виміру, і це трапляється, як правило, на самому початку історії, коли оповідач описує «хворобливе століття» як контекст і частково причину злочинів, розпусного життя, провин, у яких розкаюється. Найбільшого розмаху контекстуалізація епохи французького романтизму набирає на початку сповіді

Октава, коли герой дає розлогу, детальну і колористичну характеристику кровопролитної доби наполеонівського правління (через образи привидів у чорних шатах, ріки смерті, трьох корзин із трупами трьох юнаків, постатей скорботних матерів тощо). Також Октава згадує Шатобріана, ніби підхоплюючи традицію опису війни у романі Шатобріана «Рене» (у випадку Рене мова йшла про Семилітню війну): «Дух часу <...> він сидів на мішку з мертвими кістками і, загорнувшись у плащ егоїзму, дрижав від страшного холоду <...> Вже Шатобріан, принц поезії, обгорнувши цього жахливого ідола у свій плащ палігрима, поставив його на мармуровий вівтар» [213, с. 17]. Той факт, що причина включення соціального, політичного виміру у приватну історію романтичного героя пов'язана із травматичним досвідом війни, становить важливий аспект розуміння протягності романтичної традиції сповіді у площину художніх текстів доби модернізму. Адже тема війни в історії французької літератури лише набуватиме додаткових обертів на зламі XIX-XX століть, і потрясіння від цих кровопролитних подій (їх накладання на аналогічний досвід романтичного героя) стане суттєвою причиною ускладнення актуалізації сповіді у XX столітті, причиною масивного проникнення іронії та цинізму в історії героїв, які сповідаються у французькому романі доби модернізму.

Інший внесок романів Р. Шатобріана «Рене», Б. Констана «Адольф» та А. де Мюссе «Сповідь сина століття» полягає у формуванні характерного образу оповідача, якого Маріам Роман у статті «Що робить фікція під час Революції» [231] називає героєм з «дикою душею» («*âme sauvage*»). Цей герой, метамовою Рене з однойменного роману Шатобріана, – «непостійний», «жертва власної уяви», «проходить повз ціль, яку може досягнути», «все, що має кінець, для нього не має жодної цінності» [136, с. 10]. Така характеристика може бути у рівній мірі прикладена для опису Адольфа з роману Констана (досягнувши кохання Елеонори, герой одразу обтяжується ним) та Октава, який «у полоні власної уяви» почергово підозрює, ревнує Бригітту, потім безтямно кохає, і однаково не може знайти спокій у щасті. Невдоволення тим, що має кінець, приводить романтика до іншого важливого висновку: оскільки щастя швидко

досягає крайньої точки, воно не настільки привабливе і «не має такої цінності», як страждання. «Я навіть знаходив несподіване задоволення у повноті мого горя й помітив з таємною радістю, що горе – не те почуття, яке вичерпується, як задоволення» [136, с. 16], – каже Рене, і ці слова майже без змін переходять у сповідальні тексти наступних епох.

Не менш важливий вплив романтизму на формування поетики сповіді наступних епох полягає у тому, що мінливий та неспокійний характер героя романтизму зумовлює специфічну гармонію сповідальної оповіді. Іншими словами, впливає на організацію мелодичного та гармонічного голосів сповіді. У цьому контексті повторно згадуються слова Еріка Борда про те, що саме французький романтизм народжує той тип героя, мовлення якого володіє особливо вираженою ритмікою як важливою складовою гармонії. Оскільки герої Рене, Адольф, Октав можуть вважатися емблематичними романтиками у цьому сенсі, детальне дослідження гармонії сповіді цих героїв становить важливий вектор пояснення історії формування гармонії сповіді героїв французького роману доби літературного модернізму.

2.2. Гармонія сповідальної модальності французького роману доби романтизму

Широта актуалізації сповідального дискурсу у французькому романі доби романтизму та посилений інтерес цієї епохи до музичного мистецтва доводить, що епоха романтизму формує основний фундамент традиції діалогу сповіді та музики для французького роману доби модернізму. Епоха романтизму створила характерний образ суб'єкта сповіді: його поведінки, характеру, особливостей мовлення та взаємодії гармонічного й мелодичного голосів його оповіді. Таким чином, в історичному зрізі виникає потреба проаналізувати власне механізми творення гармонії романтичної сповідальної оповіді (проаналізувати особливості побудови мелодичного та гармонічного голосів) з метою увиразнення спільних та індивідуальних для французького романтизму і модернізму рис сповідальної модальності оповіді героя роману.

Типологія фігур мовлення закоханого, розроблена Р. Бартом, а також проєкція основних положень музикознавчих праць Ю. Холопова, Р. Слонімської, І. Дубовського, С. Євсєєва на площину тих французьких романів доби романтизму, які літературознавці Венсан Колонна, Бертран де Маржері, Маріам Роман та Даміан Занон розглядають під кутом сповідальної поетики, дозволяє, по-перше, прослідкувати, чи існують відповідності між гармоніями романтичної музики та сповідальної оповіді; по-друге, за допомогою метамови музики експлікувати ті поетикальні грані романтичної сповіді, що досі залишались невидимими для метамови літератури.

Гармонія сповіді романтичного героя не завжди пропонує зразок чистого, розвитку мелодичного голосу (у сенсі обережного, поступального, обачного каяття, сповненого сорому, щирості та надії). Причини складності гармонії сповіді ми детально аналізували у попередньому дослідженні [253]. У багатьох аспектах ці причини визначаються сильним домінуванням голосу акомпанементу. Його формування, насамперед, пов'язане із темою амбівалентного кохання, яку герой-романтик повсякчас влітає в історію сповіді. Інтегрування теми кохання в історію покаяння, у свою чергу, призводить до того, що романтичний суб'єкт сповіді, перш за все, ідентифікує себе як закоханого, а не того, хто мусить розкаятись. Ця позиція найяскравіше об'єктивізується у мовленні героя: він повністю відтворює усі сцени та вчинки, в яких розкаюється, у прямій мові, ніби перед читачем постає не відрефлексоване розкаяння у тому, що було, а сама екзистенція того, у чому сповідаються – екзистенція обману, гніву, ревності, пристрасті, роздратування, відчаю тощо.

Показовою у цьому контексті є сцена з роману «Адольф» Б. Константа, коли головний герой, включаючи у власну сповідь листи до коханої Елеонори, не вносить у них жодних ремарок, не коментує, не перефразовує, не змінює стильові маркери листа, що могли б засвідчити актуальну для нього позицію автора сповіді, а не ретроспективну – закоханого суб'єкта. Натомість, герой розлого декламує любовне повідомлення, що призводить до встановлення рівноправності між темами кохання й покаяння в історії героя.

Плутання реєстрів кохання та покаяння спостерігається, зокрема, у випадку сповіді Октава. З одного боку, покаяння у скоєних провинах маркує рівень історії, водночас стилістичний бік оповіді героя визначають фігури мовлення закоханого. Таке «викривлення» сповідальної оповіді Р. Барт пояснює тим, що коли сповідується закоханий суб'єкт, він, радше, «декламує» свою історію, пише «щоденник своїх резонансів» (ран, радощів інтерпретацій тощо), але «не розказує» [111, с. 109] у сенсі аналізує, дивиться збоку, приймає позицію Іншого по відношенню до свого письма.

Таким чином, мовлення романтичних героїв, які сповідаються, – зокрема Октава з роману А. де Мюссе «Сповідь сина століття», Адольфа з однойменного роману Б. Констана, Рене з роману Р. Шатобріана – маркується тими самими фігурами, що і мовлення закоханого суб'єкта [за Бартом, див. «Фрагменти мови закоханого»], а саме: фігурами «переповнення», «ніжності», «резонансу», «тіла», «тривоги», «очікування». Вони настільки міцно інтегруються у сповідальну оповідь героїв, що починають виконувати роль «синтаксичної арії» та стають «способом конструювання наративу» (за Р. Бартом). Важливо ще раз наголосити, що фігури мови закоханого стають структуротворчими не лише на тих етапах історії, де герої говорять про кохання до жінки (тобто, на тих етапах, де власне і належить функціонувати фігурам мови закоханого), але у тих місцях історії, де герої розкаюються у своїх провинах перед коханими (тобто, на етапах історії, коли тонічними повинні бути сповідальні фігури щирості, сорому та надії).

Залучення фігур мовлення закоханого у сповідальну історію героями Рене, Октавом та Адольфом призводить до формування особливої комунікативної ситуації: герої адресують слова кохання не лише жінці, але й розповіді про своє трагічне кохання, про свої злочини, у яких, навпаки, повинні розкаюватися. Яскрава ілюстрація до цієї думки – зізнання Адольфа про те, що він милується та збуджений не лише коханням, але «окрім того, своїм стилем» [140, с. 34]. Це зізнання, в свою чергу, спонукає реактуалізувати питання про щирість сповіді героя. Додатково цьому сприяють, зокрема, заключні слова реципієнтів сповідей Рене та Адольфа – старця Суеля й видавця сповіді Адольфа відповідно. Обидва

реципієнти приходять до вкрай суголосних висновків, прослухавши / прочитавши сповіді героїв-романтиків. Старець Суель з роману «Рене» каже, що ніщо у сповіді Рене не заслуговує співчуття, адже юнак обрав слабку позицію, відвернувшись від соціальних обов'язків й віддавшись безкорисним мріянням. Лише Амелі в історії Рене, на думку Суеля, сповна спокутувала свої провини. Видавець історії Адольфа виражає думку про нещирість сповіді Адольфа словами «Я ненавиджу марнославство розуму, що вважає можливим пробачити те, що вдається пояснити. Я ненавиджу цю зверхність, що займається сама собою, оповідає про нанесене нею зло й прагне співчуття <...> аналізує себе, замість того, щоб розкаятись» [140, с. 162]. Ці останні слова видавця про те, що Адольф аналізує / милується / пояснює свої провини замість того, щоб просто розкаятись, якнайкраще ілюструють думку про те, що у гармонії сповіді героя-романтика повсякчас домінує гармонічний голос (акомпанемент) над мелодичним.

Підсумовуючи загальні риси гармонії сповіді, можна зробити висновок, що подібно двом голосам у музичному творі – обережному, плавному мелодичному й ускладненому гармонічному – сповідальна й любовна доміанти історії романтичних героїв постійно переплітаються, у чому полягає основна складність і водночас унікальність гармонії сповіді героя французького романтизму.

Прикметно, що гармонія романтичної музики також відзначається підсиленням ролі колористичних функцій музичного письма за рахунок індивідуалізації / деталізації гармонічного голосу. Про пріоритетність гармонії над мелодією писав ще французький композитор Ж.-Ф. Рамо у «Трактаті про гармонію, що зводиться до її природніх начал» («*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*») [222], чим викликав обурення і супротив – про що писалось раніше – з боку Ж.-Ж. Руссо. Про тенденцію до розбудови голосу акомпанементу у гармонії романтичної музики також пишуть сучасні музикознавці – Ю. Холопов, Р. Слонімска. Таким чином, у прагненні до найбільшої деталізації звукового оточення мелодії література і музика доби романтизму утворюють спільну грань, що, в свою чергу, дозволяє спроектувати

деякі техніки романтичної музичної гармонії на площину сповідальної оповіді героїв французького роману доби романтизму.

Серед основних технік творення романтичної музичної гармонії музикознавці Ю. Холопов [94, с. 49] та Р. Слонімска [72] виділяють такі техніки:

- різнотонального викладення матеріалу (за рахунок тональних співвідношень: модуляції, відхилення, зіставлення);
- розчеплення категорії тональність та введення додаткових конструктивних елементів гармонії – ДКЕ [за Холоповим];
- деталізації кожної окремої гармонічної послідовності [за Слоніською]
- розвитку колористичних функції музичного письма тощо.

Проекція музичної техніки різнотонального викладення матеріалу у площину романтичної сповіді дозволяє проявити літературознавчу семантику цієї категорії: в координатах сповіді романтичного героя його оповідь по чергово підпорядковується якісно різним тонічним фігурам. Вони визначають характер організації синтаксично-семантичних рівнів історії героя. Один з яскравих прикладів проявлення цієї техніки простежується у сцені музикування в романі А. Мюссе «Сповідь сина століття».

Сцену музикування можна умовно поділити на дві частини за критерієм зміни наративних фігур, які стаючи тонічними, визначають характер сповідальної оповіді героя на різних етапах його історії.

Починається сцена із пропозиції коханої Октава, Бригітті, виконати мелодію Страделли, на що Октав відповідає згодою («Я більш за все люблю церковну музику, і мелодія, яку Бригітта вже якось співала, здалася мені дуже гарною» [213, с. 114]). В процесі виконання мелодії коханою Октав описує свій стан. Для позначення провідного почуття, що визначає характер оповіді Октава на початку сцени, в типології фігур Р. Барта найбільше відповідає фігура «переповнення».

Виконуючи функцію тоніки, ця фігура обумовлює характер оповіді героя, що так само як усе «любівне почуття – цитуючи Р. Барта – прагне до «переповнення» [111, с. 65]. На рівні синтаксису «переповнення» проявляється

через розбудову складних речень – герой прагне говорити довго й розлого, «видовжувати» своє мовлення про кохання («Я лежав на канапі; я відчував, як при кожному її слові одна за одною віддаляються й щезають дурні хвилини мого минулого життя. Зірка кохання сходила на моєму горизонті, й мені здавалось, що я схожий на повне життя дерево, яке при пориві вітру отрушує з себе сухе листя, щоб вдягнути свіжу зелень» [213, с. 114]). Зв'язок між частинами складних речень переважно підрядний – герой прагне порівнювати своє кохання («я схожий на повне життя дерево, яке при пориві вітру отрушує з себе сухе листя» [там само]), пояснювати його з різних ракурсів, «затримувати» час мовлення про нього. На семантичному рівні Октава також апелює до образів, що вияскравлюють мотив «переповнення» («я схожий на повне життя дерево»), підкреслюють безмежність життя у коханні («зірка кохання», «мій горизонт»).

Зміна тональності мовлення Октава відбувається після обману Бригітті. Дівчина зізнається, що вигадала мелодію сама («Я спеціально сказала, що це арія Страделли, щоб дізнатися, чи сподобається вона вам»). Після цього невинного обману фігура «переповнення» перестає бути тонічною у мовленні Октава. Відбувається перехід в іншу тональність, де домінантою стають дві семантично споріднені фігури «хмари» («значення й функція гнітючого настрою, що полонив закоханого суб'єкта по капризу різноманітних обставин» [111, с. 201]) й «темрява» («любовний стан, що визиває у суб'єкта метафору темноти» [111, с. 203]).

Регістр мовлення героя різко змінюється після обману. Ритм мовлення Октава стає більш вираженим, чітким за рахунок появи сурядних зв'язків між реченнями і того, що ці речення стають значно коротшими порівняно з тими, що лунали в тональності фігури переповнення («Який жахливий механізм – душа людини! <...> Поки вона грала, я крокував кімнатою. Я проводив долонею по чолі, відганяючи від себе якийсь туман, я топав ногою й пожимав плечима, сміючись над власним безумством. Нарешті я сів на подушку, що впала на підлогу. Вона підійшла до мене» [213, с. 114–115]). На семантичному рівні провідними образом стають хмари («Вона від душі сміялась, промовляючи це, наді

мною ж раптом нависла якась хмара, я змінився в обличчі») та мряка («Чим більше я намагався боротися з духом темряви, що оволодів мною в ту хвилину, тим більше нагніталась мряка, що полонила мій розум» [213, с. 115]).

Поглибити розуміння особливостей техніки різнотонального викладення матеріалу у площині сповіді допомагає аналіз переходу від однієї тональності до іншої. У музиці зміна тональностей може відбуватися у три способи: модуляція, відхилення та зіставлення [27, с. 210]. Відхилення – це короткочасний відхід в іншу тональність у процесі викладення однотонального цілого [27, с. 211]. Модуляція – це перехід в іншу тональність й завершення у ній музичного цілого [27, с. 210]. Тональна модуляція відбувається завдяки наявності модуляційного переходу (модуляційної зв'язки), чим власне відрізняється від прийому тонального зіставлення, що передбачає перехід від однієї тональності в іншу за рахунок зіставлення матеріалу на основі його тематичної схожості тощо [27, с. 212].

У вищеописаній сцені музикування з роману А. Мюссе «Сповідь сина століття» перехід від тональності «переповнення» до тональностей «хмари» / «темрява» відбувається не різко, не контрастно (що в термінах музики можна порівняти з тональним зіставленням), а вмотивовано і плавно завдяки тональній модуляції. Тобто, між переходами з однієї тональності в іншу у вищенаведеній сцені є етап-зв'язка (модуляційна зв'язка). Такою зв'язкою у сцені стає обман Бригітти через музику Страделли. Особливість цієї модуляційної зв'язки полягає у тому, що саме музика – з очевидним романтичним кодом ідеального, чистого мистецтва – стає причиною обману, який переводить почуття й мовлення Октава з реєстру кохання у режим підозри. Зберігаючи одночасно код чистоти й обрамлюючись новими негативними конотаціями, що пов'язані з обманом, музика стає одним акордом, який зберігає частину нотації від тональності кохання та доповнюється новим інтервалом тональності підозри.

Така модуляційна зв'язка, що включає частини нотації одночасно попередньої та наступної тональності, у музичній теорії називається енгармонізмом, а сама модуляція здійснена за допомогою такого типу переходу – енгармонічною. У музикознавчому значенні модуляцію можна вважати

енгармонічною, якщо «у спільному між тональностями акорді відбувається така енгармонічна заміна одного чи декількох звуків, при котрій інтервальна побудова акорду стала інакшою» [27, с. 393]. Таким чином, при енгармонічній модуляції не потрібно вводити декілька акордів-зв'язок, щоб поступово змінювати тональні плани, достатньо створити один енгармонізм – метафорою чого у вищенаведеній сцені стає музика. В рамках цієї енгармонічної модуляційної зв'язки якого наявні риси протилежних за інтонуванням тональностей: «переповнення», «хмар» і «темряви».

Значну увагу технікам різнотонального викладення матеріалу (зокрема, через модуляцію), як пише російський музикознавець Д. Житомирський [31], приділяв найбільш музичний німецький романтик, письменник та музикант, Е. Т. А. Гофман в аналізі музичної стилістики романтизму. Гофманівське розуміння значення модуляції при створенні гармонії романтичної музики дозволяє розширити семантичне поле цієї техніки в координат сповідальної оповіді героя французького роману.

Отож, тональні співвідношення набувають в очах Гофмана «нового значення – так само, як і в бетховенських концепціях – вони виражають не просто чергування барв, а складний процес розвитку почуття», – зазначає Д. Житомирський [31, с. 49]. Зокрема, німецький романтик звертає особливу увагу на модуляції за допомогою енгармонізмів [31, с. 50], які завдяки певній заміні нотації звуків (від попередньої тональності й тональності зміненої) дозволяють швидко здійснити перехід навіть у далекі тональності. Таким чином, проектуючи гофманівське визначення ролі енгармонічної модуляцію в площину інтерпретації вищенаведеної сцени з роману «Сповідь сина століття», можна зробити декілька висновків: по-перше, зміна тональностей сповідальної оповіді героя засвідчує не просто невмотивоване чергування його почуттів, а їх складний розвиток від тональності «переповнення» до «темряви»; по-друге, відбуваючись завдяки енгармонізму (музика Страделли як «модуляційна зв'язка» поєднує риси ідеального з вихідної тональності «переповнення» та обману з тональностей «хмари» і «темрява»), цей складний розвиток почуття все одно

відбувається різко та швидко, що приносить характерний ритм та експресію в гармонію сповідальної оповіді романтика.

За допомогою прийому зіставлення тональностей відбувається різнотональне викладення сповіді Адольфа з однойменного роману Б. Констана. Описуючи свою пристрасть до Елеонори, Адольф повсякчас чергує дієслова, що виражають кардинально різні емотивні стани: від божевільного, схвильованого, динамічного до тихого, майже знесиленого, статичного: «Я блукаю <...> Я біжу <...> Я кидаюсь на землю <...> Я схиляю голову на холодний камінь <...> Я волочусь на схил <...> Я стою там із застиглим поглядом» [140, с. 50]. Такий прийом відтворює ідею тональних співвідношень у музиці, але вже не шляхом енгармонічної модуляції (де модуляційна зв'язка забезпечує поступовість переходу з однієї тональності в іншу), а шляхом контрастного тонального зіставлення. Апелюючи до метамови Р. Барта, суб'єкт мовлення у вищенаведеному фрагменті підпадає під визначення суб'єкта «без шкіри», у сенсі надчутливої особи. Його мовлення – це «ходження назад і вперед», постійні «демарші», «інтриги» проти самого себе. «Я біжу <...>, я блукаю <...>, я волочусь <...> я опускаю голову <...> – кожне речення Адольфа наголошує на дії – невмотивованій, різній за динамікою – від *presto forte* до *largo piano*. Тим не менше, попри те, що перехід від одного стану до іншого у випадку мовлення Адольфа не відбувається завдяки моделюючій зв'язці, на прикладі вищенаведеної цитати все одно справджується думка Гофмана про те, що «тональні співвідношення виражають не просто чергування фарб, а складний процес розвитку почуття». Адже порядок вживання дієслів у цитаті засвідчує не чергування між більш та менш динамічною дією, а, навпаки, в динаміці цих дієслів відчутний конкретний розвиток (хоча і в сторону регресу) почуття героя – від лихоманки («Я блукаю <...> Я біжу <...> Я кидаюсь на землю») до образу холодного каменю («Я схиляю голову на холодний камінь») – знесилення («Я волочусь на схил») – і, врешті, статички («Я стою там із застиглим поглядом»).

У результаті деталізації кожної окремої гармонічної послідовності,

як ще однієї техніки творення гармонії романтичної сповіді, тонічні фігури гармонічного голосу суб'єкта сповіді (фігури мовлення закоханого) посилюють виразність ритму оповіді героя, привносять повтори у семантичні та синтаксичні структури, насичують мовлення героя «подовжуючими» вигуківими частками (ah!, oh!, ô!), риторичними запитанням, паузотворчими трьома крапками тощо.

Основним регулятором ритму в історії героя-романтика стає розвиток повторень або – метамовою музики – реприз. За аналогією до гармонії романтичної музики, у якій репризну гармонічну основу має переважна частина музичних композицій (це прикметно для творів Ф. Ліста, Ф. Шопена, Ф. Шуберта), гармонія сповідальної оповіді героя французького романтизму так само насичена постійними повтореннями. Їх основна функція – увиразнити почуття кохання. Зізнанням в коханні героя-романтика ворожа ідея лаконічності, й натомість властива повторюваність. Романтичне зізнання у коханні демонструє безліч варіацій, кожна з яких привносить додаткові напівтони в основну тему – «я вас кохаю» або – словами Р. Барта – «фіксує один-єдиний означник «я хочу тебе», звільняє його, живить, нюансує, змушує розкритися, «затягує цей дотик», намагається «подовжити коментування відносин» [111, с. 87]. Репризи стають важливими засобами реалізації бартівської фігури «переповнення» (яка часто вплітається, підсилює значення інших фігур) у мовленні закоханого. Для романтичної гармонії – як в літературі, так і в музиці – недостатньо виразити любовне почуття лише один раз (що, до речі, викликає іронію з боку композиторів ХХ століття, які прагнули максимально лаконічно використовувати музичні засоби [244]). Проте романтик, власне, тому й романтик, що повторює слова кохання неодноразово, а скільки відчуває внутрішню потребу їх висловити.

У романі А. де Мюссе «Сповідь сина століття» повтори отримують особливе функціональне значення. Завдяки ним Октав від самого початку своєї історії активно ритмізує оповідь, що дозволяє «на слух» сприйняти історичні передумови народження «хвороби» століття. Найбільш яскравими постають семиразові й трійчасті повтори.

У сценах, де історія Октава включає трійчасті повторення (герой озвучує

три причини падіння імператора, згадує три корзини з тілами трьох загиблих юнаків, описує три стихії, які склали життя наполеонівського покоління тощо), стиль оповіді героя нагадує стиль казкової оповіді, позаяк підпадає під ряд ознак визначення казкової оповіді В. Проппом [64]. З одного боку, вживання трійчастих структур в історії Октава зрозуміле з огляду на романтичну прихильність до фольклору та казки, де число «3» часто має магічне значення. З іншого боку, в процитованій сцені контекстуалізації епохи Октавом трійчасті повторення не несуть тієї особливої семантичної ваги, яку В. Пропп виділяє для казки (третя битва найважливіша, третя донька найкраща тощо). Тим не менше, – і на цьому важливо наголосити – трійчасті повторення утворюють важливий ритмічний сегмент в історії Октава: вони привносять в опис війни вишукану симетрію, фольклорну стрункість композиції, що створює характерний для історії героя-романтика вимір поетизації війни.

Ритм оповіді героя різко контрастує із семантичним навантаженням історії, адже війна, вбивство, смерть – це теми, про які важко говорити настільки виважено. Будь-які рівномірні повторення (зокрема, трійчасті) не зустрічаються в таких романах епохи літературного модернізму, як, наприклад, роман Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі», де головний герой також зазнає досвіду кровопролитної війни. Ритм оповіді Октава, на відміну від героя Бардаму, не виражає суть війни. Поетизована історія про війну (так само, як історія про кохання) стає для Октава дзеркалом, в якому герой часто милується собою та своїм мовленням (у цій ваді іншого героя романтизму, Адольфа з однойменного роману Б. Константа, обвинувачував видавець наприкінці роману).

Семиразові повторення зустрічаються, коли Октав сім раз перераховує обставини, які змушують його врешті дійти до фінальної фрази-каденції «я починав пізнавати століття та зрозуміти, у який час ми живемо» [213, с. 60]. Кожна з семи рефлексій-аргументів, яка приводить Октава до фінального висновку, має однаковий анафоричний початок «Коли я побачив» (*la première fois que j'ai vu*) з різним продовженням «ігровий дім», «натовп», «куртизанок» тощо [213, с. 58-60]. Сім анафоричних повторень – продовжуючи ланцюг трійчастих повторень – надають роздумам Октава чіткого ритму й риторичної

виразності, за рахунок них в якийсь момент виникає – метамовою Р. Барта – справжня «синтаксична арія» [111, с. 9] оповіді героя.

Додатковий спосіб увиразнення або деталізації гармонічного голосу героя пов'язаний із частим вживанням вигуків часток «ох» / «ах» («Ах! Невірна! Ах! Нещасна! <...> Ти знаєш, що я помираю? Це приносить тобі задоволення?» [213, с. 21]), вигуками *ô* з надрядковим знаком аксан сірконфлекс (accent circonflexe), що подовжує вимову цієї голосної у французькій мові («*ô* misère! <...> *ô* grands poètes!») [213, с. 12], постійними трьома крапками (що виражають схвильованість героя, переповненість почуттів, неспроможність підібрати достатньо сильні й влучні слова, які йому хотілось би), риторичними запитаннями тощо. Усі ці стилістичні засоби подовжують, деталізують звучання гармонічного голосу сповіді героя, створюють ефект його хвилеподібного переливання.

Таким чином, можна стверджувати, що в координатах романтичної сповіді ритм виконує роль повноцінної семантичної одиниці, експлікуючи відношення героя до різних сфер буття: кохання, власної сповіді, війни тощо. Така семантична значимість ритму в системі літературного тексту підкріплює думку про музику як мову із подвійним рівнем артикуляції значень (реверанс до семіотичної дилеми Е. Тарасті, К. Леві-Строса та У. Еко про наративність музики). Завдяки ритму у вищенаведених романах епохи романтизму вдається реалізувати, увиразнити, надати фактуру й далєбі підсилити семантику любовного почуття героя. Також ритм в історії героя-романтика стає потужним сугестивним засобом експлікації виміру війни. Щоправда, уважне вслуховування в особливості ритму оповіді Октава з роману «Сповідь сина століття» на етапах опису війни свідчить про поетичне ставлення романтика до подій Наполеонівських війн, їх естетизацію.

Наступною важливою категорією у розгляді технік творення гармонічного голосу сповіді героя-романтика є техніка розщеплення тональності. Пояснити сутність та значення феномена розщеплення тональності у сповіді героя епохи романтизму як претексту гармонії сповіді героя ХХ століття допомагає розгляд семантичного наповнення цього поняття.

Під розщепленням тональності у європейській музиці доби романтизму

мається на увазі послаблення ролі тонічної тріади (трьох опорних ступенів будь-якої тональності: тоніки (далі T), доміанти (далі D), субдомінанти (далі S). Іншими словами, фундаментальна система традиції західно-європейської музики, яка базувалась – від бароко до раннього романтизму – на ідеї тяжіння та розв'язання (*résolution*) нестійких звуків у стійкі (або дисонансів у консонанси), в середині XIX століття починає розпадатись. Повернення у вихідну тональність (тобто, в опорні ступені T-D-S), що було фундаментом благозвучності кожної з двадцяти чотирьох існуючих тональностей, поступово стає факультативним, і це відчутно дисонує гармонію романтичної музики.

Для європейського слухача розщеплення тональності значило зникнення певної звукової опори та відчуття логічної завершеності музичної фрази, до якого за довгі століття звикло європейське вухо. Факультативність вирішення нестійких інтервалів та акордів у стійкі привносить у музику нестабільність, відчуття тривоги, постійного очікування того, що не настає (своєрідний ефект Годо).

У якості компенсації зникаючої тоніки в романтичній музиці сили набирає розвиток окремих співзвуч, які дослідник музичної гармонії романтизму та модернізму, Ю. Холопов, називає ДКЕ (додатковий конструктивний елемент) [95]. Ці співзвуччя (або акорди) вільно обираються композиторами романтизму (в їх основу можуть лягати навіть дисонансні звукосполучення), і їх «розвиток (шляхом повторення заданої акордоструктури) найпростішим і «матеріальним» способом підтримує єдність гармонійної послідовності» [95, с. 96]. Тобто, ДКЕ в романтичній музиці набувають функціонального значення опорної тоніки.

Найвідомішим у цьому контексті став дисонансний ДКЕ – Трістан-акорд (FHD#G#) Вагнера (частина лейтмотиву, пов'язана із образом Трістана в опері «Трістан та Ізольда»). Попри те, що Вагнер обрамлює тоніками початок та кінець теми Трістана, додатковий конструктивний елемент Трістан-акорд, який постійно розвивається в межах теми, зовсім не тяжіє до тонального тризвуку, чим визначає загальне дисонансне звучання теми Трістана. Більш того, у склад цього ДКЕ входить тритон (інтервал з трьох тонів), чие звучання Алекс

Рос називав диявольським для європейського слухача [68]. На прикладі Трістан-акорду, пише Холопов, видно «зміщення художнього інтересу (у музиці на *рубежі століть, курсив мій*) на дисонанс та нестійкість, емансипація напівтонових зв'язків на місці діатонічних» [94, с. 50]. Не один музикознавець закріплював за Трістан-акордом точку відліку розпаду тональної системи.

У площині французького роману сповідальне мовлення героя також завжди мало тоніки – орієнтири, до яких апелював суб'єкт сповіді. Ці орієнтири вносили опору і благозвучність у сповідь героя, дозволяли нівелювати внутрішні дисонанси. Сповіді А. Августина, П. Абеляра, Ж.-Ж. Руссо – різні за своєю прагматичною, комунікативною, епістемологічною, естетичною функціями – однак, це приклади сповіді, де історія суб'єкта мала тоніки – Бог, гуманізм, розум. І як знаки альтерації при скрипковому та басовому ключах, наративну організацію історії цих героїв визначали фігури щирості, сорому та надії на прощення.

Ситуація змінюється в координатах романтизму, коли тонічними замість благозвучних для сповіді фігур щирості, сорому та надії стає дисонансна фігура (за аналогією до дисонансного ДКЕ у романтичній музиці) – фігура сумніву.

Сумнів героя – за аналогією до додаткового конструктивного елементу (ДКЕ) у музиці романтизму – послаблює значення тонічної тріади щирість-сором-примирення та підпорядковує своїм дисонансним звучанням усю гармонію сповідальної оповіді героя-романтика. Від сумнівів у релігії, світобудові, власному «Я» страждає кожен літературний герой французького романтизму. Про це промовисто говорить Октав з роману А. де Мюссе «Сповідь сина століття»: «Моя релігія, якщо у мене була релігія не признавала ні обрядів, ні символів, якщо я і вірив у бога, то в бога без образу, без культу й без одкровення. Ще в юності, отруєний сумнівами минулого століття, я поглинув у себе молоко невірування» [213, с. 198].

Замість Бога єдиним орієнтиром у сповіді героя-романтика стає двоїсте, хворобливе кохання. Така ненадійна, мінлива опора розщеплює сповідальну модальність оповіді Октава (як було проілюстровано попереднім аналізом

фрагментів роману), вносить нехарактерні для сповіді фігури, що дисонують звучання загальної гармонії оповіді, не дозволяють герою прийняти ідентичність автора сповіді, а не лише закоханого суб'єкта.

В умовах послаблення ролі тонічної тріади у пізньоромантичній музиці поняття тональності все-таки остаточно не зникає – це важливо наголосити, позаяк послаблення ролі / остаточно зникнення тональності стане важливим критерієм розрізнення, по-перше, романтичної й модерністської музичних гармоній, по-друге, гармоній романтичної сповідальної оповіді й сповідальної оповіді героя доби модернізму. Отже, зберігаючи код епохи романтизму, історія Октава на зразок темі Трістана з опери Вагнера все ж завершується тонікою. Це найкраще ілюструє фінал роману «Сповідь сина століття». Коли у відчаї Октав збирається вбити Бригітту, його раптово зупиняє вид розп'яття на ший коханої. Герой глибоко вражений побаченим образом, кидає ніж і вперше за усю історію розкаюється: «Подібно до того, як під променями сонця сніг сходить і глетчер, що загрожував небу, перетворюється в струмочок, який співає у долині, – у серці моєму відкривалося життєдайне джерело. Струмінь розкаяння розчинив у собі мої страждання <...> Я знову відійшов до постелі, нахилився над своїм скарбом і поцілував розп'яття» [213, с. 198]. З моменту сцени покаяння перед розп'яттям в історії Октава змінюється адресат його сповіді. Замість читача чи Бригітти, до яких раніше звертався герой, адресатом сповіді «сина століття» стає Бог.

Ця зміна адресата продукує суттєві зміни у стилі сповідальної оповіді Октава. Бурхлива гармонічна лінія пристрасті та сумніву стихає, й вперше в оповіді героя проявляються фігури мелодичного голосу – сорому, щирості та надії на порятунок («А ти, Ісус, який врятував її, прости мене і приховай від неї те, що сталося. Я народився у нечестиве століття, і мені ще багато чого потрібно спокутувати. Бідний забутий син божий, мене не навчили любити тебе <...> Я щасливий, що хоча б раз, перед тим як вмерти, притулився губами до твого зображення, що спочивало на серці переповненому тобою» [там само]). Октав просить прощення за себе і за усе століття: «Прости нас, що надумали себе

безбожників, прости, ти який посміхався на Голгофі. Найгірша з наших мінливих слабостей марнославства спроба забути тебе» [213, с. 199]. Стиль його оповіді врівноважується, зникають пориви думки, синтаксис позбавляється метушні, та, як метафізичний символ сходження благодаті за щирю сповідь, у вікно кімнати проникають перші ранкові промені сонця.

Розглянувши особливості поетики сповідальної оповіді героїв французького романтизму під кутом музичності, можна зробити висновок, що проектування метамови музики дозволяє виявити нові напівтони у гармонії романтичної сповіді й створити претекст дослідження гармонії сповідальної модальності роману доби модернізму.

2.3. Романтичні обертони сповідальної модальності французького роману доби модернізму

Романтичні тенденції вплинули на формування літературного поля французького модернізму. Розкриття ознак нової гармонії сповідальної оповіді героя французького роману ХХ століття, таким чином, ґрунтується на тісному діалозі із романтичною традицією.

Епоха романтизму привнесла досвід потрясінь Семилітньою війною та Наполеонівськими війнами в традицію французького роману ХХ століття. Цей досвід лише підсилювався новими кровопролиттями франко-пруської війни наприкінці ХІХ століття та подіями Першої світової війни, що призвело до кардинальних змін у літературному полі Франції. Так, французький письменник на межі ХІХ-ХХ століть більше не може відчувати себе відокремлено від світу, який кровоточить в тисках постійних війн. Відповідно, декадентське гасло *l'art pour l'art* не виправдовує себе і остаточно втрачає актуальність. Справжнім поворотом гвинта у французькій літературі стала справа Дрейфуса у 1894 році. Цей гучний для французької спільноти інцидент довів нежиттєздатність романтичної естетики (в аспекті її неміметичності та герметичності) та змусив французьких письменників висловити думку *pour ou*

contre. Політична напруга на початку ХХ століття створила надлишковий заряд, що екстраполювався на всі рівні мистецтва – воно стало реактивним. Таким чином, Європа на зламі віків диктує новому поколінню письменників історичні обставини, які змушують вийти на соціальну арену літератури й засвідчити через творчість свою громадську позицію.

Романтична дилема зв'язку між реальністю та мистецтвом зазнає у цей період свого апогею: з одного боку, письменник відчуває себе соціально відповідальним перед суспільством, з іншого, артистична спільнота ХХ століття, вільна та плюралістична в художніх експериментах, бажає сповідувати пошук художньої правди. Тому наголос у розмові про літературне поле кінця ХІХ – початку ХХ століття потрібно зробити на прагненні письменників виробити нові стратегії письма, через які встановився б прийнятний для мистецтва зв'язок з суспільними реаліями і водночас була незраджена романтична ідея чистого мистецтва.

У попередньому дослідженні ми проаналізували позицію межовості письменника ХХ століття, що змушує його балансувати на грані соціального та індивідуального. Вона стає ефективною для вироблення нових стратегій письма, що створює, словами Г.-Р. Яусса, «естетичний розрив» у літературному полі епохи [79]. Основна суть цих стратегій полягає у здатності відтворити / дати характеристику багатоманітному, поліфонічному виміру зовнішньої реальності (виразити соціальні, політичні, релігійні аспекти життя) саме через естетичні, недидактичні засоби письма: за рахунок розробки форми роману, багатовалентності символу чи за рахунок сугестивних засобів переконання (наприклад, ритмом). У цьому аспекті французькі письменники доби модернізму продовжують просвітницьку й навіть романтичну традицію включення соціального виміру в художній вимір сповіді. Відповідно, стає зрозумілим, зокрема, той факт, що про музику в творчості письменників епохи модернізму (Ж.-П. Сартра або Л.-Ф. Селіна) сучасна критика активно пише в аспекті її соціального значення [173].

Отже, накладання соціально-політичної ситуації ХХ століття на болісний

історичний досвід епохи романтизму призводить до того, що соціальне поле французької літератури модернізму разюче змінюється: встановлюються нові завдання роману, модифікуються стратегії художнього письма, а отже, оновлюється гармонія сповіді французького героя доби модернізму.

Романтична традиція послаблення ролі тонічної тріади (фігури щирість-сором-примирення) значно прогресує в гармонії сповідальної оповіді героя доби модернізму. Можна виділити дві причини цієї тенденції.

По-перше, романтичні сумніви в історії героя модернізму набувають додаткових вимірів: зі сфери кохання, як це простежувалось у романтизмі, вони екстраполюються на усі сфери життя героя ХХ століття та проявляються у його ставленні до Бога, релігії, війни, власного «Я», буття (як, наприклад, в романах «Нудота» Ж.-П. Сартра або «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна). Внутрішній конфлікт героя-романтика розширює свій масштаб в історіях героїв епохи літературного модернізму (у плані кількості сфер, на які цей конфлікт розповсюджується). Тому сумніви епохи модернізму не просто дисонують фігуру щирості в історії героя (що мало місце у сповідях Адольфа («Адольф» Б. Констан) та Рене («Рене» Р. Шатобріан), коли герої-романтики милувались своєю сповіддю замість того, як пише видавець сповіді Адольфа, щоб «просто розкаяться» [140, с. 162]). Сама щирість розглядається героями доби модернізму – Бардамю з роману «Подорож на край ночі» та Рокантемом з роману «Нудота» – як явище неможливе у сучасному їм світі, яке заслуговує щонайбільше на іронію.

Задля уникнення редукованих уявлень про роль сумніву у поезії французького роману ХХ століття слід наголосити на його подвійній семантиці. Поряд із очевидно деструктивними конотаціями мотив сумніву отримує, зокрема, конструктивне потрактування. В контексті історичних реалій ХХ ст. він стає тим містком, що дозволяє письменнику вийти зі сфери «свого» у вимір «чужого» й стати на шлях переосмислення аксіології власної культури. Водночас сумнів перетворюється не лише на універсальний закон мистецтва ХХ століття, але й – в естетичній системі В. Шкловського – універсальний метод пізнання дійсності [100]. Відкриваючи «еру підозри», французькі письменники ХХ

століття запропонували змінити кут зору на давно знайомі істини: Ж.-П. Сартр запитував, чи міг Аврааму лише здатись наказ Господа принести в жертву власного сина. А. Камю піддав сумніву безмежність, абсурдність страждання Сізіфа, віднайшов щастя героя, звернувши погляд не лише на етап підйому каменя, але й сходження вниз – вільного від тягара та сповненого насолодою життя. А. Жід переосмислив хрестоматійний образ самозакоханого Нарциса, допустивши можливість закоханості героя не у власне віддзеркалення у воді, а у відображення світу за спиною героя та себе в цьому світі (що суттєво змінює семантичні акценти давньогрецького міфу). У романі «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса сумнів в існуванні Бога проявляє одразу подвійну семантику. У щоденниковому письмі кюре сумнів у вірі, з одного боку, продукує появу метафори ракової пухлини (що згодом втрачає будь-які ознаки метафоричності у реальному житті героя), проте саме заглиблення в епістолярний вимір сумніву стає єдиною можливим шляхом для героя повернутись до Бога.

Друга причина поступового розщеплення тонічних сповідальних фігур в історії героя модернізму зумовлюється еволюцією героя-романтика в аспекті поєднання семантично полярних почуттів (щастя / страждання, любові / ненависті, ніжності / ревності тощо). У романтизмі герой мислив синтетичністю понять страждання і кохання, проте у фіналі історії (як демонструє приклад роману «Сповідь сина століття») розкаювався в амбівалентності своїх почуттів, знаходив віру у Бога, що привносила в його оповідь тоніку, яка примирює внутрішні дисонанси, урівноважує / «заспокоює» стиль викладення думки. Натомість, гармонія сповідальної оповіді героя ХХ століття не обов'язково демонструє розв'язання дисонансів у консонанси. Більше того, ідеологічно значимим в поезії музики та літературної сповіді ХХ століття стає максимальне загострення дисонансів через ідею – як визначає її Т. Адорно [5, с. 42] – поєднання крайнощів.

В атональній музиці ХХ ст. – поєднання крайнощів реалізується на усіх

рівнях музичного тексту: композиційному (через введення у композицію музичного твору різких, неблагозвучних інтервалів та акордів: малих секунд, зменшених септакордів, тритонів тощо); регістровому (через частий перехід музики з високого у низький регістри); пунктуаційному (через постійне чергування гри на легато й стокато, зміну ритмічних акцентів тощо). Також наголосити слід на крайнощах динамічних (різкі переходи від піано до форте, піаніссімо до фортіссімо, що, особливо відчутно, наприклад, у вокальній партії п'єси А. Шенберга «Місячний П'єро»), тембральних (введення та комбінування тембрально нетрадиційних для європейської музики інструментів), крайнощах у методах гри (про деякі з них на прикладі квартету ST-41080262 Я. Ксенакіса розказує музикант, перша скрипка в ансамблі «Нової Музики», Станіслав Малишев [43]). В теорії музики загострення дисонансу Ю. Холопов називає основоположним принципом музичної гармонії ХХ століття [95]. Цю техніку, апелюючи до терміну А. Шенберга [244, с. 105], у сучасному музикознавстві також прийнято позначати терміном «емансипація дисонансу».

У сповідальній оповіді героя французького роману ХХ століття – як продемонструє аналіз поетики романів доби модернізму (Розділ 3) – емансипація дисонансу проявляється на семантичному та синтаксичному рівнях мовлення героя. В історичній перспективі формування «дисонансної традиції» (за М. Уваровим) сповідального дискурсу роману ХХ століття необхідно виділити письменника, творчість якого засвідчує вузловий етап переходу між романтичною гармонією (де тоніка все ще присутня) та модерністською в аспекті загострення неблагозвучностей, не-розв'язання дисонансів у консонанси або – метамовою музики – початком процесу «емансипації дисонансу». Мова йде про творчість Федора Достоєвського.

Роль Ф. Достоєвського у формуванні поетики французького роману ХХ століття досліджувалась багатьма українськими науковцями: Роман Дзик простежував сліди творчості Ф. Достоєвського у романах французьких модерністів [19], про вплив російського класика на формування феномена католицького роману у Франції писала В. Фесенко [92], питанням естетичних та

філософських відлунь Ф. Достоевського у творчості А. Жіда питому увагу присвятила Н. Коваль у праці «Філософська проблематика та її художнє втілення у творчості Андре Жіда» [35]. У зарубіжному літературознавстві тема діалогу Ф. Достоевського та французьких письменників епохи модернізму опрацьована ще ширше: професор Чикагського університету Томаш Павел [214] досліджує творчість Ж. Бернаноса, Ж. Гріна, Ф. Моріака, Ж.-П. Сартра та А. Камю як «послідовників Достоевського у Франції» [214, с. 397]. Через призму теми сорому аналізує діалог Ф. Достоевського та французьких романістів ХХ ст. літературознавець Ж.-П. Мартен [201] та А. Сера [247]. Про роль Ф. Достоевського у становленні художнього стилю А. Жіда пише К. Буліан [122]. У рамках цього дослідження, як було попередньо зазначено, виникає необхідність розглянути творчість Ф. Достоевського під новим кутом: в аспекті творення перехідної традиції між гармонією сповідальної оповіді у літературі доби романтизму та модернізму.

Романтичний тип суб'єкта сповіді в романах Ф. Достоевського еволюціонує: внутрішні протиріччя цього героя загострюються і не знаходять примирення. Більше того, герої Ф. Достоевського навіть пишуться соромом, падінням, хочуть продовжити його. Емблематичними у цьому контексті є образи Дмитра Карамазова з роману «Брати Карамазови» та Ставрогіна з роману «Біси». У сповіді брату Олексію Дмитро Карамазов зізнається, що пишається та «бачить красу» у своєму моральному падінні («Тому що я Карамазов. Тому що якщо вже полечу у безодню, то таки прямо, головою униз і вверх п'ятами, і навіть задоволений, що саме в такому принизливому положенні падаю і вважаю це для себе красою» [23, с. 125]). У романі «Біси» образ Ставрогіна, також маркується аналогічним «стиранням кордонів» між добром і злом («Я також не знаю, чому зло погане, а добро прекрасне, однак я знаю, чому відчуття цієї розбіжності стирається та втрачається у таких господ як Ставрогіні» [21, с. 254]).

У контексті загострення антиномій у сповіді на зламі ХІХ-ХХ століття

актуалізуються два питання. По-перше, чому мистецтва та філософія до ХХ століття – включно з літературою, музикою та гегелівською діалектикою – намагались нівелювати дисонанси, синтезувати крайності, а починаючи з Ф. Достоевського ці крайності у літературі максимально загострюються. По-друге, в умовах загострення, емансипації протиріч, чи виконує своє функціональне значення сповідь, мета якої, навпаки, примирити внутрішні дисонанси суб'єкта.

Розуміння значення емансипації дисонансу у гармонії сповіді та музики ХХ століття з'являється в процесі критичного прочитання «Соціології музики» та «Негативної діалектики» Т. Адорно.

Одна з основних ідей «Соціології музики» полягає у тому, що через крайності відкривається «істинний зміст» не лише музики ХХ століття, але й філософії епохи як певної форми мислення, що продукує безперервне встановлення «конфронтації між поняттям та річчю» [7, с. 134], між протиріччями без етапу їх примирення. Причину та потребу встановлення цієї конфронтації Т. Адорно обґрунтовує далі у «Негативній діалектиці»: «досвід забороняє згладжувати й примиряти в єдності свідомості все, що первинно виникає та проявляється як протиріччя» [8, с. 141]. Зведення до єдності «неможливе без штучних маніпуляцій, проміжних комутацій вбогих поверхневих понять, що вміють долати суттєві відмінності» [там само] між самими речами.

Тобто, слідуючи думці Т. Адорно, маніпуляціями відзначалась тональна музика з її властивістю синтезувати протиріччя у благозвучні тоніки, субдомінанти та доміанти. А також подібними маніпуляціями відзначається сповідь просвітника Ж.-Ж. Руссо, в якій автору дійсно вдалося вміло згладити гострі кути своїх вчинків (як, наприклад, факт відмови від п'ятьох дітей), заграючи з гуманістичними ідеалами. І, навпаки, сповідальність роману ХХ століття – продовжуючи традицію Ф. Достоевського – формується через загострення протиріч та крайнощів там, де їх просто неможливо примирити, де будь-яке примирення буде кроком назустріч агресії та обману.

В умовах загострення та емансипації дисонансів, виникає закономірне

питання про те, чи приносить суб'єкту сповіді ХХ століття його історія істинне примирення; чи здатен виконати – як би парадоксально це не звучало – загострений дисонанс роль тоніки для суб'єкта сповіді роману епохи модернізму. Відповідь на це питання допомагає знайти М. Кундера у книзі «Зустріч», коли пише про власний досвід та досвід єврейських в'язнів концтабору Терезін зустрічі з гармонією атональної музики ХХ століття. У найчорніший період життя (час окупації Радянським Союзом Чехословаччини), – пише М. Кундера, – полегшення йому приносила не тональна патріотична музика Сметани, в якій «ілюзія безсмертя нації» [38, с. 84]» створювалась через надважливе для «європейської музики штучне звучання ноти і гами» [там само], або – словами Адорно – штучних маніпуляцій над розв'язанням дисонансів у тоніки. Такі розв'язання, за переконанням М. Кундери, «не відповідають об'єктивному звучанню світу» [38, с. 87-88]. Водночас, гармонія емансипованих дисонансів у творах Е. Вареза, Я. Ксенкіса, А. Хаба, А. Шенберга для М. Кундери та в'язнів концтабору Терезін постала як краса, відмита від штучної сентиментальності та благозвучності тональної музики. Суголосно цій ідеї в романі Ж.-П. Сартра «Нудота» звучать роздуми Антуана Рокантена щодо різниці між тональною, емоційно-мрійливою музикою Ф. Шопена, яка дарує ілюзію миру, та дисонансами джазу, які виражають правдиве буття та надважливі для створення загальної гармонії [71, с. 140].

Підсумовуючи, емансипація дисонансів у гармонії сповіді та музики ХХ століття – віддзеркалення свідомості ХХ століття, стурбованої потрясіннями свого часу. Тому саме та гармонія музики і сповіді, що реалізуються через негативні стратегії письма, – заперечення, сумніву, боротьби, не-примирення – звільняє правду вже у позитивному сенсі. Таким чином, дисонанс не привносить формальні тоніки у партитуру художнього тексту (на зразок благозвучним тонікам у класичній музиці), але стає безкомпромісно чесною та єдино можливою опорою для душі суб'єкта сповіді ХХ століття.

Висновки до розділу 2

Сповідь та музика об'єднувалися сучасною критикою в один предмет дослідження на матеріалі «Сповіді» святого Августина, «Сповіді» Ж.-Ж. Руссо, «Черниці» Д. Дідро, «Рене» Р. Шатобріана, «Сповіді сина століття» А. де Мюссе, «Адольфа» Б. Констана.

Музика у «Сповіді» Августина, розглядалася французькою критикою здебільшого на рівні сюжету, як одна з тем, про які розмірковує оповідач. У книзі «Сльози Августина» Ж. Матіо-Кастелані акцентувала увагу на ролі музики – водночас сакрального та карнального мистецтва в сприйнятті святого Августина – через образ сліз. З одного боку, ці сльози авторка книги називає «добрими сльозами» (*bonnes larmes*), які звеличують душу святого. З іншого, як зазначає Матіо-Кастелані, відчуваючи на собі емоційність голосів співаків хору, Августин вагається щодо божественного походження музики та називає її спокусою й «хиттю слуху». Двоїстість сприйняття та потрактування музики Августином резонують із сприйняттям акту покаєння у референтних для французького модернізму романах Ф. Достоевського («Брати Карамазови», «Біси») та власне у французькій літературній традиції формування поетики сповіді (романи Ж.-Ж. Руссо «Сповідь», Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі», А. Камю «Падіння»). Подібно до сприйняття музики Августином, герої цих романів усвідомлюють вітальність свого зізнання у провинах, вважають сповідь, з одного боку, благодаттю (що засвідчує власне сам акт їх розповіді), але, з іншого, використовують можливість зізнання як засіб насолодитись власною гріховністю, загострити внутрішні крайнощі, дійти до «краю ночі» власного «Я».

На матеріалі «Сповіді» Ж.-Ж. Руссо музика у французькій критиці почала досліджуватися не лише на сюжетному рівні роману, але і як його партитура (у сенсі, в якому ми цитували визначення цього поняття С. Маценкою у попередньому розділі). Так, один із колоквіумів «Музика та мовлення у Руссо» фокусувався виключно на зв'язках музики і мовлення у творчості французького просвітника. Літературознавчому повороту, який ознаменував зближення наукових дискурсів про музику і вербальне мовлення на матеріалі

«Сповіді» Ж.-Ж. Руссо, додатково сприяло зацікавлення самим Руссо теорією музики та зв'язком між музичним мистецтвом й вербальним мовленням (трактат «Про походження мов, а також про походження мелодії та музичного наслідування», «Музичний словник»). Ці праці Ж.-Ж. Руссо та їхній критичний огляд в роботах Ж. Дерріда («Про граматологію») та М. Фуко («Про «Діалоги» Руссо») утворюють важливий сегмент в поясненні традиції діалогу сповідальної оповіді та музики в історії французького роману.

Істотний слід у становленні поезики сповіді французького роману доби модернізму залишила естетика романтизму. Перехрещення теми музики та сповіді у художньому вимірі французької літератури доби романтизму, а також посиленій теоретичний дискурс сучасного літературознавства навколо питань про музичну ідентичність літератури ХІХ століття, – усе це надало підстави вважати романтизм основним претекстом становлення сповідальної поезики роману доби модернізму в аспекті музичності.

У процесі критичного прочитання романів Р. Шатобріана «Рене», Б. Констана «Адольф» та А. де Мюссе «Сповідь сина століття» виразно проступає на перший план формування характерного образу оповідача, якого сучасна французька критика (Маріам Роман «Що робить фікція під час Революції») назвала героєм з «дикою душею», та особлива організація сповідальної оповіді героя-романтика. Мінливий та неспокійний характер героя романтизму, його амбівалентність у почутті кохання та бажанні розкаятись продукує специфічну гармонію сповідальної оповіді. Основна складність цієї гармонії полягає у тому, що фігури мовлення закоханого (за типологією Р. Барта) інтегруються у власну історію покаяння та, відповідно, послаблюють в історії героя-оповідача роль тонічних фігур мовлення суб'єкта сповіді (обґрунтованих у Розділі 1). Музичною метамовою М. Фуко така ситуація може бути визначена як домінування гармонічного голосу оповіді героя над мелодичним. Таким чином, французький герой-романтик, часто плутаючи історію про кохання та своє покаяння, проектує фігури одного регістру мовлення на інший. Динаміка, темп, ритм, інтонування оповіді закоханого суб'єкта не узгоджуються із цілями

історії цього героя як суб'єкта сповіді, що, в свою чергу, актуалізує питання про щирість романтичної сповіді, повноту розкаяння героя-романтика.

Виявлення основних закономірностей гармонії сповіді романтика на матеріалі романів «Рене» Р. Шатобріана, «Сповідь сина століття» А. де Мюссе, «Адольф» Б. Констана не лише створити історичний вектор діалогу літератури та музики в площині сповіді, але й закладає фундамент пояснення гармонії сповіді героя епохи модернізму у площині взаємодії із минулою традицією.

Основні положення цього розділу викладено у двох одноосібних публікаціях автора [78; 253].

РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНИЙ КОД СПОВІДАЛЬНОЇ МОДАЛЬНОСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНУ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ

Індивідуалізація гармонії сповіді та музики на зламі XIX-XX століть призводить до руйнування будь-яких універсальних принципів її побудови.

Музична карта гармонії європейської музики стає настільки широкою та гетерогенною у XX столітті, що майже неможливо уніфікувати це різноманіття в одну систему композиційних правил. У європейському музичному просторі цього періоду утворюється чимала кількість музичних шкіл, які формують власні маніфести музичного письма. Сильний вплив на розбудову музичної гармонії XX століття чинять композитори нововіденської школи (А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг), формуючи новаторські принципи додекафонної музики. Індивідуальною естетикою та правилами композиції відзначається неоклацистична музика І. Стравінського. Французька школа імпресіоністів (К. Дебюссі, М. Равель) пішла власним шляхом та зробила ставку на розвиток «фактури музичного твору в сторону тембральних нововведень, експериментів в оркеструванні, впровадження нових ладів <...> що сприяло появі нової музичної образності [5, с. 9], – пише дослідниця Кеті Чухров. Окрему віху музичної гармонії XX століття закладає, безумовно, джаз, який проникає у Європу з Америки. В центрі джазу – власні, нетипові для європейської музики принципи імпровізації – «абсолютно спонтанні мистецькі форми» [17, с. 75], – пише О. Гусейнова, вони суттєво оновлюють поетику європейського музичного письма. Окремою віхою європейської музики є мінімалістична музика Е. Саті, що вплинула на подальше становлення феномена американського мінімалізму (Ф. Гласс, Т. Райлі, С. Райх). Якісно нове інтонування у гармонію музики XX століття привносять європейські композитори-мінімалісти, які знаходять натхнення у витоках християнській музики (англомова музична критика називає цей музичний феномен «духовним мінімалізмом» [255; 233]). Презентуючи єдину музичну парадигму, її представники – А. Пярт, Г. Гурецький, К. Пендерецький – сформували, однак, індивідуальну філософію та поетику музичного письма.

Паралельні процеси ускладнення гармонії спостерігаються у площині художньої сповіді ХХ століття. За аналогією до того, як зникає універсальний закон гармонії музики ХХ століття, розвиваються спільні принципи організації гармонії сповідальної оповіді у романах ХХ століття. В оповіді героїв французьких романів доби модернізму («Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна, «Нудота» Ж.-П. Сартра, «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса, «Гадючник» Ф. Моріака) простежуються маркери різних музичних стилів. Гармонія цієї оповіді настільки ж багатоманітна, як гармонія європейської музики цього періоду.

З одного боку, в координатах французької критики існує традиційна перспектива зіставлення вищенаведених романів із певною музичною парадигмою. Той факт, наприклад, що Рокантен у «Нудоті» слухає регтайм «Some of these days» неодноразово надав підставу розглядати цей роман під кутом джазової поетики. З іншого боку, очевидно: любов Рокантена до джазових стандартів не обов'язково свідчить на користь думки, що сам роман «Нудота» взаємодіє із музикою. Точніше, ця взаємодія має місце на рівні інтертекстуальних зв'язків, а цей тип зв'язку не обов'язково проявляє статус музики як особливого виду мистецтва, що здатне проникати, інтегруватись у текстуру роману, змінювати її, робити музичною. Іншими словами, наявність інтертекстуального звернення до джазу в романі «Нудота» не гарантує присутність музики на рівні організації наративу.

Відсутність літературознавчих розвідок, які могли б пролити світло на складні процеси індивідуалізації гармонії музики та сповідальної оповіді ХХ століття, спонукає переглянути проблему музичності романів Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі», Ж. Бернаноса «Щоденник сільського священика», Ф. Моріака «Гадючник», Ж.-П. Сартра «Нудота», а також поглибити, додатково аргументувати зв'язок сповідальної оповіді у цих романах із гармонією різностильової музики ХХ століття. В умовах гетерогенності гармонії оповіді у вищезазначених романах, музика в них покликана, за словами відомого французького критика Ж.-П. Рішара, виконати вітальне завдання – «ритмічно оживити важкість буття» [225].

3.1. Додекафонія як естетичний вектор сповідальної модальності роману Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі»

Творчість Луї-Фердінана Селіна традиційно розглядається у тісному зв'язку з темою антисемізму та расизму, і лише нещодавно французька критика почала відходити від односторонньої оптики на творчість французького письменника, що засвідчив міжнародний колоквиум у лютому 2011 року «Селін знехтуваний та класичний» («Céline réprouvé et classique»). У вступній промові до колоквиуму професор університету Люм'єр Ліон II, Жан-П'єр Мартен, зазначив, що «нарешті, можна підвести ризику і насолоджуватись Л.-Ф. Селіном без будь-якого прихованого мотиву. Ця стадна дурість сьогодні не більше ніж поганий спогад <...> Ми можемо, нарешті, читати без упереджень геніального письменника, який здійснив революцію у французькій мові, який її оджазував, деакадемізував» [202]. З іншого боку, нещодавній скандал із видавництвом Галлімар, яке оголосило про перевидання у травні 2018 року трьох антисемітських памфлетів Л.-Ф. Селіна, засвідчує, що постать письменника досі не реабілітована для французького суспільства, а у самій французькій культурі немає достатньо сформованого критичного апарату, щоб дозволити невибірково друкувати селінівські твори. Під сильним впливом з боку французького уряду – а саме, підпорядкованого йому органу Міжвідомчої дирекції з боротьби проти расизму, антисемітизму та ненависті до ЛГБТ – видавництво Галлімар у результаті оголосило про відмову від свого проекту. Про це повідомляє французьке видання «L'express» [151]. Таким чином, наскільки б суперечливою не була постать Л.-Ф. Селіна, вона не втрачає своєї актуальності для французького суспільства, цікава для критики і залишає ще багато білих плям у французькому літературознавстві.

Скандалозна біографія письменника дуже часто заважала сформуванню об'єктивного погляду, зокрема, на його романи та висвітлити ті аспекти їхньої поетики, що не вписувались в інтерпретацію образу письменника-антисеміта. Це стосується також теми сповіді у творчості письменника. Попри названі зрушення

у сучасному селінознавстві, вона досі не знайшла належного опрацювання у літературній критиці. Причини цього не лише в біографії автора, але й у складності формування феномена сповіді у ХХ столітті. Потрясіння Першої світової війни на початку століття наклалося на столітній досвід переживання Наполеонівських війн, франко-пруської війни, що ускладнило процес вимовляння правди про себе в романі ХХ століття. До того ж, як зазначає Я. Тарасюк, цей історичний час відзначається процесом «екстремальної секуляризації та втрати авторитету ортодоксальних релігій, особливо католицизму» [85, с. 514], й, далєбі, недовірою до її таїнств, зокрема, сповіді. Як наслідок, симптоматично, що у французькому романі ХХ століття переважна кількість героїв, які актуалізують історію про себе, наголошують на невір'ї, іронізують над актом сповідання, повсякчас говорять про сумнів у питаннях релігії.

Романи доби модернізму уникають експліцитних маркерів сповіді, що було типово для романтизму. Назви цих романів («Подорож на край ночі», «Нудота», «Гадючник» тощо) більше не формують горизонт очікування, який міг би зорієнтувати читача, підказати йому, що історія героя розгортатиметься у сповідальних координатах (як, наприклад, було у романі «Сповідь сина століття» А. де Мюссе). Лише уважне вслуховування у текст, у найдрібніші переливи гармонії оповіді героя роману «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна дозволяє почути три тонічні фігури, притаманні лише гармонії сповідальної оповіді. В цих координатах виростає за своїм значенням питання про те, чи вдасться завдяки звучанню гармонії почути ті тони, які дозволять у рамках сучасного селінознавства переосмислити творчість письменника.

Той факт, що роман «Подорож на край ночі» не пропонує експліцитних маркерів сповіді, і творчість Селіна ніколи не розглядалася сучасною критикою під кутом сповідальної поетики (навіть, навпаки, розглядалась з «анти-сповідальних» ракурсів), зумовлює необхідність аргументувати думку, що історія героя дійсно має ознаки сповіді. Іншими словами, віднайти три маркери сповіді героя – фігури щирості, сорому та надії на примирення – на рівні наративної модальності оповіді героя.

Сповідальна модальність роману «Подорож на край ночі». Роман «Подорож на край ночі» Селіна засвідчує факт складності експліцитного звернення до теми сповіді письменником доби модернізму. Перша Світова війна робить неможливим будь-які прояви щирості в історії головного героя роману, Фердінана Бардамю. За кожним вчинком або словом герой бачить потенційну зраду («Там, де ми знаходились, під вивіскою, під якою нас помістили, не могло бути ні дружби, ні довіри. Кожен виказував лише те, що не загрозувало його шкірі, тому що майже кожне слово прослуховувалось донощиками» [135, с. 69–70]), а тому і сам не завжди відверто розказує про себе. Єдиний раз, коли Фердінан згадує про сповідь, він глузує з неї, порівнюючи себе із «маленьким Жан-Жаком» [135, с. 242]. Провідними стилістичними засобами в історії героя, відтак, стає іронія, сарказм під товстим шаром цинізму. І найперше, на що направлений цей цинізм – це три складові сповіді: щирість (Бардамю вважає її неможливим явищем у сучасному світі), сором і на потребу віднайти примирення. У цьому контексті основна метафора роману – пошук краю ночі – стає в історії Бардамю антитезою вищезазначених складових сповіді.

Недовіра до щирості як першого маркера сповіді яскраво простежується впродовж сцени гуляння Бардамю зі своєю коханкою Лолою у Булонському лісі. Герой іронізує не лише над щирістю американки, але й над природою як хронотопом, де, на «Лолу нахлинула ця меланхолійна та хвилююча тяга до відвертості» [135, с. 59–60]. Дійсно, у досвіді французького роману природні локуси завжди були пов'язані із скиданням масок та відкриттям себе справжнього героєм; особливо увиразнюється семантика природи як хронотопу щирості, уважного погляду до себе в координатах романтизму. З одного боку, герой інтуїтивно відчуває єдність щирості та природного локусу, що автоматично зближує його з героєм романтизму. З іншого, досвід перебування на війні, маргінальний стан, який війна оголює у людині, не дозволяє Бардамю сприймати природу та щирість із романтичними конотаціями ідилічного простору та стану. Ліс для Бардамю – «сирий, обрешечений, сальний, лисий». Якщо романтичний герой на зразок Жульєна Сореля, «відмовляється від постійної боротьби з усім світом,

від маски і може просто бути самим собою в горах поблизу Вер'єра, тихими вечорами у замиському будинку де Реналів, у безансонському соборі, коли чує звуки дзвонів, у паризькій опері під час виконання партії італійським співаком» [61, с. 21–22], то магія природи та музики не діє на героя епохи літературного модернізму: за кожним деревом Бардамю бачить засаду («Смерть за кожним деревом» [135, с. 62]). У силу потрясінь нового історичного часу Бардамю не здатний повторити шлях романтичного героя навіть попри бажання, тому він розвінчує псевдо-романтичне бачення війни та втрачає віру у будь-які попередні цінності, зокрема, щирість.

Неможливість актуалізації сповіді проявляється не лише на рівні історії героя, але й на рівні наративної модальності оповіді. В цілому, суб'єкт сповіді – активний автор історії, який проявляє мужність та докладає особливі зусилля, щоб побороти сором і широко розказати про своє життя. Натомість, у романі «Подорож на край ночі» Бардамю ще з першої фрази засвідчує нетипову для покутника позицію небажання розказувати що-небудь про себе. «Це почалось ось так. Я нічого не казав. Нічого. Це Артур Ганат змусив мене говорити» [135, с. 4]. З одного боку, справедливо буде зазначити, що репліка Бардамю стосується конкретної розмови у момент зустрічі з Артуром, проте, з іншого боку, не випадково, що саме цю фразу «я не хотів говорити, мене змусили» Бардамю вже у статусі оповідача своєї історії ретроспективно виносить на початок книги – так, ніби це причина початку усієї історії «Подорожі на край ночі». Наративну позицію, яку приймає герой-оповідач відносно своєї історії ще від її початку, можна визначити як стан пасивності. Цей стан маркуватиме різні етапи подорожі Фердінана: перші враження від війни у Франції («Нас змусили сісти на коней, але через два місяці знову спішили. Напевно, так було надто дорого [135, с. 9]), поїздки до Африки («Отже, мене посадили на нього (*на корабель, курсив Стеценко А.С.*), щоб я спробував знову встати на ноги в колоніях. Моїм благодійникам хотілося, щоб я розбагатів [135, с. 127]). Навіть причина, яка штовхає Бардамю вступити до армії, абсолютно випадкова і знову не свідчить на користь свідомого вибору героя: Бардамю зізнається, що вплутався

у війну, цей «міжнародний небаченого масштабу спектакль», через «свою захопленість» [135, с. 27]. Бардамю записався у добровольці, бо побачив красивого командира на коні та почув музику оркестру. Коли ж музика та овації скінчилась – скінчився і героїчний порив, герой збирається одразу втекти, але пізно, за ними зачинили ворота. «Нас спіймали як щурів» [135, с. 8], – підсумовує Бардамю знову у пасиві.

Пасивний стан героя виражається, зокрема, через дистанцію та перспективу, які оповідач формує відносно власного «Я». В історії Бардамю важко визначити дистанцію, адже погляд героя повсякчас направлений «від себе» (що вкотре свідчить про складність актуалізації історії для героя). Така особливість погляду на власне «Я» розуміється не одразу, особливо в умовах того, що відносно інших речей погляд Бардамю вкрай уважний. Між собою та об'єктами світу оповідач встановлює мінімальну дистанцію. Бардамю неодноразово каже про звичку й «навіть пристрасть до таких прискіпливих особистих спостережень» [135, с. 383] як спостереження гнилих зубів, облущеної емалі та обідраних країв язика пацієнта-священника, спостереження того, як банка сардин в полуденну спеку на африканській дорозі може різнобарвно переливатись, спостереження над теплою банкою тунця в кишені Робінзона та над тим, як «довго довгими струменями» можна мочитись у Сену. Таким чином, якщо дистанція між Фердінаном та об'єктами світу, які він описує, мізерно мала – інколи настільки мала, що стає гидко – то дистанція по відношенню до себе – за рахунок незмінного погляду «від себе» – величезна.

Речі, люди, на які дивитися Бардамю, дуже зрідка стають тим Іншим, який спрямовує погляд героя на себе, як це, наприклад, завжди відбувається у романі «Щоденник сільського священника» Бернаноса (для кюре звернення до зовнішнього завжди супроводжується заглибленням у внутрішнє. Наприклад, у сцені гуляння на пагорбі споглядання паразитичної рослинності на стовбурі поваленого дерева викликає ідею почати вести щоденник (тобто, почати внутрішнє заглиблення); селище поступово набуває в процесі опису антропоморфних рис і, наче жива істота, виражає конкретне відношення

до героя («повернулось спиною», «дивиться скося», «прижмурило повіки», «без відповіді у погляді» [115, с. 74]). У «Нудоті» Ж.-П. Сартра зовнішні спостереження Рокантена також ніколи не бувають самоцінними, а стають знаком внутрішнього стану героя (як, наприклад, у сцені з морським каменем, коли Рокантен виділяє два плани однієї події: що сталося з ним «зовні» та «всередині»). Перетікання зовнішнього погляду у внутрішній ілюструє сцена споглядання себе у дзеркалі – з опису окремих частин тіла (волосся, шкіри, очей, носу) Рокантен неодмінно переходить до опису внутрішніх станів. Натомість, речі в історії Бардамю ні до чого більшого за самих себе не відсилають, банка тунця – це просто банка тунця, без референцій до «Я» героя. Більше того, Фердінан ніби ховає своє «Я» за банкою тунця та за описом мізерних речей, щоб випадково не сказати важливе про себе та не проявити слабкість, за яку вважає щирість.

У моменти, коли герой зрідка все-таки говорить про себе, його погляд все одно не змінює напрям «від себе». Розуміння цього приносить аналіз мовлення героя про себе не на рівні історії (на рівні історії Бардамю незмінно вживає лексеми одного семантичного ряду «я негідник», «я хам» тощо), а на рівні оповіді: репліки на тему «я негідник» завжди звучать автоматично, невідрефлексовано, ніби звичка, завчений шаблон. Щоб дійти про себе тих негативних висновків, якими рясніє мовлення героя, потрібно, як мінімум, хоч раз запитати «хто я?», а таких рефлексій за героєм жодного разу не простежується. Йому легше виказувати про себе найгірше (хоча це не завжди відповідає дійсності, адже не дарма Бардамю обирає найгуманнішу професію лікаря та не бере грошей з пацієнтів після повернення з Америки), ніж побачити добро в собі та навчитися жити з цим добром, ніж виявити та зафіксувати у собі щось людяніше за «негідник», світліше за темряву на краю ночі («мені як завжди не вистачало сміливості дійти до істинної суті речей» [135, с. 357]). Сказати про себе найгірше означає для Бардамю дійти до дна, уникнувши болісного процесу щирого промовляння про сором, чим мусить супроводжуватися істинна сповідь.

Розкодування семантики наративних прийомів автоматизованої саморепрезентації, іронії відносно щирості, стану пасивності відносно позиції автора власної історії, погляду «від себе» приносить розуміння їх функціонального значення. Якщо сприймати процитовані маркери історії та наративної модальності оповіді як позитивну величину, то «Подорож на край ночі» можна легко назвати анти-сповідальним текстом. Однак, в контексті розуміння причин іронії, погляду «від себе», мовних автоматизмів змінюється семантичне наповнення цих технік, й, відповідно, формується новий висновок щодо їх функціонального значення – вони є негативним засобом конструювання маски, що захищає героя від загрози «ніщоподібного світу» [91, с. 9] ХХ ст., і вкотре засвідчує факт складності, але й потреби розгортання історії про себе.

Потреба сповіді конструюється у романі «Подорож на край ночі» не лише за рахунок негативних наративних стратегій, але і стверджується Бардамю позитивно: вона усвідомлюються та артикулюються героєм. Відбувається це на рівні наративної модальності історії героя, у тих сценах, де погляд Бардамю все-таки повертається «до себе» і затримується довше звичайного на «Я» героя. В історії Бардамю це стається двічі. Погляд Фердінана звертається до себе, коли він зустрічає на своєму шляху по-справжньому добрих та щирих людей; тих, які навіть не усвідомлюють свою доброту, і від того вони ще прекрасніші для героя. Таким чином, в історії Фердінана з'являється той Інший, через якого він починає зазирати у себе, та завдяки якому наративна модальність оповіді Бардамю починає регулюватися тонічними для сповіді фігурами щирості, сорому та надії на примирення.

Першим Іншим для Феріднана стає африканський товариш, Альсід. В одній із сцен нічних розмов з Альсідом, Бардамю випадково дізнається, що Альсід усі зароблені кошти надсилає в пансіон на утримання десятирічної племінниці, батьки якої померли. Розповідає про це Альсід ніяковіючи, запинаючись, соромлячись власної доброти. Однак на Бардамю зміст і тон історії товариша справляє незгладимий ефект. Якщо до сцени зізнання Альсіда Бардамю по-справжньому ні до кого не приглядався, – його погляд ковзав

по поверхні другорядних речей – то у цій сцені чи не вперше герой починає виявляти цікавість і придивлятися до людини, яка присвятила своє життя служінню іншій людині. Зустріч з Альсідом пускає тріщину в цинізмі Бардамю – його погляд видовжується, малює портрет Альсіда. Через призму Іншого, котрий морально вищий за Бардамю, головний герой вперше говорить про себе усвідомлено (а не автоматично) і, як наслідок, відчуває сором: «Я не знав, що йому відповісти, я не знався на такому, але серцем він настільки стояв вище за мене, що я почервонів... У порівнянні з Альсідом я був безпорадним, товстошкірим та марнославним негідником... Обманювати не було сенсу. Це було ясно. Я не наважувався більше говорити, я раптово відчув себе недостойним говорити з ним. І це був я, котрий ще вчора був зверхній та навіть трохи зневажав Альсіда [135, с. 180]). Не зважаючи на те, що у наведеній цитаті Бардамю знову говорить про себе як про негідника, у цей раз його слова не звучать як готовий шаблон. Уперше завдяки Іншому герой відчуває те, що промовляє про себе. У контексті проявлення сорому слова «я негідник», «я недостойний» звучать гранично щиро, як зізнання, як початок істинної сповіді. Проте на етапі перебування в Африці Бардамю ще не готовий зізнатись навіть собі про справжні причини актуалізації своєї історії та, відповідно, усвідомити їх значення. Сором, який з'являється у розмові з Альсідом, не фіксується героєм надовго, не стає відправною точкою подальшої історії. Бардамю не відштовхується від нового відчуття, щоб взяти для своєї історії інакший курс. Для такого повороту зустрічі з одним Іншим недостатньо.

Переломним досвідом в історії Бардамю стає знайомство з американкою Моллі, першою людиною, яка покохала героя. Бардамю неодноразово захоплюється добротою Моллі, проте наприкінці історії залишає дівчину. Він зізнається: «Я, звичайно, кохав її, але ще більше любив свій порок, тягу до втечі звідусюди, прагнення шукати невідомо чого від дурної, безумовно, гордості, від переконання у якійсь своїй перевазі» [135, с. 266]. Попри розрив стосунків, Моллі, на зразок Альсіда, виконала в житті героя вітальну функцію: стала дзеркалом, в якому відобразилась та частина Бардамю, що прагне відмовитись

від нав'язливої ідеї «дістатись краю ночі». І свідчення цього не в словах чи вчинках Бардамю, про які він «наважився» розказати у своїй історії, а саме в тих, про які не сказав прямо. Справа в тому, що після розриву з Моллі герой неодноразово шукав дівчину, писав їй на попередню адресу, щоб сказати, що кохає. Не знайшовши Моллі, Фердінан звертається до неї через свою книгу: «Добра, прекрасна Моллі, нехай – якщо, де б вона не була, їй доведеться прочитати мою книгу – вона знає: я не змінився по відношенню до неї, по-своєму люблю і буду любити її, і вона може коли завгодно приїхати до мене, щоб розділити зі мною мій хліб і мою мінливу вдачу» [135, с. 267]. У цьому зверненні вперше і єдиний раз за увесь роман з'являється образ гіпотетичного/віртуального адресата історії. І те, що цим гіпотетичним читачем є саме Моллі, дозволяє зробити висновок про значення історії для Бардамю як примирення, як відмови від краю ночі (Моллі в історії героя завжди була антитезою подорожі на край ночі). Моллі немає поруч, і невідомо, чи взагалі вона жива, але адресуючи книгу їй, Бардамю у такий спосіб надає реальності образу коханої – за принципом єдності адресата і адресанта у формуванні текстового повідомлення – та її прохання залишити втечу на край ночі. Як додатковий аргумент, що поглиблює цю думку, наприкінці роману читаємо зізнання героя: «Десь далеко було море. Але зараз мені було не до мрій про нього. Справ у мене і так вистачало. Як би я не намагався втратити себе, щоб не опинитися знову обличчя до обличчя з життям, воно усюди поставало переді мною. Я постійно вертався до себе. Звичайно, мої блукання закінчились. Нехай мандрують інші! ...» [135, с. 568].

Отже, інтерпретативний аналіз наративної модальності роману Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі» дозволив виявити в історії героя-оповідача тонічні для мелодичного голосу сповіді фігури щирості, сорому та надії на примирення. Переломлення рівня історії (на якому герой іронізує над актом сповідання) через дослідження рівня оповіді (наративної модальності) дозволяє критично переосмислити семантичні поля роману Л.-Ф. Селіна. Висвітливши маркери сповідальності оповіді героя роману «Подорож на край ночі», наступним кроком дослідження є опис гармонії цієї оповіді.

Додекафонія як естетичний вектор сповіді у романі «Подорож на край ночі». Роман «Подорож на край ночі» пропонує особливий приклад сповідальної оповіді героя – вона народжується в реаліях Першої світової війни (цим подіям присвячена перша частина роману до поїздки Бардамю в Африку та Америку). Гармонія такої сповідальної оповіді втрачає усі ознаки благозвучності. На відміну від героя-романтизму, в основі оповіді про війну якого лежать трійчаті, семиразові повторення, яскраві образи та метафори, що свідчать на користь поетизації війни романтиком, герой роману ХХ століття повністю розвінчує романтичні уявлення про війну, усвідомлюючи її абсурдну жорстокість і, натомість, радше порівнює війну зі скотобійнею ніж «прекрасною жінкою у димно-пурпурних вбраннях» [213, с. 6]. Відповідно, з гармонії сповідальної оповіді Бардамю зникає будь-яка романтична колористика, деталізація фігур голосу кохання, репризність синтаксичних конструкцій, що раніше увиразнювали ритм оповіді романтичного героя, зникає мотив світанку наприкінці історії героя як вираження життєствердної тоніки надії на примирення.

Гармонія сповідальної оповіді героя Бардамю утворюється на основі додекафонної техніки письма, що обумовлює, словами Фредеріка Сунака, «додекафонне мовлення» героя [250]. Про структурно-композиційні закони серійної музики (різновидом серіалізму і є додекафонія) та прояви «серійного мислення» у літературі та музиці вже йшлося при опрацюванні роботи У. Еко «Відсутня структура». На цьому етапі дослідження особливостей організації гармонії сповіді Бардамю спонукає дати визначення одному з різновидів методу серіалізму – додекафонії – у двох аспектах: по-перше, композиційному; по-друге, в аспекті впливу композиції на загальне звучання гармонії музики. Реалізація цього завдання має на меті спроектувати отримані висновки на площину сповіді героя роману «Подорож на край ночі», та за допомогою метамови додекафонної техніки музичного письма експлікувати музичні грані сповідальної модальності оповіді Бардамю.

Отже, додекафонія – це метод композиції музики, що використовує серії із дванадцяти звуків хроматичної гами. Серія (або ряд), як пише дослідниця Кеті

Чухров у передмові до «Філософії нової музики» Адорно, «вміщує в себе будь-яке можливе взаємовідношення дванадцяти звуків з одним обмеженням – у межах серії жоден із тонів не може повторитися» [5, с. 11]. Так само не може повторюватись жодна серія у межах п'єси (про цей аспект згадує винахідник додекафонії, Арнольд Шенберг, під час лекцій у Лос-Анджелесі [244, с. 107–108]). Щодо зв'язків між самими дванадцятьма нотами у межах серії, вони не є довільними чи випадковими. Різні композитори вкладали строгі принципи (деколи математичні формули) в основу принципів поєднання нот у межах серії, прагнучи писати більш «об'єктивно та чисто, без містифікацій та афектів» [82, с. 192]. Варіацій на тему поєднання нот у межах серії може бути безліч, але не потрібно бути музикознавцем, щоб почути – в атональній музиці звуки не поєднуються за правилами благозвучності. Іншими словами, у межах серії ноти не розташовуються через приємні для європейського вуха чисті квінти, великі терції, унісонні октави. Натомість, щоб досягнути ефекту, який А. Шенберг назвав «емансипацією дисонансу» [244, с. 105], поетика атонального письма формується – метамовою Т. Адорно – через «поєднання крайнощів», у сенсі поєднання максимально різких за звучанням інтервальних сполучень (часто хроматизмів, тритонів).

Отже, емансипація дисонансу у додекафонній музиці реалізується через три композиційних принципи. По-перше, додекафонну серію складають максимальна кількість нот хроматичної гами – дванадцять нот. По-друге, жодна з нот у межах серії не повинна повторитися, так само як жодна серія не повинна повторитися у межах п'єси. По-третє, в основу відношення між звуками у межах серії лягають максимально дисонансні інтервали (метод «поєднання крайнощів», за Т. Адорно)

Наведені композиційні принципи додекафонної техніки створюють основу особливої гармонії музики, в основу якої вони лягають. Виявлення основних характеристик цієї гармонії через призму розуміння її композиції дозволяє спроектувати отримані висновки на площину гармонії сповідальної оповіді головного героя «Подорожі на край ночі».

По-перше, той факт, що додекафонна серія включає максимальну кількість нот, привносить у гармонію музики особливу щільність звучання. Враховуючи, що в основі поєднання звуків у межах серії лежать найбільш дисонансні інтервали, до щільності звучання додекафонної серії додається, зокрема, її різке та експресивне звучання. Усе це робить 12-тонову музику А. Шенберга, як сказав колись Штраус, «талановитою, але надто перевантаженою» [68].

Особливе ущільнення та посилення експресивності гармонії сповідальної модальності Бардамю (як прояв додекафонної техніки) простежується на рівні організації семантичного та синтаксичного планів мовлення героя, коли він перебуває на війні.

У конструюванні семантичного плану повідомлення Бардамю разюче відходить від традиції своїх попередників-романтиків. Замість того, щоб у душі Октава патетично апелювати до образу «поета Шатобріана» та «пілігрима, закутаного у плащ», Бардамю називає війну стервом, що гвалтує та позбавляє цноти, розширює семантичний ряд війни образами здихаючого коня, у якого під сідлом «залишилось два шматка м'яса настільки потертих, що гній струмками стікав по бокам на копита» [135, с. 24]; запахами гнилі, дохлятини, екскрементів тощо. Водночас в історії Бардамю зникає будь-який слід від романтичної традиції поетизувати кохання. Бардамю вірить лише у фізичну близькість і не припиняє розгортати дискурс тілесності («Я вірив тілу Лоли, не вірив душі. <...> Я стільки лапав Лолу, що вирішив відправитися у Штати, як в паломництво» [135, с. 57])

На синтаксичному рівні мовлення Бардамю ущільнюється за рахунок нагромадження в одному реченні (яке за протяглістю може складати окремий абзац) численних «обривків» думок (за аналогією до того, як у додекафонній серії нагромаджується максимальна кількість нот хроматичної гами), які демонструють абсолютну автономність значень (за аналогією до того, як у додекафонній серії ноти співвідносяться лише між собою, без підпорядкування тоніці) та поєднані виключно сурядними сполучниками або безсполучниковими зв'язками (на зразок аналогічній ідеї відсутності «підрядної» детермінації

головними ступенями у серійній музиці). Особливо ілюстративним з цієї перспективи є фрагмент роману «Подорож на край ночі», де герой наративно конструює вимір війни: «В касках, без касок, без коней, на мотоциклах, що гудять, в машинах, що свистять, снайпери, конспіратори, які летять, повзуть на колінах, копають, стрибають, блукають по стежкам, гуркочуть, зачинених на Землі як у божевільні, щоб зруйнувати все, Німеччину, Францію, цілі континенти, все, що дихає, зруйнувати, більш скажених, ніж собаки, обожнюючи свою скаженість (що не про собак), в сто, в тисячу разів більш скажені, ніж тисяча скажених собак, і у стільки ж раз більш озлоблених! Нарешті я зрозумів, що мене понесло в апокаліптичний хрестовий похід [135, с. 12]».

Неможливість перекладу активних дієприкметників *hurlants*, *sifflants*, *creusant*, *se défilant*, *caracolant*, *pétaradant*, *adorant* українською мовою не дозволяє почути та відчути у перекладі фонетично важливий для музичності вищенаведеної фрази дієприкметниковий суфікс «ant» (замість цього переклад на українську мову відбувається за допомогою заміни дієприкметників складнопідрядними реченнями «що гудять», «що свистять», «що стріляють» і т.д.). Однакове закінчення кожного дієприкметника в оригінальному варіанті фрази, а також римування закінчень лексичних груп *chevaux / motos / autos; tirailleurs / comploteurs; respire / détruire* (*Avec casques, sans casques, sans chevaux, sur motos, hurlants, en autos, sifflants, tirailleurs, comploteurs, volants, à genoux, creusant, se défilant, caracolant dans les sentiers, pétaradant <...> pour y tout détruire, Allemagne, France et Continents, tout ce qui respire, détruire, plus enragés que les chiens, adorant leur rage*) створює акустичний ефект потужного потоку, який, розвиваючись у темпі *presto* та за динамікою на *crescendo* (речення закінчується знаком оклику), приходять до фінальної фрази-каденції, яка «семантизує» функціональне значення загального темпу й динаміки фрази – створити ефект «апокаліптичного походу».

Друга особливість гармонії музики, утвореної у додекафонній техніці письма, полягає у тому, що завдяки вищезгаданому композиційному закону «неповторення в межах серії однієї ноти двічі» та «неповторення у межах п'єси тієї

самої серії» в гармонії цієї музики зникає найменший натяк на існування головних та другорядних звуків (тобто, засадничої ідеї субординації звуків, на якій будується тональність як ієрархічна система звуків). Таким чином, на місці класичного, «тонального» відношення субординації між нотами, в атональній серійній музиці виникає новий тип відношення на основі безпрецедентної в історії європейської музиці рівності.

З кожною новою серією музики А. Шенберга – чи то у кантаті «Вцілілий з Варшави», чи то в опері «Мойсей та Арон» – ідея рівності, не-домінування одного звуку над іншим стверджується й наративізується так само, як колись у класичній музиці стверджувалась й оповідалась ідея підрядності. З цієї точки зору повторно актуалізується суперечка між семіотичними таборами К. Леві-Строса / Е. Тарасті та У. Еко про ненаративність атональної музики. Вищезазначена думка про те, які позиції транслює музика, скомпонована за рахунок додекафонного методу, може стати аргументом на користь переконання У. Еко про здатність атональної музики оповідати.

У вищенаведеній сцені опису «апокаліптичного походу» також відсутня синтаксично-семантична централізація навколо будь-яких основних елементів (немає головних членів речення підмета та присудка; відтак, зникають предметно-об'єктні відносини; зв'язок між лексемами утворюється переважно безсполучниковим способом). Як засвідчує вищенаведений опис, все та усі в історії Бардаму «відбуваються через кому» як явища рівноцінного порядку (це стосується того, що через кому перераховуються навіть різні частини мови – літати, повзати, копати, людина, собака, божевільний дім, війна, апокаліптичний похід). Більш того, єдиний раз принцип асиндетону порушується, і рівномірний ритм оповіді збивається, коли приходить час ставити кому між людиною та собакою. На цьому місці оповідач робить вперше паузу (за рахунок відкриття дужок) і вже у дужках обмовляється, що собака краща за людину, чим автоматично фіксує за людиною «особливий» статус того, хто навіть у семантичний ряд божевільного дому та собаки не достойний бути вписаним. Таким чином, рівноцінність лексичних складових у наведеному описі, яка

досягається завдяки особливому темпу та ритму оповіді героя, демонструє інакше семантичне значення, ніж рівноцінність звуків в естетиці 12-тонової музики. Л.-Ф. Селін використовує ідею «зрівняння» усіх елементів з метою створити (замість лозунгу рівності) карикатурний портрет людства, що воює; дати змогу читачеві відчутти «на слух» абсурдність, жорстокість та несвідомість людських дій.

Третій композиційний принцип додекафонії, за рахунок якого в атональній музиці емансипується дисонанс, – це принцип встановлення максимально «дисонансної» відстані між звуками (тобто, інтервалів) у межах серії (метод «поєднання крайнощів», за Т. Адорно).

У гармонії сповідальної модальності оповіді Бардамю найбільш експліцитно прийом поєднання крайностей відчувається у процесі зіставлення того, «що» герой говорить та «як» він про це говорить. Або, іншими словами, віддзеркалення «крайностей» проявляється в процесі зіставлення семантичного та стилістичного планів мовлення героя.

Так, наприклад, в одній із сцен роману Бардамю розповідає про помилкове вбивство товаришів на війні своїми ж військами. Серйозність змісту цього повідомлення (семантичний план) задає відповідний «стилістичний горизонт очікування» для читача. Однак, цей горизонт одразу зраджується оповідачем: про серйозне Бардамю розповідає з граничною легкістю, навіть легковажністю: «Про що б я ночами Керсюзона не питавав, він постійно бубнів те саме, так що врешті-решт це мене, як нервовий тік, смикати стало. Повторив він мені ще декілька разів про темноту і дупу, а потім узяв та й помер – трохи пізніше, коли ми виходили з одного селища, яке прийняли за інше; його вбили, вбили французи: вони нас також за інших прийняли» [135, с. 28]. За аналогією до сцени опису апокаліптичного походу, Бардамю повторно використовує асиндетон (стилістичний прийом виконує функцію «зрівняння» семантичного навантаження елементів, які перераховуються) в описі подій різного етичного порядку: розмова про темряву і дупу / смерть товариша / помилкове вбивство французами своїх солдат. З одного боку, такий стилістичний прийом засвідчує

до певної міри цинізм героя, проте, з іншого, – особливо в контексті озвучених думок Т. Адорно про значення емансипації дисонансу в гармонії музики ХХ століття – у читача формуються інші висновки.

Поєднання вищеописаних крайностей у сповіді Бардамю виражає не стільки цинізм героя, як всього лиш правдиву оцінку війни (або, як сказав Т. Адорно, «через крайності відкривається істинна суть речей» [5]). Семантика війни дійсно «важка» та страшна з точки зору того, хто перебуває поза війною або читає про неї. Проте на війні все відбувається гранично просто («без уяви», як пише Бардамю). Люди вбиваються швидко, легко і масово («Значить, тут немає помилки? Значить, можна запросто стріляти один в одного, не дивлячись навіть в кого, не забороняється! Це та з речей, які можна робити і не отримати по шиї. Це затверджено і навіть схвалено серйозними людьми, все одно що лотерея, весілля, собаче полювання» [135, с. 13]). За своєю сутністю війна антиномічна – водночас жахлива (за семантикою) і банально (смертельно) легковажна (за стилем), що віддзеркалюється, зокрема, в організації оповіді Бардамю.

Отже, особливості ритму, динаміки, темпу, інтонування сповідальної оповіді Бардамю дозволяють реалізувати ряд важливих функцій історії героя: експлікувати абсурдність, жорстокість, несвідомість війни, відчутти її жах не через пояснення значення лексем «війна» або «кров», а через те, яких шалених обертів набирає мовлення героя на одних етапах історії (сцена апокаліптичного походу), через те, наскільки різюче контрастують форма та зміст на її інших етапах.

3.2. Музичний код роману Ж.-П. Сартра «Нудота»

Постать Жана-Поля Сартра – як зазначає В. Фесенко – не знає рівних у ХХ столітті за силою впливу на французьке суспільство, різноманітністю розгортання філософсько-естетичних та соціальних дискурсів через літературну та публіцистичну творчість, численні маніфести, передмови, інтерв'ю, радіозвернення тощо [91, с. 3]. Однак, до 1940 року, продовжує В. Фесенко,

«у період захоплення ідеями індивідуалізму, література залишається єдиною цінністю письменника. Коли ж після Другої світової війни під тиском історичних обставин Ж.-П. Сартр розробляє свою філософію ангажованості і веде напружену боротьбу – всі ефективні засоби впливу, включаючи і суто літературні форми письма, входять до його арсеналу» [там само].

Роман «Нудота» Ж.-П. Сартра датується 1938 роком, а отже, у хронологічному поділі на два періоди сартрівської творчості професором В. Фесенко, належить до етапу «захоплення ідеями індивідуалізму» та роботи у літературній сфері. Однак, захоплення ідеями індивідуалізму – натхненником яких для покоління Ж.-П. Сартра був, насамперед, А. Жід – жодним чином не виключає з романної творчості письменника той «соціальний», «ангажований» аспект письма, теорію якого він детально розробив після 40-х. Вже у романі «Нудота» повною мірою знаходить вираження поліфонія ідей соціального, політичного, естетичного порядків, які тільки підсиляться та знайдуть розвиток через додаткові модули суспільної комунікації після 40-х років.

Потреба наголосити на багатогранності звучання естетично-філософського та соціально-політичних дискурсів у координатах романної творчості Ж.-П. Сартра виникає в умовах того, що проявлення у ній теми музики відзначається аналогічною семантичною багатошаровістю. Саме тому сучасне літературознавство традиційно розглядає дискурс музики у «Нудоті» як мінімум із двох позицій: соціально-політичної та естетичної.

Формуванню першої перспективи дослідження музики – і особливо джазової естетики – у творчості Ж.-П. Сартра сучасне літературознавство в багатьох аспектах завдячує здобуткам північноамериканської наукової асоціації ім. Ж.-П. Сартра, а саме: професору літератури у Квебецькому університеті (TÉLUQ), Яну Хамелю, та професору філософії університету Пердью, співзасновнику північноамериканської асоціації ім. Ж.-П. Сартра, Вільяму Л. Макбрайду. У книзі «Америка за Ж.-П. Сартром. Література, філософія, політика» Ян Хамель досліджує контраверсійні зв'язки, що поєднали Ж.-П. Сартра та Америку під час подорожей письменника до цієї країни. Окрему увагу науковець приділяє виявленню цих зв'язків в аспекті відношення Ж.-

П. Сартра до джазу як музичного позначника американської культури. Цей аспект дослідження висвітлюється у розділах «Сартр джазограф» («Sartre jazzographe»), «Джаз під пером Сартра», «Музика та політика» [173]. Аналогічний інтерес до питань зв'язку Франції та Америки через призму творчості Ж.-П. Сартра демонструє професор В. Л. Макбрайд [207; 208]. Спільним лейтмотивом праць цих дослідників (що дозволяє надалі зрозуміти соціальне значення джазу у творчості Ж.-П. Сартра) проходить думка про те, що ставлення Ж.-П. Сартра до Америки відзначається неабиякою амбівалентністю. З одного боку, як пише Л. Макбрайд, «такі історичні події, як війна у Кореї, В'єтнамська війна визначили найбільш характерним чином сартрівське ставлення до Сполучених Штатів. У 1965 році Ж.-П. Сартр прийняв запрошення Корнелльського університету прочитати лекції, проте після американського бомбардування Північного В'єтнаму одразу відмовився у знак протесту» [208, с. 268]. З іншого боку, Л. Макбрайд переконаний, що попри невдоволення політикою США, Ж.-П. Сартр насправді «любив Нью-Йорк, любив за відчуття свободи, котре навіював натовп цього міста. Відчуття свободи, відкритого майбутнього, майже необмежених можливостей, відсутності тягара історії, яким скована Європа, Ж.-П. Сартр зберіг, повернувшись у Францію, як важливу частину Америки» [там само]. Саме з приналежністю до другої описаної сторони Америки у свідомості Ж.-П. Сартра асоціюється естетика джазу. Відтак, у першій літературознавчій перспективі джаз у творчості французького письменника розглядається спільно з позитивними конотаціями американської культури (свободи, відкритості, можливостей тощо). Ту саму думку американської критики ще на початку ХХ ст. озвучував І. Стравінський письменнику Р. Роллану, коли пояснював, чому французька мистецька спільнота настільки швидко прийняла та розділила джазові віяння. Як зазначає американський музичний критик А. Рос, Стравінський називав джаз «музичним ідеалом, музикою спонтанною та безкорисною», музикою, що «прагне не виражати нічого» [68, с. 69]. Але це «ніщо» – як вдало підмічає А. Рос, – все ж таки було чимось: джаз «пропонував контуженій (*європейській, курсив Стеценко А. С.*) культурі почати з чистої сторінки» [там само].

Друга перспектива привносить акцент на дослідження джазу у творчості Ж.-П. Сартра як естетичного феномена [144; 132]. Джаз цікавить французького письменника в аспекті особливостей поетики. Мінливість джазової гармонії, ідея несталості, що виражається через нефіксовані акценти, рухому композицію, імпровізаційні соло, транслюють переконання Ж.-П. Сартра про те, що правда і щирість – це не стан, а процес [90, с. 16], вони не пропонуються мистецтвом як готові позитивні величини, а конструюються – як джазова імпровізація – лише процесуально.

У контексті нового розуміння відношення Ж.-П. Сартра до джазу проливається додаткове світло на раніше озвучені висновки щодо сартрівського заклику наближати мову літератури до музичної. В есе «Що таке література?», Ж.-П. Сартр пропонував думку, що письменник повинен писати «музично» (оскільки музика створює не «знак» речей, а самі речі / музика мистецтво, що не «існує», а «є»), проте у цьому ж есе Ж.-П. Сартр не уточнив, до якої саме музики він так наполегливо прагнув наблизити літературу. Адже, подібно вербальній мові – як доводить Е. Тарасті у «Семіотиці музики» – музика може бути різною: будуватись за рахунок комунікативних структур (наприклад, марш, смислові посилення якого через історично «закріплений» парний розмір / акцент на першу долю / гучну динаміку прочитуються настільки ж прозоро, наскільки однозначною буває вербальна мова, з якої складені патріотичні гасла) або структур сигніфікації, чиє визначення не вкладається у канон жанру та стилю. Теоретичні положення сучасної критики про сартрівське захоплення джазом в аспекті поетики дозволяють доповнити думку самого філософа з есе «Що таке література» висновком про те, що у наближенні літературної мови до музичної, Ж.-П. Сартр мав на увазі музику, подібну саме до джазу.

Обидва актуальні вектори дослідження музики у творчості Ж.-П. Сартра створюють важливу систему координат для досі недослідженої в історичному зрізі літературознавстві проблеми взаємодії музики та сповіді у романі «Нудота». З одного боку, дослідження джазу як соціального феномена допомагає пояснити соціальні грані сповідальної оповіді та музики, що ніколи не

втрачали для Ж.-П. Сартра своєї актуальності. З іншого, дослідження музики як моделі сартрівського письма створює претекст для аналізу гармонії сповідальної модальності оповіді Рокантена, де знаходить вираження індивідуальна історія героя, проблеми соціального виміру епохи та естетичного виміру літератури ХХ століття.

У романі «Нудота» Антуан Рокантен ще на першій сторінці свого щоденника визначає подальшу стратегію письма: «Мабуть, найліпше робити записи день у день. Вести щоденник, щоб докопатися до суті». Мета «докопатися до суті» через декілька сторінок щоденника героя переллється у думку, що письмо – це не формальність, а потреба («я почуваю все більшу потребу її написати (*книгу про власне життя, курсив Стеценко А. С.*) – мабуть, тим більшу, чим старше стаю сам» [71, с. 29]). Таке визначення вітального статусу власної історії, постановка надважливої мети письма задають ще від початку роману «Нудота» сповідальний горизонт очікування для читача.

Маркери сповідальності в історії Антуана Рокантена більш виразні, ніж в історії героя роману «Подорож на край ночі». По черзі в історії Антуана виринають три тонічні фігури сповідальної модальності роману – щирість, сором, надія на примирення. Потреба щирості та сорому виголошується Антуаном ще від початку історії («Але тепер годі – я перечитав те, що записав у кафе «Маблі», і мені стало соромно: досить таємниць, досить невимовного, я не дівця і не священик, щоб бавитися грою в душевні переживання» [71, с. 26]), появу сорому також продукує звучання музики («Та ось зазвучав голос саксофона. І мені соромно» [71, с. 198]). Бажання знайти примирення через розуміння Іншого Антуан найчастіше артикулює, коли згадує подругу Анні («я хотів би з кимось поговорити, я хотів би, щоб Анні була зі мною» [71, с. 25]).

Три тонічні сповідальні фігури специфічним чином зумовлюють рівень історії та оповіді героя. Бажання бути щирим повсякчас змушує оповідача повертатися до попередньо описаних подій, переписувати їх, спростовувати, або, навпаки, доповнювати новими деталями, конкретизувати ті неартикульовані події життя, які автор одразу не зміг або не наважився зафіксувати («Дивно,

я списав десять сторінок, а правди так і не сказав – принаймні, всієї правди. Коли відразу після дати я написав: «Нічого нового», я був нещирий – насправді маленька подія, в якій немає нічого ганебного, не хотіла лягати на папір. «Нічого нового». Просто дивуєшся, як можна брехати, прикриваючись здоровим глуздом» [71, с. 25]). Отож, потреба бути щирим, дійти до самої суті проблеми, відшукати найбільш непримітні – але від того не менш важливі для Антуана – відтінки власного «Я» неодноразово визначають курс письма оповідача.

Додатково на користь «відкритого погляду героя-оповідача на себе» [62] свідчить поява в його історії елементів метаписьма (тобто, погляду героя не на історію з позиції рівня оповіді, а натомість – як визначає метаписьмо Ю. Павленко – погляду героя на власне оповідь [62, с. 200]). Уважність Рокантена до того, як він пише («Мені здається, мій почерк змінився: раніше він був густішим» [71, с. 29]), коментування процесу оповіді свідчить на користь небайдужості до себе у письмі, повторно стверджує вітальне значення письма в житті героя та прагнення до створення правдивого автопортрету.

Загострена потреба залишатися відвертим призводить до особливої організації мовлення героя: по-перше, найменші події наливаються важливою референтною силою в історії Рокантена; по-друге, на рівні наративної модальності оповідач встановлює мінімальну дистанцію між собою та навколишнім світом. Так, наприклад, вищезгадана подія, про яку Рокантен спершу збрехав записом «нічого нового», стосується того, що герой не зміг підібрати маленький шматочок паперу, який валявся на землі. У результаті ця «подія» розрослася на декілька сторінок щоденника Рокантена. В аспекті демонстрації наративної дистанції та перспективи в історії Рокантена однією з найбільш ілюстративних є сцена із дзеркалом, в якій герой уважно розглядає своє відображення.

Показово, що сцена споглядання себе у дзеркалі починається із слів «Маркіз де Рольбон мені смертельно набрид» [71, с. 32]. Ця фраза в історії героя пізніше стане метонімією думки про те, що Антуану набридло писати історію не про себе. Подальший рух Антуана до дзеркала і споглядання себе у ньому можна інтерпретувати як потребу бачити себе через власну історію.

Дзеркало тимчасово стає аркушем паперу «історії про себе» для Рокантена, і тому близькість, яка виникає між площиною дзеркала та тілом Антуана (герой впритул наближається до дзеркала, торкається його усім обличчям), стає метафорою того, наскільки близько прагне вдивитися у власне «Я» герой.

Тим не менше, як показали імпресіоністи у живописі, картина набуває змістовної форми, якщо обрати правильну, а не найближчу дистанцію та перспективу погляду на неї. Занадто коротка дистанція між власним тілом та дзеркалом (письмом і «Я» героя) зумовлює те, що зображення розпливається, і Рокантен не може розпізнати власне тіло («Я не заперечую, це щось живе, але <...> я бачу якісь легкі посмикування, бачу, як тріпотить велика, блякла плоть. З такої близької відстані особливо огидні очі. Щось склянувате, податливе, сліпе, обведене червоним – ну точнісінько риб'яча луска. Всією вагою налігши на фаянсову раму, я наближаю своє обличчя до скла, поки воно не впирається у нього впритул. Очі, ніс, рот зникають – не залишається нічого людського» [71, с. 33]). Відповідно, герой не впізнає себе та ще більше не розуміє («Нічого я не розумію в цьому обличчі. Обличчя інших людей наділені змістом. Моє ж – ні» [71, с. 33]).

Правильна перспектива (у сенсі тієї, що формує зміст) на себе з'являється в історії Рокантена, коли він слухає музику. Якщо нудота перетворювала руки героя, речі навколо нього на слизькі, драглисті маси, то музика регтайму «Some of these days» (Рокантен приходить послухати цю композицію у кафе «Маблі») змушує нудоту відступити – як наслідок, світ знову «твердішає», «набирає щільності», «стає необхідністю» [71, с. 39]. Розуміння, чому саме музика змушує нудоту відступити і стверджує факт існування героя, приходить за умови розуміння іншого факту: музика – це часове мистецтво, яке існує лише у момент виконання. Тому, якщо говорити метамовою самого Сартра, музика ніколи не існує, але вона завжди є (у сенсі «тут і зараз») у момент виконання. За аналогією до цієї властивості музики Рокантен хоче відчувати себе не як абстрактно існуюча істота у просторі та часі, не як твір мистецтва, що знаходиться у музеї, а відчувати своє буття у «момент виконання» («Вона є (музика, курсив Стеценко А.С.). Я також хотів бути» [71, с. 198]).

Роздуми над природою музики на багатьох етапах історії Рокантена перетинаються з роздумами про природу часу та дилемою «бути» / «існувати». У процесі критичного прочитання історії героя вдається виділити ланцюжок із позначників теперішнього часу: музика (як мистецтво, що відбувається лише у теперішньому часі; і тим більше джаз як музика, що навіть твориться у теперішньому за рахунок основоположних для джазу технік імпровізації), щоденник (як модус письма у теперішньому часі; на цій рисі щоденникового письма наголошують дослідники Ж. Гюсдорф [171], Ж. Руссе [237], М. Турн'є [256], М. Бланшо [119]), буття (у сенсі того усвідомлення себе «тут і зараз», до якого Рокантен поступово приходить у процесі ведення щоденника та прослуховування джазу – «Я відчуваю себе собою і відчуваю, що я тут <...> Мені здається, що я досяг найвищої точки щастя» [71, с. 72–73]). Усі ці складові стають в опозицію нудоті, стають «як Нудота, тільки зі зворотним знаком» [71, с. 72]. Така опозиція проявляється, зокрема, у тому, – як зазначає Ю. Павленко – що «про напади нудоти Рокантен пише в минулому часі. Тобто, від нападу він переходить до письма (*або прослуховування музики, курсив Стеценко А. С.*), що за таких умов набуває семантики порятунку» [62].

Отож, музика і нудота утворюють найбільш значущу антонімічну пару в історії Рокантена, та, домінуючи на різних етапах історії героя, визначають, кожна на свій манер, гармонію сповідальної модальності оповіді героя.

Нудота починає заволодівати Рокантеном у вищезгаданій сцені споглядання себе у дзеркалі. («Позіхаю. Запальною настільну лампу, може її світло затьмарить денне. Ні, лампа утворює тільки жалюгідну калюжку навколо своєї підставки. Гашу лампу, знову підводжусь. На стіні зяє біла діра – дзеркало. Це пастка. І я знаю, що попадуся в неї. Так і є. У дзеркалі з'явилося щось сіре. Підходжу, дивлюся й одійти вже не можу» [71, с. 32]). Кожна фраза героя на цьому етапі історії максимально лаконічна. Зв'язок між частинами речення виключно безсполучниковий (що створює ефект автономності цих частин), або в процесі мовлення героя складносурядність взагалі зникає. Короткі думки Рокантена починають оформлюватися в окремі односкладні речення, що створює ефект

звучання спочатку четвертних, потім половинних нот і, врешті, цілих нот (ноти з найдовшою тривалістю у музиці). Такий музичний прийом уповільнення темпу за рахунок збільшення тривалості ноти зближує гармонію оповіді Рокантена з гармонією перших тактів Четвертої симфонії Яна Сібеліуса, про що А. Рос пише: «Початкові такти симфонії задають нове уявлення про музичний час. Перші звуки, похмурий голос віолончелі, басів та фаготів – двохзначна целотонна колекція до, ре, фа дієз, мі <...> Їх тривалість збільшується <...> наче щось давить на ноту, змушує її уповільнюватись» [68].

Ритм оповіді героя рівномірний (усі фрази сумірні між собою, герой не чергує довгі та короткі синтаксичні конструкції, «не стрибає» від однієї фрази до іншої); відсутність знаків окликів / вигуків, поступова заміна складносурядних речень на односкладні (що знімає інтонацію перераховування на користь збільшення ролі пауз) редукує динаміку фрази; семантично невиразний лексичний план («гашу лампу», «жалюгідна калюжка навколо підставки», «біла ліра – дзеркало», «з'являється щось сіре») приглушує тембральний вимір мовлення. У попередньо аналізованій гармонії сповідальної оповіді Бардамю так само превалював безсполучниковий зв'язок між частинами речення, але за рахунок того, що Бардамю поєднував динамічні дієприкметники/ дієслова, максимально нагромаджував їх через кому в розлогих реченнях, відчувалось ущільнення його мовлення, посилювалась експресивність, що зближувало гармонію оповіді героя з гармонією додекафонної музики. Натомість, гармонією власної оповіді Рокантен відтворює не жах війни (на відміну від свого попередника), а нав'язливість, тягучість нудоти, що виражається у протилежних стратегіях вибору темпу / ритму / динаміки / тембру оповіді.

Зустріч із музикою регтайму «Some of these days» привносить нове інтонування в оповідь Рокантена. По-перше, у фразах Антуана зникає тривалість цілих нот (як у попередньо описаній сцені з дзеркалом). Натомість, синтаксис героя розростається («Зараз лунає приспів – ось він і подобається мені найбільше, подобається, як він круто видається вперед, неначе скеля в море» [71, с. 38]), Рокантен починає вживати порівняння («неначе скеля в море»),

утворювати метафори (хвилі – метафора нот, які розбиваються; «величезні жовті язички полум'я лижуть нью-йоркські дахи» [71, с. 199]). У процесі письма героя, коли він знаходиться під впливом музики, починає інтенсивно працювати уява (на відміну від того, як у попередній сцені статично фіксувалась реальність «я позіхнув / запалив лампу / загасив»). За рахунок роботи уяви межі простору в письмі Рокантена розширюються: перед героєм з'являється «голений американець з густими чорними бровами, який задихається у пеклі десь на двадцять першому поверсі американського хмарочоса» [71, с. 199], п'є горілку з пласкої фляги Тома, та раптом, осяяний натхненням, він записує ноти мелодії «Some of these days», і краплі поту стікають по його пальцям на нотний аркуш. Коли музика раптово закінчується – обриваються гіпотетичні історії створення улюбленої мелодії в уяві Рокантена. Офіціантка кафе на прохання Рокантена повторно ставить улюблену платівку – і все продовжується з того самого місця, де скінчилось. У результаті прослуховування платівки уява героя починає настільки активно працювати, що нудота знову зникає, і Рокантен відчувається щасливим. Це почуття герой прагне зафіксувати, відштовхнутись від нього, що призводить до найважливішого рішення – почати писати книгу. Таку книгу, яка подібно мелодії *Some of these days*, дозволила би читачам прагнути уявляти автора, творити власні історії, створювати уявою простір художньої реальності.

Музика і нудота утворюють антонімічну пару в аспекті впливу на героя, однак письмо Рокантена про нудоту – як засвідчує вищерозгорнутий аналіз – включає музичний код з усіма його світлими, конструктивними конотаціями. Таким чином, семантика нудоти (як густої, темної субстанції) не узгоджується із формою письма про неї (музичною). У свою чергу, це означає, що, протиставляючи музику та нудоту, Рокантен, тим не менше, «омузичнює» останню на рівні оповіді про неї. Це в результаті дозволяє герою здійснити екзистенційний прорив, подолати нудоту та відчути своє існування. У цьому контексті увиразнюється одна із думок Ю. Павленко про вітальну спорідненість ролі письма та музики в історії Рокантена [62, с. 152].

Момент усвідомлення свого існування позначає третій поворот у зміні

гармонії оповіді Рокантена (на рівні змін під впливом нудоти та музики). На цьому етапі історії герой не слухає джаз, проте відчуває себе – подібно до джазу – як той, хто не існує, а є.

Виражаючи таке самопочуття, оповідь Рокантена набуває ознак гармонії джазових експромтів, про які – цитуючи дослідження З. Лановик «Джазова література як феномен у культурі ХХ століття» – пише С. Маценка. «Ідеї поліфонії джаз протиставляє ідею поліритмії (поєднання різних ритмів); багатоголосся (узгодження / гармонізації багатьох голосів) поступалося місцем багатократній повторюваності одного мотиву зі значними варіаціями чи навіть зміною тональності; якщо у першому контрапункт був антитезою, то в другому – варіація була тезою, повторенням однієї і тієї ж теми. На відміну від фіксованості європейських музичних творів, з'явилася імпровізованість виконавця, на зміну вокальній милозвучності прийшла вокальна експресивність, що межує з надривом» [50, с. 386].

Серед наведених маркерів джазової гармонії в оповіді Рокантена (у сцені усвідомлення існування) можна виділити більшість з них. Так, наприклад, ефект офф-бітів (джазовий біт, який постійно ухиляється від строгої метричної пульсації) у гармонію оповіді Рокантена привносять постійні та завжди раптові, непослідовні переходи думки героя з одного об'єкту на інший, що продукує сильну поліритмію оповіді героя («Не хочу більше думати, я є, тому що думаю, тому що не хочу бути, я думаю, що я...тому що...Брр! Я біжу, негідник утік, її тіло згвалтоване. Вона відчувала, як у її плоть проникає чужа плоть. Я...тепер я...Згвалтована» [71, с. 121]). Повторення одного мотиву з незначними варіаціями – як ще один маркер джазової гармонії – розгортається майже на цілу сторінку щоденника героя («Він біжить, біжить серце б'ється, якщо б'ється серце – це свято. Серце існує, ноги існують, подих існує, вони існують у бігу, в подиху, у битті, тихенько, тихенько, я задихаюся, він говорить, що він задихається; існування захоплює мої думки позаду, тихенько розгортає їх позаду, мене хапають іззаду, іззаду насильно примушують думати, тобто бути чимось, чимось позаду мене, що дихає легкими бульбашками існування, туманна бульбашка бажання, у дзеркалі він блідий як мрець» [71, с. 123]). Ефект

імпровізаційної оповіді Рокантена утворюється за рахунок неоформленості думок героя, їх фрагментарності, недописування фраз і навіть окремих слів до кінця («Треба припи... я існ... Смерть... Маркіз де Роль помер... Я не... Я існ...») Крутяться, крутяться, і кінця їм немає» [71, с. 120]). На фоні такої лабільної організації мовлення виникає звучання, яке З. Лановик, в результаті, і називає «експресивність, що межує з надривом» [50, с. 386].

Раптове усвідомлення свого буття стає водночас прозрінням та болісним досвідом в історії Рокантена. Неначе яскраве світло, воно б'є в очі герою, сліпить. Власне існування та існування інших речей – каштана у парку, згвалтованої дівчини, будинків – здається Антуану надмірним, нав'язливим, зайвим. Безжалісною та безтурботною герої називає чіткість, яка раптово наступила при усвідомленні, що світ – не абстрактна декорація, а прибуваюче у кожній секунді буття. Тим більш прикметно, що для репрезентації найбільш «дисонансного» стану власної історії – стану усвідомлення існування – герої стає на шлях саме джазових стратегій організації оповіді. З цієї точки зору принагідно згадується книга професора Аджая Хебла «Приземляючись на невірній ноті: джаз, дисонанс і критична практика» («Landing on the Wrong Note: Jazz, Dissonance, and Critical Practice»), у якій автор особливу увагу приділяє проблемі саморепрезентації та самоідентифікації джазового музиканта через дисонансні патерни або моменти «випадіння» (being «out of tune» [177, с. 23]) окремих звуків із загальної гармонії. Суголосно думці А. Хебла, саме «out of tune» моменти «оджазування» оповіді Рокантена стають наріжними та найбільш знаковими у процесі само ідентифікації героя.

Таким чином, сповідальна оповідь Рокантена демонструє гетерогенне звучання, в якому проявляються маркери мінімалістичної музики (під впливом нудоти), вловлюються романтичні переливи гармонії (коли герої слухає джаз), а також інтегруються елементи джазу (моменти усвідомлення буття). Привнесення Рокантеном музичного коду в свою історію дозволяє не просто увиразнити зміну станів героя (від нудоти до усвідомлення власного існування та рішення написати книгу), а й стає рушійною силою для актуалізації цих змін.

3.3. Естетика *tintinnabuli* у сповідальній модальності католицького

роману (на матеріалі романів «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса та «Гадючник» Ф. Моріака)

Особливе місце у вимірі французької літератури доби модернізму займає феномен католицького ренесансу. Це явище маркується процесами інтенсивного відродження християнської думки, моментом пошуку французькими письменниками втрачених духовних цінностей. Репрезентативними для позначення «етичної генерації» – як її називає В. Фесенко – католицького відродження є імена Ж. Бернаноса, Ф. Моріака, П. Клоделя, Ж. Гріна [92, с. 5]. Сповідальний дискурс набув найсильнішого вираження у романах Ж. Бернаноса «Щоденник сільського священика» та Ф. Моріака «Гадючник».

Сучасна французька та франкомовна критика проявляє питомий інтерес до теми сповіді у вищеназваних романах. Сповідь становить основний об'єкт дослідження в роботах французького літературознавця Андре Сеая [246]. Окремим розділом про роль сповідальності у художньому доробку Ж. Бернаноса писав швейцарський кардинал та професор теології Ханс Урс фон Бальтазар у книзі «Бернанос: еклезіастичне існування» [108]. Дотично аспекти сповідальності романів французьких письменників-католиків Ф. Моріака та Ж. Бернаноса аналізувалися Маргарет Мейн [209] та Еймоном Махером [197]. Українська дослідниця католицького роману В. Фесенко також висвітлювала дискурс сповіді у романі «Щоденник сільського священика» [92]. Таким чином, сповідальну домінанту романів «Щоденник сільського священика» та «Гадючник» можна вважати доведеною та ґрунтовно проаналізованою в історії сучасного зарубіжного та вітчизняного літературознавства.

В аспекті взаємодії з музикою творчість католицьких письменників розглядалась рідше, однак французька та українська критика демонструє певні напрацювання, зокрема, у цій царині. Для французького літературознавства аргументом дослідження творчості письменників-католиків під кутом музичного дискурсу часто стає той факт, що питому увагу католицькі письменники приділяють конструюванню виміру тиші та мовчання у художньому просторі

своїх романів. Так само, як для композиторів-мінімалістів ХХ століття пауза стає інтонаційно рівноцінна самій ноті, вимір мовчання у художньому континуумі католицького роману набуває функціонального значення самого слова, наповнюючись семантикою духовної чуттєвості оповідача. Увага до тиші та мовчання – словами французької дослідниці Кароль Оруа – створює музику стилю («*petite musique du style*») католицького роману [106]. В координатах українського літературознавства тема взаємодії французького католицького роману та музики знайшла окремий приклад опрацювання в дослідженні Я. Тарасюк [49, с. 179–185]. Я. Тарасюк пов’язує роль музики у романах Моріака з моментом оприявлення «найсокровеннішого, найпотаємнішого» [49, с. 183], що, власне, складає парадигму сповідальності роману.

Попри наявність окремих розвідок у полі взаємодії католицького роману і музики, необхідно визнати, що ці студії, по-перше, становлять поодинокі й несистематизовані приклади опрацювання вищезазначеної теми, а, по-друге, вони ніколи не враховували один важливий ракурс. Літературна критика досі не звертала увагу на той факт, що на естетичному обрії Європи ХХ століття народжується типологічно споріднений до католицького роману естетичний феномен в царині музичного мистецтва. Іншими словами, література та музика на початку ХХ ст. різними засобами, проте в однакових ідейних перспективах ініціюють, розвивають та естетично розбудовують релігійний дискурс і, особливо, дискурс сповіді. У свою чергу, розуміння того, що сповідальність у літературному вимірі ХХ століття формується завдяки інтенсивному інтермедіальному мистецькому діалогу, повинне спонукати літературознавців обрати між двома можливими стратегіями дослідження цього феномена: залишитись в рамках виключно літературного тексту і на ресурсах цього тексту шукати музику, наприклад, в паузах та мовчанні (як це зробила вищезгадана дослідниця Кароль Оруа); або ж вийти за межі виключно літературних реалій, звернути увагу на те, якими естетичними засобами музика і література ХХ століття транслюють однакове відчуття сповіді, почути спільні тональності сповідальної гармонії у цьому літературно-музичному діалозі, й, зіставляючи метамови двох мистецтв,

поглибити розуміння сповідальності католицького роману ХХ століття. Саме останній стратегії відповідає вектор дослідження літературно-музичних шляхів формування сповідального дискурсу католицького роману, що, в свою чергу, викликає необхідність окреслити водночас літературну та музичну складові компаративного аналізу.

Не лише письменники Франції початку ХХ століття закликали шукати духовність через мистецтво, а й, як пише А. Рос, «релігійне пробудження» характерне і для французьких композиторів першої половини ХХ століття. В контексті нестихаючої апологетики серійної музики А. Шенберга на музичних горизонтах французької музики з'являються композитори, які стають в опозицію авангардним настроям та закликають повернутися до витоків (за аналогією до того, як у розпалі модерністської думки у Франції формується плеяда католицьких письменників). Наприклад, композитори Франсіс Пуленк, колишній учасник «Шістки», – як пише А. Рос – повернувся у лоно католицизму в 1930-ті та створив ряд музичних творів (зокрема, написав оперу за мотивами п'єси Ж. Бернаноса «Діалоги кармеліток»), заснованих на питаннях віри [68]. Артюр Онеггер, також учасник «Шістки», «відірвався від фривольності у 1920-ті, коли десятиліття було у самому розпалі, в ораторії «Цар Давид» він розповідає біблійну історію пристрасно і серйозно, без усілякого сліду іронії у душі Кокто» [68]. Франкомовний швейцарський композитор, Франк Мартен, – пише А. Рос – дивився на віру не як на шлях до незворотного одкровення, але як поле вічної боротьби [там само]. Список імен композиторів, які, починаючи з 1920-1930 років звертаються до теми християнської віри у своїй творчості, можна і потрібно продовжувати, адже стратегії конструювання духовного виміру європейської музики з часом лише увиразнюються. Ця тенденція трансляції духовного набирає найбільшого розмаху у музиці другої половини ХХ століття та привносить імена таких композиторів-мінімалістів як Генрик Гурецький та Петеріс Васкс. Однак, найбільшої референтної сили власне сповідальний дискурс набуває у творчості естонського композитора А. Пярта.

У процесі багаторічного дослідження монодійного співу, григоріанських

хоралів, естонський композитор А. Пярт створив власний стиль, який назвав *tintinnabuli*. У кожному з численних інтерв'ю про *tintinnabuli* його автор наголошує на тих філософських та композиційних аспектах, що зближують його музику зі сповіддю. Так, наприклад, в діалогах з італійським музикознавцем Енцо Рестаньо А. Пярт називає свою музику місцем, де міг би відбутися – наче при істинній сповіді – діалог з Богом [67, с. 13]. Композитор описує взаємодію двох голосів своєї музики як діалог голосу грішника (його виражає композиційно більш вільний та складний мелодичний голос) та голосу прощення (гармонічний голос, який А. Пярт називає *tintinnabuli* голос). Останній складається із тонічного – а отже, благозвучного, стійкого – тризвуку, чим постійно підкреслюється значення опорної тоніки. Головна особливість стилю *tintinnabuli*, що виводить на поверхню сповідальний вимір цієї музики, полягає у зв'язку двох голосів: вони не намагаються розбудувати конфлікт. Водночас поляризуючись, мелодичний та гармонічний голоси *tintinnabuli* перебувають у нерозривному зв'язку (поєднані строгим композиційним законом та інтонаційно) та постійно шукають примирення [67, с. 42]. Основна мета музики *tintinnabuli*, за Пяртом, полягає саме у *віднайденні примирення* [71, с. 42] через діалог двох музичних ліній. Ця думка, в свою чергу, корелює із тією самою картиною взаємодії та пошуку примирення мелодичного та гармонічного голосів покутника, яка спостерігалась у художньому вимірі французького роману доби романтизму та модернізму. Відтак, гармонія музики *tintinnabuli* дозволяє створити партитуру аналізу гармонії сповідальної оповіді героїв романів «Щоденник сільського священика» та «Гадючник».

Слід одразу наголосити, що авторський стиль Арво Пярта, з'явився через п'ятдесят років після написаних Ж. Бернаносом та Ф. Моріаком романів «Щоденник сільського священика» та «Гадючник». Очевидно, якщо говорити про запозичення між музикою та літературою, то ці запозичення можуть існувати лише в односторонньому порядку: музикою від літератури. Однак, якщо ставити питання подібним чином, воно перетворює саме дослідження у виявлення тексту-донора та гіпотексту; а така мета переслідується в останню

чергу. Більш важливим для розкриття поетики сповіді у ХХ столітті є завдання відповісти «чому», «що» та «яким чином» література і музика, що розділені майже півстоліттям, транслюють з однаковою чутливістю та виразністю; які орієнтири з'явилися на духовних обрядах ХХ століття, що виникла паралельна потреба двох семіотично різних систем творити художній дискурс у настільки подібних перспективах. Хоча творчість католицьких письменників та творчість композиторів-мінімалістів знаходиться хронологічно віддалено одна від одної, типологічно їх дискурси – вкрай споріднені явища, які взаємним відлунням створюють об'ємне звучання сповідальності у культурному вимірі ХХ століття.

Таким чином, різними засобами, різними семіотичними мовами література (на початку ХХ століття) і музика (в середині ХХ століття) артикулюють однакову мету – вияскравити значення духовного у житті людини. Відповідно, дослідження сповідального дискурсу католицького роману в інтердисциплінарній перспективі дозволяє не лише поглибити уявлення про власне літературні коди сповіді ХХ століття, але також створити панорамний образ сповіді ХХ століття на перетині різних семіотичних полів.

Поняття *tintinnabuli* сучасне музикознавство розглядає з двох перспектив: у найширшому значенні під ним розуміється «філософія творчості А. Пярта, що нерозривно пов'язана із богословською традицією» [88, с. 208]. У вузькому значенні, – як пише музикознавиця О. Толкун, – «*tintinnabuli* – це звуковисотна техніка, що зв'язана з строгими правилами контрапункту, направлена на глобальну редукцію музичних засобів та їх чітку організацію» [там само]. В основі *tintinnabuli* як філософії та композиційної техніки лежить формула $1+1=1$. Розкриття її значення в обох аспектах – філософському та композиційному – дозволяє спроектувати отримані висновки на площину дослідження гармонії сповідальної оповіді у літературному тексті, та розкрити за допомогою метамови музики сповідальні коди романів «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса та «Гадючник» Ф. Моріака.

Філософське наповнення формули найбільш повно розкривається самим

А. Пяртом у промові, виголошеній на врученні міжнародної премії «Brucknerpreis 2007» [67, с. 13–15]. Щоб пояснити суть нового стилю *tintinnabuli*, А. Пярт використав метафору мікроскопу, який дарує людині можливість вдивлятися у людські душі. Якщо уявити такий мікроскоп, то в процесі збільшення душі, зазначає А. Пярт, «дедалі більше стираються зовнішні ознаки людини, її слабості та чесноти <...> це нагадує безкінечний процес скорочення, що веде нас до суті <...> по мірі цього «просування у глибину» ми залишаємо позаду усі соціальні, культурні, політичні й релігійні контексти <...> На цій глибині ми настільки схожі один з одним, що можемо пізнати себе в будь-якій іншій людині. Лише на цьому рівні можна було б уявити дійсно функціонуючий міст мирного співіснування, й лише тут можна було б вирішити усі наші проблеми, якщо б вони ще залишились» [67, с. 14]. Саме глибину такого спілкування композитор має на меті виразити музикою *tintinnabuli*, де кожна нота вкрай інтонаційно близька до іншої, а рух від одного звуку до іншого відбувається настільки обережно та обачно, що процес додавання одного до іншого (1+1) сприймається як постійне ствердження єдності. Іншими словами, одна з основних інтенцій музики Пярта полягає у пошуках тієї глибини людської душі, де стираються будь-які культурні, соціальні, етнічні протиріччя; на якій люди постають лише як люди: однаково вразливі, з однаковою потребою розуміння та любові.

Ідея $1+1=1$ обумовлює, зокрема, композиційний аспект музики Пярта, а саме: редукцію музичних засобів, створення максимально простих музичних голосів та їх взаємодії. Музикознавець Л. Браунайс у цьому контексті зазначає: «усі елементи композиційної техніки Пярта розгортаються навколо єдиного питання – яким чином можна додати до першого друге ($1+1=2$), максимально споріднене до нього, так, щоб у граничному випадку воно опинилось не «іншим», а лише другою стороною першого ($1+1=1$)» [12, с. 139]. Тому часто музику А. Пярта критика називає музикою «малих кроків», «майже непомітних розбіжностей, де друге знаходиться у максимально простому відношенні до першого» [там само]. За слушним коментарем Нори Пярт, головне питання

музичного стилю *tintinnabuli* можна сформулювати так: «який шлях належить пройти одній-єдиній ноті, щоб злитись з наступною. В цьому суть усієї проблеми» [67, с. 38].

Це питання отримує композиційне рішення на рівні організації музичної вертикалі (в аспекті відношення гармонічного і мелодичного голосів) та музичної горизонталі (тобто, в аспекті взаємовідношення звуків у межах одного голосу).

Діалог гармонічного та мелодичного голосів, як продемонстрував аналіз гармонії музики та літературної сповіді у французькому романі минулих епох, засновувався, як правило, на певному конфлікті: гармонічний і мелодичний голоси протидіяли один одному, контрастували, відтіняли один одного. Іншими словами, це був той тип відношення, який можна було б описати формулою $1+1=1+1$. У площині сповіді мелодичний голос (утворений фігурами щирості, сорому та надії на примирення) завжди розвивався під часто домінантним впливом гармонічного голосу (утвореного в романтизмі та модернізмі фігурами кохання, сумніву, страху тощо). Відповідно, якщо фігури мелодичного голосу привносили у гармонію сповідальної оповіді героя чуттєве, неспішне, обережне інтонування, то фігури гармонічного голосу обрамлювали цю гармонію поліритмією джазових патернів / експресивністю інтервальних «крайнощів» / колористикою романтичних повторень тощо. Аналіз романів доби романтизму та модернізму продемонстрував, що «чистого» мелодичного голосу сповіді не існує, а сама гармонія сповіді – це завжди переплетіння (і не завжди рівноцінне) обох голосів як автономних реальностей. Зустріч із гармонією *tintinnabuli* та гармонією сповідальної оповіді кюре з роману Ж. Бернаноса «Щоденник сільського священика» та Луї з роману Ф. Моріака «Гадючник», однак, переломлює складену традицію взаємовідношення двох голосів.

Пошуки у сфері духовного приводять А. Пярта до формування музичної концепції, згідно якої мелодичний голос, хоч і залишається вільним (як вільний голос покутника), проте цей голос завжди пов'язаний із «об'єктивним», гармонічним голосом (композитор називає останній *tintinnabuli* голосом), який, в свою чергу, «підкреслює значення тоніки» та «несе у собі ген прощення» [67, с. 54]). Іншими, словами, А. Пярт створює музику, що нівелює конфлікт між

двома голосами; натомість, вони пов'язуються один з одним композиційно: голос каяття завжди супроводжується, як в істинній сповіді, тонічним тоном прощення. Це типове для стилю *tintinnabuli* переплетіння окремих голосів Леопольд Браунайс позначає як посилену монодію. Те, що у «нотному записі» виглядає як приєднання голосу, – пише Л. Браунайс, – сприймається на слух як посилення однієї «пралінії» [12, с. 163]. Уся акустична матерія творів А. Пярта – «картина постійного взаємодоповнення суб'єктивного та об'єктивного вимірів різних голосів, кожен з яких своєю «інакшою» природою дозволяє іншому залишатись собою [там само]. «Як дитина схожа на батьків, так і голос *tintinnabuli* несе у собі ген мелодії, – коментує композитор, – це та мелодична дихотомія, про яку я говорю, що $1+1=1$ » [67, с. 54]. В основу гармонії сповідальної оповіді головних героїв романів «Щоденник сільського священика» та «Гадючник» лягає подібна ідея взаємодоповнюючого зв'язку мелодичного та гармонічного голосів.

Сповідальна оповідь головного героя роману «Щоденник сільського священика» експліцитно демонструє тонічні фігури мелодичного голосу. Кюре з Амбрікуру не ухиляється ані від Бога, ані від ідеї щирості чи сорому (як це спостерігалось на прикладі історії, наприклад, героя Бардамю). Щоденникове письмо кюре не має інших адресатів, окрім Бога, (на відміну від історій літературних героїв доби романтизму, в яких обов'язково фігурувала жінка-адресат). Іншими словами, тонічні фігури сповідальної оповіді – щирість, сором та надія на примирення з Богом – настільки рельєфно лягають в основу сповідальної оповіді кюре, що виникає спокуса назвати цей тип нарації чистим мелодичним голосом (а отже, зробити певний виняток в історичній традиції гармонізації другорядними фігурами сумніву, кохання тощо мелодичного голосу оповіді героя французького роману). Однак, при уважному «вслуховуванні» у гармонію сповідальної оповіді кюре можна почути: враження чистоти мелодичної лінії складається саме тому, що гармонічний голос – який, безумовно, присутній у сповіді кюре – не лише не дисонує мелодію, а навіть підсилює мелодичні домінанти.

Якщо в сповіді романтиків гармонічний голос був утворений фігурами

кохання чи сумніву, котрі дисонували мелодичний голос сповіді (фігури «переповнення», «хмари» заважали Октаву реалізувати фігуру сорому), то у сповіді кюре фігура сумніву також присутня, але вона не заважає реалізовуватись у письмі кюре фігурам щирості, сорому та надії. Навпаки, сумнів ще більше продукує запитування героя щодо присутності Бога. Парадоксальним чином сумнів у вірі повсякчас підсилює роль тонічних фігур щирості, сорому та надії знайти втрачену віру та примирення. Саме сумнів і страждання від неможливості актуалізувати молитву спонукає кюре почати вести щоденник, стає причиною наближення до Бога через письмо і, врешті, свідомого повернення до молитви.

У цьому аспекті гармонічний голос, представлений фігурою сумніву, лише підсилює мелодичну лінію, в чому проявляється очевидний зв'язок із гармонією *tintinnabuli*. У цьому контексті додатково підтверджується думка Ю. Павленко про те, що «завдяки католицькій чутливості світосприйняття робота письма героя Бернаноса відрізняється від інших прикладів тексту-письма в історії французького роману <...> Письмо як вимір візуалізації внутрішнього в ситуації героя-священика стає способом єднання людського та божественного: освітлення через роботу щоденника власного «Я» одночасно є відкриттям Бога в собі» [62, с. 137–138].

Філософська та композиційна ідея *tintinnabuli* $1+1=1$ проявляє своє значення не лише в аспекті відношення гармонічного та мелодичного голосів (музична вертикаль), але й на рівні поєднання звуків у мелодичному голосі (музична горизонталь). Якщо вважати окремих звуків за одиницю, то згідно формулі *tintinnabuli*, поєднання одного звуку мелодії з іншим звуком відбувається настільки обережно та помірно, що виникає ефект мінімального за інтонуванням руху мелодичного голосу в цілому. Ця помірність у музиці А. Пярта досягається трьома шляхами.

По-перше, за рахунок найпростішого поступеневого (або гамоподібного) руху одного звуку до сусіднього звуку мелодичного голосу. «В основу мелодичного руху більшості творів Пярта закладені гамоподібні структури», –

зазначає Л. Браунайс [12, с. 140]. По-друге, в інтервальній шкалі рух одного звуку до сусіднього в гамі вимірюється через найменший інтервал – малу або велику секунду. Цей інтервал набуває особливої семантики «другорядного» у гармонії мінімалістичної музики (про що пише музикознавиця Юрате Ландсбергіте-Бехер [185]) та гармонії сповідальної оповіді кюре з роману «Щоденник сільського священика» та Луї з роману «Гадючник». По-третє, новий тип інтонування мелодичного голосу, в якому «набуває ваги та значущості кожен тон» [12, с. 127], у музиці А. Пярта виникає через особливу довготу тривалості кожного звуку та рівномірності ритму (слідуючи традиції монодій, в гармонії *tintinnabuli* немає складного ритмічного рисунку; рух одного звуку до іншого помірний, кожному звуку приділяється особлива увага). За рахунок довгих тривалостей кожної ноти значущості набуває не тільки звук, але й увиразнюється пауза як простір переходу між двома нотами та вимір мовчання. Це привносить додаткову чуттєвість у тип нарації *tintinnabuli*.

Вищезазначені техніки організації мелодичного голосу можна прослідкувати у гармонії сповідальної оповіді героїв роману «Щоденник сільського священика» та «Гадючник». По-перше, проявом «поступеневого або гамоподібного руху звуків» (який утворює мелодичний голос *tintinnabuli*) у вищеназваних романах стає неспішний, поступальний рух сповідального слова оповідачів. По-друге, семантика інтервалу секунди розкривається у романах «Щоденник сільського священика» та «Гадючник» через розбудову поетики «другорядного». По-третє, проявом збільшення тривалостей нот, змінення інтонування за рахунок зростання семантичної ваги кожної ноти стає збільшення ролі пауз на семантичному та синтаксичному рівнях мовлення героїв та на рівні темпоральної організації їх історії.

Поступеневий рух сповіді кюре з Амбрікуру спостерігається на рівні історії та оповіді героя. На рівні історії кюре з особливою обачністю прописує кожен образ, який потрапляє в координати його щоденника. Герой надає перевагу прописам саме окремих деталей, які, поступово та неспішно поєднуючись між собою, на зразок суміжним звукам мелодичного голосу *tintinnabuli*,

утворюють загальну гармонію. Так, в процесі конструювання наріжного для історії кюре образу селища, герой пише про нього виключно як про частину від цілого, використовуючи окремі елементи для реконструювання цілісної картини хронотопу: знесилений звір, хлопчик-погонич тварин, старий, який в'яже хмиз, пил, паразитична рослинність, стовбур поваленого дерева тощо. Змінюючи перспективи, оповідач, тим не менше, уникає загальних планів, які могли би створити більш об'ємне, завершене та цілісне звучання його роздумів. З одного боку, кюре прагне охопити поглядом простір довкола. Про це свідчить той факт, що улюбленим місцем, яким кюре завжди повертається до свого приходу, є найвищий пагорб, звідки відкривається перспектива на усе селище (тут приходить вітальна в житті героя ідея почати вести щоденник). З іншого боку, коли кюре досягає можливості утворити загальну перспективу погляду на селище, на письмі він все одно фіксує окремі ландшафтні елементи: жива огорожа, яблуневі посадки, стовбур поваленого дерева, паразитична рослинність.

У цій діалектиці між бажанням бачити загальне та можливістю записати (а отже, зробити вибір, прийняти, усвідомити) лиш окреме народжується найбільша напруга сповіді героя. Тільки поступово, нанизуючи незначні фрагменти свого життя, рухаючись по малим інтервалам у своїх роздумах, зізнаннях та самовизначеннях, кюре наприкінці роману вдається знайти не лише топографічну, але й епістолярну вершину історії та фінальними словами «все благодать» вперше сформувати цілісну перспективу свого життя.

У романі «Гадючник» комунікативна ситуація розгортається дещо інакше. Письмо Луї набуває додаткової гетерогенності порівняно із письмом кюре з Амбрікуру у наслідок неодноразової зміни адресата письма, причин та цілей цього письма. На початку історії Луї виділяє дружину Ізу з-поміж інших членів сім'ї як єдиного адресата свого листа, а причиною та метою написання листа Луї називає помсту [205, с. 28]. В процесі роботи письма герой переосмислює події свого життя та себе у них, що змушує спершу жанрово перевизначити своє письмо як щоденник (*Ce n'est pas une letter, mais un journal interrompu, repris...* [205, с. 44]), й далі усвідомити значення модальності письма як сповідального. На початкових етапах письма, коли Луї керує злість, жага

помсти, його оповідь супроводжується метаннями думки, експресивним синтаксисом під впливом раптових приступів злості. Це руйнує будь-яку послідовність, лінійність, виваженість нарації. Коли ж вперше герой думає про надію та любов (наприкінці першої частини роману), гармонія його оповіді кардинально змінюється: зникають імперативи, звинувачення, образи. І вперше, як тихі тони, послідовно звучать одне за одним репрізні питання «Чому ти не говорила зі мною?» «Чому ти ніколи не говорила зі мною?» [205, с. 128]. Герой більше не звинувачує дружину, а лише тихо запитує.

Рух по секундах мелодичного голосу музики *tintinnabuli* проявляється в художній сповіді через розбудову поетики другорядності. В процесі проектування технік *tintinnabuli* у вимір гармонії сповідальної оповіді героїв кюре та Луї важливою є інтерпретація значення інтервалу секунди в естетиці музичного мінімалізму, запропонована литовською дослідницею Ю. Ландсбергіте-Бехер. У статті «Другорядне в концепції опору та модерністського руху» науковиця пише, що значення інтервалу «секунда» в контексті балтійського музичного мінімалізму (до нього Ю. Ландсбергіте-Бехер, зокрема, відносить музику А. Пярта) проявляється не лише в контексті найменшого інтервалу, але, насамперед, як інтервалу, що артикулює ідею другорядності («the second» / «secondary»). Ю. Ландсбергіте-Бехер також зазначає, що ідея виведення на поверхню другорядного напрочуд важлива для музичної естетики мінімалістів ХХ ст., позаяк «головне» в історії балтійських народів ХХ ст. дискредитувало себе, а тому прихильність до малих та великих секунд у музиці стала найбільш ілюстративним вираженням нового відношення до реальності [185].

Ідея другорядності знаходить широке вираження у формуванні сповідальної поетики католицького роману ХХ ст. Маркерами другорядного в його координатах стають нарративні прийоми, які переміщують семантичні акценти на ті структурні елементи художнього тексту, які традиційно у читацькому досвіді прийнято вважати менш суттєвими: дужки, вставні слова, обмовки героїв, «зайві» слова чи навіть розділи тощо.

Потужні витoki в реалізації завдання сплітання мережива оповіді

на основі елементів другорядного, як зазначалось у нашій попередній статті, беруть початок ще в романі Ф. Достоєвського [80]. Так, наприклад, стиль мовлення не одного персонажа французького роману доби модернізму можна охарактеризувати через метатекстуальне звернення до сцени повісті Ф. Достоєвського «Бобок». У ній герої визначають стиль свого мовлення: «У тебе, каже, манера міняється, рублена. Рубиш, рубиш – і вставне речення, потім до вставного ще одне вставне, потім в дужках ще що-небудь вставиш, а потім знову зарубиш, зарубиш...» [22, с. 51]. Такий стиль мовлення в багатьох аспектах обумовлює поетику сповіді як більшої частини героїв Ф. Достоєвського – Дмитра Карамазова, людини з-підпілля, смішної людини тощо – так і героя Ф. Моріака, Луї, з роману «Гадючник», кюре з роману Бернаноса «Щоденник сільського священика». Однак, ця ламаність оповіді, складнощі у пошуках необхідної фрази чи слова, зникання в результаті постійних обмовок привносять те щемке вібрування у сповідальну модальність оповіді героїв Ф. Достоєвського й французьких католицьких письменників, за яким таємничо сяє святість цих героїв.

У романі «Щоденник сільського священика» використання оповідачем дужок, вставних слів чи речень, «випадкових» обмовок продукує зміни сповідальної модальності оповіді. У цьому контексті залучення елементів поетики другорядного отримує багатофункціональне значення в координатах оповіді героя. Особливої семантики набуває використання дужок. По-перше, вони функціонують як епістолярний простір, де реалізується метаписьмо героя. Вдивляння у власну оповідь, її аналіз, коментування дозволяють священику подвоїти оптику на власне «Я». У вимірі «захисних» дужок, де написаний текст традиційно належить читати швидше ніж основний, герой-оповідач знаходить сміливість писати про такі речі як сум'яття та сумніви. Зокрема, сумніви у найбільш інтимних для себе питаннях віри. По-друге, дужками сільський кюре обрамлює роздуми, стосовно яких відчуває сором. Серед таких роздумів спогад про написану ним проповідь та, як реакцію на неї, іронічний сміх прихожан, напівтаємні роздуми про амбівалентну природу Добра і Зла, святих таїнств тощо.

І хоча сам факт розміщення тексту в дужках свідчить про непевність кюре, однак більш значущим для інтерпретації цього образу є інший висновок: вимір дужок як частини поетики другорядного, стає тим епістолярним простором, де реалізується акт зізнання героя у найбільш сокровених думках, полем безкомпромісної щирості з собою та Богом – і саме ця щирість дозволяє ідентифікувати модальність оповіді сільського кюре як сповідальну.

У романі «Гадючник» Ф. Моріака письмо в дужках головного героя Луї також привносить непевність у наративну модальність оповіді героя. Подібно щоденнику сільського кюре, в координатах письма Луї виникає вимір сумніву, який утворюють фрази в дужках а також лексеми «можливо», «здається», «хоча», «шкодую» (вони повсякчас також виносяться в дужки, що подвоює ефект вагання оповідача). Стратегії послаблення імперативної модальності оповіді героїв можуть бути пояснені в контексті літературної ситуації, у якій опинився Франсуа Моріак. Як відомо, Ж.-П. Сартр обвинуватив католицького письменника, що той перебирає у своїх романах функції «Бога в тексті». У цій ситуації моріаківські прийоми використання дужок, введення «випадкових» слів, неоднозначних прогнозів первинного автора відносно подальшої долі героїв можуть частково розглядатися як відповідь на знаменитий закид Ж.-П. Сартра. Зменшити роль первинного автора Ф. Моріаку дозволяє створення текстуальних ситуацій, в яких з'являється ілюзія вислизання фікційної реальності з-під волі первинного автора. Це вислизання відбувається не у масштабах жидівського *acte gratuit*, проте моріаківські персонажі набувають до певної межі автономії та свободи.

Таким чином, перераховані маркери письма унеможливають розмову про будь-яку сталість й гомогенність сповідальної модальності роману ХХ ст. В результаті перенесення семантичних акцентів на дужки, «зайві» слова / розділи, «випадкові» обмовки героїв те, що традиційно прочитувалось читачем швидше за основний текст (або взагалі могло бути виключеним із художнього тексту без змістової втрати), перетворюється в ідейне ядро роману. Розбудова сфери другорядного на рівні історії та оповіді французького роману початку ХХ

ст. свідчить про знаковий статус поетики другорядного у формуванні сповідального дискурсу літератури доби модернізму.

Особливе інтонування музики у стилі *tintinnabuli* утворюється завдяки виваженому ставленню до тривалості кожної ноти. Ефект значущості найменшого тону в музиці А. Пярта виникає завдяки подовженню звуків, рівномірності ритму й темпу. В площині сповідального дискурсу французького роману епохи літературного модернізму музична категорія тривалості знаходить вираження через темпоральну організацію історії героя-оповідача. Чергування французьких часових форм, які історично мають різну семантику, позначають різну за протяжністю дію (*présent*, *passé simple*, *passé composé*, *imparfait*), створюють в романі «Щоденник сільського священика» відповідний темп та ритм. Подібно до того, як в гармонії *tintinnabuli* значущості набуває кожен тон за рахунок збільшення тривалості звуку, в гармонії сповідальної оповіді кюре з Амбрікуру семантичної ваги набуває кожне слово та пауза за рахунок специфічної темпоральної організації історії героя.

Філософ та філолог Гаральд Вайнріх, розмірковуючи про вплив французького доконаного минулого часу (простий й складний перфект) та імперфекту на оповідні характеристики художнього тексту, запозичує з образотворчого мистецтва метафори переднього й заднього плану, про що пише у праці «Час та оповідь» П. Рікер [228]. Чергування часів обох видів, за Г. Вайнріхом, створює темпоральний контраст на рівні нарації й дозволяє чітко зіставити два різних плани: доконаний минулий час виводить на «передній план» події, що сприяють динаміці оповіді; форма імперфекту, навпаки, створює фон або «другий план» нарації. Імперфект, форма семантично розтяжна, позначає дію в її процесуальності, плинності; це форма опису декору, антуражу, в межах якого відбувається головна дія.

Отож, користуючись візуальними метафорами Г. Вайнріха, щоденникове письмо можна охарактеризувати як те, що мінімізує дію на «передньому плані» (дія, яку, на думку літературознавців, позначає *passé simple* та *passé composé*) й натомість художньо проробляє «другий план» (імперфектний, *imparfait*).

Найбільш бурхлива подія, потрапляючи в текстовий простір щоденника,

незворотньо втрачає питому частку своєї напруги. В силу специфіки комунікативної ситуації автор / читач, щоденникове письмо не цікавить питання «що?» (на відміну від автобіографії та особливо мемуарів). Натомість, воно розгортає дискурс навколо запитання «як?» (за аналогією до того, як у стилі *tintinnabuli* головне питання, на переконання Нори Пярт, звучить «як поєднати одну ноту з іншою»). Отож, наративна ідентичність оповідача в щоденниковому письмі виокремлюється не на фоні кінцевості дії, остаточного розуміння себе в дійсному контексті свого життя, а на тлі описовості, деталізації, поверненні й імплікації себе у теперішнє.

Інтерференційність дієслівних часів в романі «Щоденник сільського священика» яскраво прослідковується з самого початку розгортання історії кюре, коли герой описує свою парафію (Додаток А).

Інципіт роману умовно можна поділити на три частини за часовим критерієм. Першій частині відповідає використання теперішнього часу. Вона включає роздуми молодого священика щодо однаковості усіх парафій («*Ma paroisse est une paroisse comme les autres. Toutes les paroisses se ressemblent...*»), їх всепоглинаючому безвір'ї («*Ma paroisse est dévorée par l'ennui, voilà le mot. Comme tant d'autres paroisses! L'ennui les dévore sous nos yeux et nous n'y pouvons rien...*»), яке оповідач порівнює з раковою пухлиною.

Використання презенсних форм веде до створення нарації, основаної на дейктичній парадигмі «я-тут-зараз», що підкреслює, на думку деяких лінгвістів, наявність основної для презенса семи одночасності моменту мовлення. Проте, як зазначає Н. Молчанова, для дії, яка виражається у французькій мові презенсними формами, характерна і сема протяжності на часовій вісі з охоптом минулого й майбутнього: «Використання *Present narratif* зі значенням *Present generique* веде до створення нарації, де традиційна для теперішнього часу парадигма «я-тут-зараз» замінюється парадигмою «я-тут-завжди». Такий наративний тип демонструє об'єктивну нарацію, яка є близькою до історичної оповіді <...> дейктичі елементи «я-тут» втрачають своє першочергове значення – маркера спілкування, позаяк використовуються з позачасовим прислівником «завжди».

Ця заміна призводить до формування монологічної безадресатної оповіді, що носить об'єктивний характер» [53, с. 12].

Співвіднесення відтінків значення презенсних форм у різних контекстних ситуаціях щоденникового письма кюре може проявляти різні семантичні відтінки. Щоденниковий зачин кюре засвідчує особливу оптику героя, ґрунтом якої є сприйняття фактів, подій та вчинків у зовнішньому житті з перспективи вічності (парадигма «я-тут-завжди»). Цей ефект підсилюється, зокрема, за рахунок дворазового анафоричного повторення фрази «*Ma paroisse*» та порівняння «*comme les autres paroisses*», що створюють вимір однаковості, безвихідної сталості життя селища та його пастора. Герой-оповідач ретельно описує простір, в який занурює його хвороба, немов сама категорія хронотопу є її симптомом. Як зазначає В. Фесенко, пророцтво Ж. Бернаноса приховане вже в самій лакунарній формі твору, в його романній структурі, у відсутності єдиного топографічного центру [92, с. 137]. У часовій системі роману аналогічний ефект створюється за рахунок апелювання до презенсних форм, що розріджують та мінімізують дію як таку.

До другої частини інципіту відносяться два речення, яким відповідає використання «рушійного» для нарації минулого доконаного часу у формі складного перфекту («перший план», план дії за Г. Вайнріхом): «*M. le curé m'a ri au nez*» та «*L'idée m'est venue hier sur la route*».

У першому випадку несподіване використання *passé composé* на тлі плинних роздумів щодо одноманітності церковних приходів створює ефект наративного міні-вибуху. З виміру абстрактних роздумів читач одразу потрапляє в простір конкретної кімнати, де знаходяться дві цілком реальні постаті церковнослужителів, один з яких промовляє, а другий сміється. Сміх норанфонтського кюре не міг не потрапити на першу сторінку щоденника молодого священика. Попри те, що сміх не надто активна дія, її вистачає для того, щоб запустити механізм щоденникової оповіді. Сміх норанфонтського кюре інкорпорується саме у часову форму дієслова доконаного виду, хоча щодо самої розмови, оповідач підкреслює її тривалість, вживаючи імперфект («*Je le*

disais hier à M. le curé»). Здавалось би логічним чи хоча б закономірним продовжити використання імперфекту стосовно дієслова «rire», однак підкресливши процесуальність сміху, надто легко було б сплутати його з висміюванням. Форма, яку вживає оповідач, навпаки, підкреслює усю раптовість й щирість сміху, щирість нерозуміння, дитячої, майже святої наївності головного героя. Сміх є контрапунктним мотивом в історії кюре, він «лунає» від маленьких парафіянок, які кепкують над кюре, від торсійського кюре (його сміх завжди доброзичливий та співчутливий), графа та графині (у сцені зустрічі в замку графиня сміється над сутаною кюре [115, с. 73], проте цей сміх приносить полегшення, адже за ним не криються потаємні смисли).

У другому реченні використання форми складеного перфекту ще в меншій мірі позначає дію як таку, позаяк суб'єктом дії навіть не виступає жива істота («L'idée m'est venue hier sur la route»). Цей приклад показовий для демонстрації невідповідності між категорією «дія» в її побутовому розумінні та в епістолярному вимірі щоденника кюре. Найчастіше дія «першого плану» в щоденнику кюре реалізується лиш на рівні «вимовляння про вимовляння» думки, а фактичне озвучення змістової частини цієї думки реалізується завдяки іншим часовим формам. Так форма *passé composé* повноцінно актуалізується лише в складнопідрядному контексті, і наведений приклад засвідчує це твердження.

Першим критерієм ступеню подієвості В. Шмід називає релевантність самої зміни [101, с. 12]. Подієвість підвищується прямо пропорційно тому, як в масштабах фікційного світу зростає вагомість певної зміни. Тривіальні зміни події не утворюють [там само]. Проте аксіологія переживань діариста, чие письмо утворює весь художній простір роману, змушує переглянути критерій «тривіальності» в аспекті наративної дії та примиритись з редукованою, однак подієвістю навіть ментальних процесів героя-оповідача.

Третій частині відповідає використання імперфекту для опису ландшафту героєм, і саме імперфект презентує наріжний елемент часової мозаїки тексту для розбудови наративної ідентичності діариста.

Після фрази «l'idée m'est venue hier sur la route» оповідач не пропонує ідею

загального характеру на кшталт сентенції, гноми чи максима. Наступне розгортання історії приносить відповідь, швидше, на запитання «quelle route» ніж «quelle idée». Саме опис дороги стає тією думкою, що «приходить до кюре» й необхідною частиною складнопідрядного контексту, що сприяє актуалізації наративної дії (під «дією» розуміються рушійні механізми форм минулого доконаного часу).

Функцію ліричних відступів у тексті, безперечно, можна інтерпретувати по-різному: естетична, фоновая, контрастивна тощо. Проте в щоденниковому просторі кюре дескриптивні пасажі є не просто складовою частиною письма. Їх розгорнутість, широта, протяжність у часі свідчить на користь неспроможності кюре миттєво надати оцінку тій чи іншій події, що скеровує героя-оповідача шукати відповідники почуттям у природі, вдаватись до порівнянь, проводити аналогії, вживаючи імперфект. Іншими словами, проблема номінації в свідомості героя проектується на способи позначення місця й часу дії, визначає спосіб сповідання.

Таким чином, дослідження темпоральної організації роману «Щоденник сільського священика» дозволяє через тривалість тієї чи іншої дії проявити відношення героя-оповідача до свого письма та до власного «Я» на різних етапах цього письма. Тривалість дії, позначеної доконаним минулим часом (*passé composé*) в координатах щоденника кюре, – коротка, миттєва, що термінами музики може бути порівняно із звучанням коротких тривалостей (шістнадцятої, вісімки тощо). У порівнянні з широким використанням імперфекту та презенсних форм, незначне використання минулого доконаного часу в щоденнику кюре підсилює значення його письма: воно не бажає відповідати на питання «що» («що» сталося за день, тиждень чи навіть рік). Мета щоденникового письма імплікується в його процесуальність, плинність та неспішність. Постійна присутність питання «як?» скеровує кюре до вибору тих часових форм, які у французькій мові здатні вдовольнити це запитання. Широке використання теперішнього часу створює ефект позачасовості письма кюре. Імперфект у французькій мові демонструє особливу семантику протяжності, розлогості дії.

Тривалість цього часу на рівні звучання можна порівняти із звучанням довгих тривалостей у музиці (четвертної, половинної, цілої). Використання протяжних часових форм та мінімізація дії у щоденниковому письмі кюре створює плинність нарації, конструюючи образ суб'єкта сповіді, який обачно ставиться водночас до слова та реальності у цьому слові.

Проектування метамови музики *tintinnabuli* на площину католицького роману ХХ століття дозволяє прослідкувати типологічні закономірності у творенні сповідальної поетики двох семіотично різних мистецтв, а саме: поступеневий або гамоподібний рух одного звуку чи слова до сусіднього звуку / слова в конструюванні мелодичного голосу музики та сповідальної оповіді; увага до семантики інтервалів малої та великої секунд; особливе інтонування мелодичного голосу за рахунок збільшення тривалостей ноти у музиці та використання «протяжних» часових форм у конструюванні сповідальній оповіді. В свою чергу, розгорнутість музичних та літературних нарративних стратегій, покликаних розбудувати сповідальний дискурс у художньому просторі ХХ століття свідчить на користь думки про актуальність та антропологічну значимість теми сповіді для суб'єкта ХХ століття.

Висновки до розділу 3

На зламі ХІХ-ХХ століть гармонія європейської музики та сповідальної оповіді героя французького роману характеризується паралельними процесами індивідуалізації. У вимірі західно-європейської музики цим процесам сприяє остаточний розпад тональної системи, розвиток естетики атональної музики, мінімалізму, зростання уваги до імпровізаційних технік джазу, тенденції до комбінування різних музичних стилів та послаблення ролі «структур комунікації» [за Е. Тарасті]. Музична мапа Франції на початку ХХ століття набуває такої багатоманітності, що унеможлиблюється розмова про універсальні композиційні закони гармонії.

Гармонія сповідальної оповіді героя французького роману доби модернізму

відзначається аналогічною гетерогенністю звучання. Романи Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі», Ж.-П. Сартра «Нудота», Ж. Бернаноса «Щоденник сільського священика», Ф. Моріака «Гадючник» пропонують композиційно та стилістично різні приклади сповідальних дискурсів.

У романі «Подорож на край ночі» герой-оповідач Фердінан Бардамю на рівні історії артикулює недовіру до акту сповідання, іронізує над щирістю як основним маркером сповіді. Тим не менше, особлива організація наративної модальності оповіді героя, в основу якої лягають додекафонні музичні структури («додекафонне мовлення» героя за Фредеріком Сунаком), дозволяє почути тонічні для сповіді фігури щирості, сорому та надії на примирення.

Основні положення праць Т. Адорно та К. Чухров дозволили сформулювати та спроектувати три композиційно-стилістичні принципи організації додекафонної музики на площину художнього простору роману «Подорож на край ночі». Здійснена проекція, у свою чергу, створює метамову пояснення особливостей гармонії оповіді Бардамю; ширше аргументує та ілюструє ідеї проявів «серійного мислення» у літературі (попередньо сформовані у Розділі 1 на основі праці У. Еко «Відсутня структура»).

Дослідження селінівського роману в аспекті його музичності призводить, таким чином, до переосмислення хрестоматійного уявлення про поетику «Подорожі на край ночі» як не-сповідального тексту та увиразнює нову грань його широкої проблематики, текстового повідомлення.

Роман «Нудота» Ж.-П. Сартра традиційно пов'язаний сучасною критикою із дискурсом джазу, позаяк у тексті «Нудоти» присутні інтертекстуальні згадки про регтайм «Some of these days». Заглиблення у вимір оповіді героя Рокантена дозволяє відчутти більшу складність її гармонії. Під впливом двох різних факторів, нудоти як екзистенціалу та музики, гармонія сповіді Рокантена принципово змінюється, проявляючи свою гетерогенність: почергово її утворюють композиційні структури мінімалістичної музики, з'являються музичні патерни романтизму, інтегруються джазові елементи. Уважність до змін гармонії сповідальної оповіді Рокантена дозволяє уточнити семантику нудоти та

музики в житті героя. Письмо Рокантена про нудоту постійно набуває музичного коду. Таким чином, семантика нудоти як темної субстанції не узгоджується із музичною формою письма про неї (адже музика має позитивні конотації для героя). Це означає, що, протиставляючи музику та нудоту, герой «омузичнює» останню на рівні оповіді, що в результаті дозволяє Рокантену здійснити екзистенційний прорив, перемогти нудоту й усвідомити можливість власного існування.

Роман «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса та «Гадючник» Ф. Моріака демонструє зв'язок із поетикою музичного стилю *tintinnabuli*. Проектування основних технік творення гармонії *tintinnabuli* на площину літературних текстів дозволяє виявити специфічні грані поетики сповідального дискурсу католицького роману. По-перше, зміщення акцентів зі сфери головного на сферу другорядного в поезиці католицького роману має першочергове значення в процесі формування фігури сумніву та щирості. По-друге, розуміння взаємодії мелодичного та гармонічного голосів у музиці *tintinnabuli* (два голоси не знаходяться на антагоністичних позиціях, як це часто мало місце в побудові гармонії музики попередніх епох) та проектування цієї взаємодії на вимір гармонії сповідальної оповіді героя католицького роману дозволяє почути, що фігура гармонічного голосу (сумнів) не лише не дисонує тонічні фігури мелодичного голосу (щирість, сором, надію на примирення), а навпаки – увиразнює їх звучання. По-третє, аналіз параметрів темпоритму оповіді суб'єктів сповіді католицького роману проливає світло на відношення героїв до себе та власного письма: неуважності до фактичних змін навколишньої реальності, неможливості миттєво фіксувати ці зміни, акцентуванні уваги на процесуальності дії, імплікованості себе у цю дію.

Таким чином, проведене дослідження вияскравлює музичні аспекти сповідальної модальності романів Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі», Ж.-П. Сартра «Нудота», Ж. Бернаноса «Щоденник сільського священика», Ф. Моріака «Гадючник»; роль музики у філософсько-естетичній системі Ж.-П. Сартра, семантичне значення різностильової музики – джазу, атональної,

мінімалістичної музики – в історії героїв-оповідачів аналізованих романів; та пояснює вплив музики на організацію їх оповіді.

Основні положення цього розділу викладено у сіми одноосібних публікаціях автора [76; 78; 79; 80; 81; 82; 83].

ВИСНОВКИ

Тема сповіді посідає вагоме місце в антропологічному вимірі ХХ-ХХІ ст. Дослідження через призму взаємодії літератури та музики відкриває нові горизонти цієї проблематики.

Французький роман епохи літературного модернізму традиційно не розглядається сучасною критикою під кутом сповідальної поетики, позаяк часто на рівні історії пропонує аргументи, які суперечать основним ідеям сповіді (герой-оповідач не вірить у Бога, сумнівається у можливості спасіння, іронізує над щирістю акту покаяння тощо). Звернення фокусу уваги на музичні аспекти сповідальної модальності романів «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна, «Нудота» Ж.-П. Сартра, «Щоденник сільського священника» Ж. Бернаноса, «Гадючник» Ф. Моріака переломлює рівень історії та виявляє в оповіді героїв тонічні для сповіді фігури щирості, сорому та надії на примирення.

В історії французького роману музичний та сповідальний дискурси часто перетинались. Найбільш яскраві приклади цього схрещення у діахронічному вимірі французького роману демонструють романи Ж.-Ж. Руссо «Сповідь», Д. Дідро «Черниця», А. де Мюссе «Сповідь сина століття», «Адольф» Б. Констан тощо. У протяжній традиції сповідально-музичної взаємодії основним претекстом дослідження сповіді французького роману доби модернізму виступає епоха романтизму.

Проектування основних технік музичного письма доби романтизму (за Ю. Холоповим) на площину сповідей героїв-романтиків Рене («Рене» Р. Шатобріан), Октава («Сповідь сина століття» А. де Мюссе), Адольфа («Адольф» Б. Констан) виявляє у їх гармоніях тенденції до послаблення тонічних фігур сповіді (щирості, сорому, надії на примирення), домінування гармонічного голосу над мелодичним, виводить на поверхню різнотональну організацію оповіді, уточнює гармонічні послідовності тощо. Залучення різних музичних технік в інтерпретацію поетики романтичної сповіді глибше розкриває амбівалентність образу героя-романтика, пояснює двоїсту природу його сповідальної оповіді, виявляє ті обертони романтичної гармонії,

які знайдуть відлуння у побудові сповідального дискурсу французького роману доби модернізму. Виявлення особливостей романтичного діалогу сповіді та музики допомагає зрозуміти окремі типологічні аспекти літературної сповіді ХХ століття, позаяк французький роман доби модернізму визначається критичним відношенням до сповідальної традиції минулих епох та її переосмисленням.

В умовах епістемологічної невизначеності доби модернізму дискурс сповіді в художній літературі обирає більш імпліцитні форми розгортання, аніж це було в романтизмі. На рівні історії герої романів «Подорож на край ночі» Ф. Селіна та «Нудота» Ж.-П. Сартра повсякчас пропонують аргументи вважати себе безбожниками, які цураються акту сповідання. Тим не менше, інтерпретативний аналіз наративної модальності оповіді героїв вносить уточнення в історію та дозволяє виявити сповідальні коди цих романів. Саме на рівні наративної модальності оповіді героя французького роману доби модернізму частіше за все функціонують сповідальні фігури щирості, сорому та надії на примирення.

Процеси індивідуалізації гармонії сповідальної оповіді та музики на початку ХХ століття призводять до зникнення універсальних принципів побудови цієї гармонії. У цьому полягає відмінна характеристика музичної та сповідальної гармонії доби модернізму порівняно із попередніми епохами. Виявлення типових для ХХ століття композиційних технік побудови гармонії унеможлиблюється та є недоцільним, позаяк цей історичний час маркується максимальною різноманітністю стилів та жанрів. Гетерогенність сповідальної оповіді героя роману «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна утворюється переважно завдяки додекафонним технікам письма, в романі «Нудота» Ж.-П. Сартра – завдяки естетиці мінімалістичної музики та джазу, в католицьких романах «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса та «Гадючник» Ф. Моріака – завдяки естетиці музики у стилі *tintinnabuli*. Виявлення різностильових музичних кодів на рівні наративної модальності аналізованих романів демонструє складність й унікальність дискурсу сповіді у мистецькому континуумі ХХ століття.

Дослідження дозволило охарактеризувати сповідь з точки зору жанрової поетики. Сучасне французьке літературознавство традиційно не включає сповідь до жанрової типології, а розглядає сповідь переважно як модус письма (з наголосом на його модальних критеріях: інтимність, щирість, правдивість тощо). Однак, той факт, що у досвіді французької літератури ХХ століття сповідь актуалізувалася найчастіше в координатах щоденника («Щоденник сільського кюре» Ж. Бернаноса, «Гадючник» Ф. Моріака, «Нудота» Ж.-П. Сартра, навіть «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна професор В. Фесенко називає метафізичним щоденником [96, с. 9]), надає аргументи, по-перше, вважати параметри щоденникового письма найбільш «комфортними» для реалізації сповідальної модальності оповіді героя; по-друге, проливає додаткове світло на особливості музичної природи жанру щоденника.

Історія науки про літературу знає спорадичні приклади осмислення зв'язку сповіді та музики у працях М. Фуко, Ж.-Ж. Руссо, М. Уварова, М. Бахтіна. Аналізуючи сповідь як філософський акт (М. Уваров) або сповідь як модус оповіді (М. Фуко, М. Бахтін), ці науковці поступово переходили на метамову музики. Для інтерпретативного аналізу оповіді героя «Сповіді» Ж.-Ж. Руссо, М. Фуко увів поняття горизонтального «мелодичного письма» та вертикального «гармонічного», спонукаючи розглядати мовлення суб'єкта сповіді під кутом музичності. Тим не менше, ідея зв'язку сповідальної оповіді та музики в потрактуванні літературної критики часто звучала як гарна метафора, а не теоретична проблема, що потребувала осмислення, аргументації для внесення конструктивного семантичного навантаження у літературознавчий аналіз. Проведене дослідження стало реалізацією цієї потреби, що, у першу чергу, вимагало увиразнення природи зв'язку сповідальної оповіді та музики у теоретичному аспекті.

У процесі дослідження сформульовано ряд теоретичних висновків і пропозицій, зокрема:

уперше:

– запропоновано поняття сповідальної модальності оповіді героя французького роману доби модернізму на пояснення дистанції та перспективи,

що встановлюються між героєм-оповідачем та його історією про себе у випадку домінування тонічних фігур щирості, сорому та надії на примирення.

– розроблено типологію наративних фігур мовлення суб'єкта сповіді на основі «Фрагментів мови закоханого» Р. Барта;

– обґрунтовано проблематику взаємозв'язку поетики сповіді у французькому романі та музики;

– систематизовано праці, що окреслюють приклади взаємодії сповіді та музики в історії французької літератури;

– аргументовано ідею про те, що коли в основу історії про себе героя французького роману лягає сповідальна інтенція, оповідь героя-наратора набуває музичних параметрів (темп, ритм, особливе інтонування тощо);

– пояснено християнський код таїнства сповіді, що забезпечує вищезазначений зв'язок сповідальної оповіді героя-оповідача з музикою;

– запропоновано понятійний апарат для опису поетики сповіді в інтермедіальній площині література / музика. Зокрема, пояснено значення музичних категорій гармонії, мелодичного, гармонічного голосу;

– відстежено факт кореляції між гармонією сповідальної оповіді героя французького роману епохи романтизму / модернізму та гармонією музики відповідних епох. Зокрема, спроектовано музичні техніки побудови гармонії на площину літературних текстів;

– виявлено сповідальні коди романів епохи літературного модернізму («Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна, «Нудоти» Ж.-П. Сартра) в результаті залучення метамови музики для аналізу поетики цих романів. У результаті, переглянуто сформоване французькою критикою відношення до роману Л.-Ф. Селіна як не-сповідальної прози;

– досліджено історичний вектор формування сповідального дискурсу французького роману доби модернізму;

– встановлено, що сповідь доби модернізму формується внаслідок довгої традиції естетичних впливів різних епох, проте найглибший слід у становленні її поетики залишає епоха романтизму. Розгорнутість дискурсу про музику

та сповідь в епоху романтизму, постійне переплетення цих тем у художньому континуумі роману, а також посилений теоретичний дискурс, що утворився в межах сучасного французького літературознавства навколо питань про музичну ідентичність літератури романтизму, – усе це стало аргументом вважати романтичну сповідь осердям традиції сповіді доби модернізму в аспекті її музичності;

– проаналізовано культурно-історичні та естетичні причини, чому роман епохи романтизму можна вважати претекстом традиції діалогу сповіді та музики в історії французького роману;

– описано техніки утворення гармонії сповідальної оповіді героїв-романтиків (на матеріалі романів А. де Мюссе «Сповідь сина століття», Б. Констана «Адольф», Р. Шатобріана «Рене»);

– пояснено природу наступництва французького романтизму та модернізму в аспекті формування гармонії сповіді у літературному та музичному континуумі;

– виявлено наративні фігури суб'єкта сповіді (фігури щирості, сорому, надії на примирення) на рівні наративної модальності у досліджуваних романах доби модернізму;

– описано маркери атональної гармонії у сповідальній модальності оповіді Бардамю з роману «Подорож на край ночі»; джазової гармонії у сповідальній модальності оповіді Рокантена з роману «Нудота»; гармонії *tintinnabuli* у сповідальній модальності оповіді головних героїв романів «Щоденник сільського священика» та «Гадючник»;

– доведено, що гармонія сповідальної оповіді героїв доби модернізму відзначається стилістичною гетерогенністю, подібно до гармонії європейської музики початку ХХ ст.;

– досліджено сповідальну модальність французького роману доби модернізму з точки зору жанрової поетики. Виявлено закономірність актуалізації сповідального дискурсу в координатах щоденникового письма;

уточнено положення щодо:

– значення сповіді в епістемі літературного модернізму;

– продуктивності дослідження поетики літературного тексту в аспекті інтермедіального діалогу література / музика;

– формування понятійного апарату для опису культурних феноменів через призму взаємодії семіотично різних мистецтв.

– ролі досліджуваних романів доби модернізму в історії французької літератури;

набули подальшого розвитку положення щодо:

– поетики сповіді у французькому романі;

– теми інтермедіальності в літературі;

Реалізоване дослідження відкриває горизонти подальших пошуків у площині сповідальної поетики французького роману та інтермедіальної взаємодії літератури і музики. Спираючись на положення цієї роботи, можна розкривати ширші обрії зв'язку сповідальної оповіді та музики, проводити проєкції в художні тексти минулих та наступних епох.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин А. Сповідь. Київ: Основи, 1999. 308 с.
2. Августин А. Шесть книг о музыке : пер. с лат. Е. Двоскиной. Москва : Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2017. 360 с.
3. Августин Ю. Ті. Таїнство сповіді. Львів : Свічадо, 2017. 188 с.
4. Адорно Т. О технике и гуманизме // Философия техники в ФРГ. Москва : Прогресс, 1989. С. 364-371.
5. Адорно Т. Философия новой музыки. Москва : Логос, 2001. 352 с.
6. Адорно Т. Эстетическая теория. Москва : Республика, 2001. 520 с.
7. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Москва, Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. 445 с.
8. Адорно Т. Негативная диалектика. Москва : Научный мир, 2003. 363 с.
9. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Санкт-Петербург : Азбука, 2016. 416 с.
10. Беккет С. Уотт. Москва : Эксмо, 2004. 416 с.
11. Біляшевич Р. Елементи поліфонії в структурі біблійних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Чернівці, 2014. 20 с.
12. Браунайс Л. Введение в стиль tintinnabuli // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Київ : Дух і Літера, 2014. С. 125–195.
13. Бритвін Д. Особливості вербалізації маргінальності у французьких романах ХХ століття // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія : Філологія. Київ, 2017. Т. 20. С. 25–31.
14. Висоцька Н. Проблемні аспекти жанру автобіографії у літературознавчій думці США (1980–2000 р.р.) // Сучасні літературні студії. Київ, 2010. Вип. 7 : Модуси автобіографічного письма. С. 17–28.
15. Гиршман М. Ритм художественной прозы. Москва : Советский писатель, 1982. 366 с.
16. Грін Ж. Франциск Асизький. Київ : Юніверс, 2006. 288 с.

17. Гусейнова О. Імпровізація навколо «Я»: «Автобіографія» Майлза Девіса // Сучасні літературні студії. Київ, 2010. Вип. 7 : Модуси автобіографічного письма. С. 74–81.
18. Двоскина Е. Античная теория ритма: Трактат Аврелия Августина «De musica libri sex» : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1997. 263 с.
19. Дзик Р. Письменник як інтертекстуальна парадигма (досвід французької рецепції Ф.М. Достоевського) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.06. Чернівці, 2012. 20 с.
20. Дзик Р. Феномен сповіді в літературних жанрових інтерпретаціях // Питання літературознавства. Чернівці, 2009. Вип. 77. С. 231–239. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2009_77_30. (дата звернення: 21.04.2016).
21. Достоевский Ф. Бесы. Санкт-Петербург : Азбука, 2009. 704 с.
22. Достоевский Ф. Бобок // Собрание сочинений в 15 томах. Санкт-Петербург : Наука, 1994. Т. 12. С. 49–64.
23. Достоевский Ф. Братья Карамазовы. Санкт-Петербург : Азбука, 2013. 896 с.
24. Достоевский Ф. Зимние заметки о летних впечатлениях // Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15 томах. Ленинград : Наука, 1989. Т. 4. С. 388–451.
25. Достоевский Ф. Сон смешного человека // Собрание сочинений в 15 томах. Санкт-Петербург : Наука, 1995. Т. 14. С. 778–783.
26. Дубин Б. Как сделано литературное «Я» // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 108–110.
27. Дубовский И., Евсеев С. Способин И. Соколов В. Учебник гармонии. Москва : Музыка, 1965. 436 с.
28. Дудченко А. Сповідь і причастя: практичні поради. Київ : QUO VADIS, Дух і Літера, 2016. 112 с.
29. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Москва : Сабашниковых, 1998. 944 с.
30. Жирмунский В. Введение в литературоведение. Санкт-Петербург : Изд. Санкт-Петербургского ун-та, 1996. 420 с.
31. Житомирский Д. Избранные статьи. Москва : Сов. композитор, 1981. 390 с.

32. Каспер В. Тайнство єдності: Євхаристія і Церква. Київ : Дух і літера, 2010. 224 с.
33. Катунян М. Новый тривий XX века. Звук, число, обряд. URL : <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html?id=4146> (дата звернення : 15.07.2015).
34. Клодель П. Полуденный раздел. Москва : ГИТИС, 1998. 182 с.
35. Коваль Н. Філософська проблематика та її художнє втілення у творчості Андре Жіда : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпро, 2017. 195 с.
36. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики. Москва : РОССПЭН, 2004. 656 с.
37. Крістева Ю. Полілог. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.
38. Кундера М. Встреча: эссе. Санкт-Петербург : Азбука, 2014. 224 с.
39. Кундера М. Искусство романа: эссе. Санкт-Петербург : Азбука, 2014. 192 с.
40. Ле Гофф Ж. История и пам'ять. Москва : РОССПЭН, 2013. 303 с.
41. Лотман Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Таллин: Александра, 1992. 247 с.
42. Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство, 1998. С. 14–285.
43. Малышев С. Архитектор и композитор: Ле Корбюзье и Янис Ксенакис. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kD3dhqvFwNs> (дата звернення: 11.02.2017).
44. Мамардашвили М. Очерк современной европейской философии. Москва: Азбука, 2014. 608 с.
45. Махов А. Подражание против гармонии: «Музыкальный словарь» Руссо в контексте поэтики // Литературоведческий журнал. 2012. №. 31. С. 21–38.
46. Махов А. Музыка и музыкальное в духовной культуре немецкого романтизма // История немецкой литературы. Новое и новейшее время. Москва : РГГУ, 2014. С. 380–392.
47. Махов А. Трактат Августина «О музыке» как факт истории поэтики // Школа теоретической поэтики. Москва : Intrada, 2010. С. 239–248.

48. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Априорі, 2017. 118 с.
49. Маценка С. Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії. Львів : Априорі, 2017. 352 с.
50. Маценка С. Партитура роману. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 526 с.
51. Мещеринов П. О таинстве покаяния. URL: <http://kiev-orthodox.org/site/spiritual/1318/> (дата звернення: 12.02.2017).
52. Михайлова М. Молчание и слово: таинство покаяния и литературная исповедь // Метафизика исповеди: пространство исповедального слова : материалы международной конференции. Санкт-Петербург : Изд-во Института человека РАН, 1997. С. 9–14.
53. Молчанова Н. Особенности функционирования комментирующих и нарративных времен и их роль в продуцировании современной французской наррации : дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.05. Пятигорск, 2008. 164 с.
54. Моріак Ф. Ісусове життя. Київ : Дух і Літера, 2009. 240 с.
55. Моріак Ф. У що я вірю. Київ : Дух і Літера, 1993. 127с.
56. Мунье Э. Надежда отчаявшихся. Москва : Искусство, 1995. 237 с.
57. Наливайко Д. Передмова // Селін Л.-Ф. Подорож на край ночі. Харків : Фоліо, 2006. С. 5–17.
58. Ницше Ф. Казус Вагнера. Москва : Азбука, 2012. 192 с.
59. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Москва : Азбука, 2014. 224 с.
60. Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста. 1991. URL : <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega09.txt> (дата звернення: 15.08.2016).
61. Павленко Ю. Примітки // Література французького романтизму : навч. посібник В. Фесенко. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2016. 179 с.
62. Павленко Ю. Чорнильна історія. Письмо про Себе фікційного суб'єкта (на матеріалі французького роману XVIII – початку XXI століть) : монографія. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2018. 416 с.

63. Папа Франциск. Боже ім'я – милосердя. Київ: КМ-БУКС, 2016. 128 с.
64. Пропп В. Морфология «волшебной» сказки. Москва : Лабиринт, 1998. 352 с.
65. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва : ЛКИ, 2008. 240 с.
66. Ралдугіна К. Модальність як логіко-філософська та лінгвістична категорія. URL : http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/029.pdf (дата звернення: 05.08.2017).
67. Рестаньо Э. В диалоге с Арво Пяртом // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Київ : Дух і Літера, 2014. С. 17–125.
68. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. Санкт-Петербург: Астрель, CORPUS, 2012. URL : <http://iknigi.net/avtor-aleks-ross/88259-dalshe-shum-slushaya-hh-vek-aleks-ross/read/page-4.html> (дата звернення: 15.08.2017).
69. Руссо Ж.-Ж. Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании // Ж.-Ж. Руссо. Избранные сочинения. Москва, 1981. С. 221–267.
70. Руссо Ж.-Ж. Сповідь. Київ : Фоліо, 2014. 666 с.
71. Сартр Ж.-П. Нудота: роман, п'єси. Харків : Фоліо, 2006. 351с.
72. Слонимская Р. Гармония романтической музыки. URL : http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=568&catid=56&Itemid=102 (дата звернення: 18.04.2017).
73. Собченко І. «Не менше, ніж усе»: концепт ширості у мінімалістичному письмі Аготи Крістоф // Сучасні літературні студії. Київ, 2010. Вип. 7 : Модуси автобіографічного письма. С. 148–162.
74. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Екатеринбург, 1999. 432 с.
75. Стеценко А. Будинок без вікон: естетика роману Андре Жіда «Іммораліст» // Сучасні літературні студії. Київ, 2016. Вип. 13 : Феномен дому в літературознавчій перспективі. С. 522–535.
76. Стеценко А. Жанрова ідентичність католицького роману (на матеріалі роману «Щоденник сільського священика» Жоржа Бернаноса) // Сучасні літературознавчі студії. Київ, 2014. Вип. 11 : У просторі наукового пошуку В. І. Фесенко. С. 506–513.

77. Стеценко А. Інтерсеміотичні стратегії аналізу словесно-музичного дискурсу у французькому літературознавстві (досвід А.-М. Арма) // Кременецькі компаративні студії : наук. часопис / ред.: Чик Д. Ч., Пасічник О. В. Кременці, 2017. Вип. 7. Т. 1. С. 294–305.
78. Стеценко А. Онтологія сповіді ХХ століття у системі відношень слова та звуку // Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії / ред.: С. П. Маценка. Львів : Априорі, 2017. С. 185–195.
79. Стеценко А. Поетика «естетичного розриву» в конструюванні релігійного дискурсу французького роману першої половини ХХ століття // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2018. Вип. 67. Ч. 2. С. 304–309.
80. Стеценко А. Поетика другорядного в координатах сповідальної модальності французького роману першої половини ХХ століття // Питання літературознавства : наук. журнал / гол. ред. О. В. Червінська. Чернівці, 2017. Вип. 95. С. 189–200.
81. Стеценко А. Роман Ж.-П. Сартра «Нудота» в партитурі джазової імпровізації // Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії / ред.: С. П. Маценка. Львів : Вид. Срібне слово, 2019. С. 17–26.
82. Стеценко А. Сказане Генрі Джеймсом й почуте Бенджаміном Бріттенем // Американські літературні студії в Україні. Філософія творчості Генрі Джеймса: український погляд. Ніжин, 2016. Вип. 9. С. 187–197.
83. Стеценко А. Сповідальна модальність роману «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна // Сучасні літературні студії. Київ, 2018. Вип. 15 : У парадигмі наукового пошуку В. І. Фесенко. С. 181–187.
84. Тараканов М. Вступительная статья // Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: монографический очерк. Москва : Сов. Композитор, 1983. С. 3–10.
85. Тарасюк Я. Еволюція релігійної свідомості у ранніх романах Франсуа Моріака // Сучасні літературознавчі студії. Київ, 2014. Вип. 11 : У просторі наукового пошуку В. І. Фесенко. С. 513–524

86. Тарасюк Я. Нульовий твір. Ранні романи Франсуа Моріака : монографія. Львів : В-цтво Львівської політехніки, 2015. 224 с.
87. Тащиан А. Эстетика ритма Августина Аврелия: от древней науки к новому искусству // Вестник РХГА. 2007. С. 7–17.
88. Толкун Е. Tintinnabuli – источник новизны // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Київ : Дух і Літера, 2014. С. 205–215.
89. Уваров М. Архитектоника исповедального слова. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 243 с.
90. Фесенко В. Автобіографія: до проблеми жанрової ідентичності // Сучасні літературні студії. Київ, 2010. Вип. 7 : Модуси автобіографічного письма. С. 8–18.
91. Фесенко В. Передмова // Ж.-П. Сартр Нудота: роман, п'єси. Харків : Фоліо, 2006. 351 с.
92. Фесенко В. Творчість Жоржа Бернаноса: Поетика події та пророцтва. Київ : Вид. центр КНЛУ, 1998. 208 с.
93. Фуко М. О диалогах Руссо. Санкт-Петербург : Алетейя, 2015. 170 с.
94. Холопов Ю. Гармонический анализ (Ч I). Москва : Музыка, 1996. 96 с.
95. Холопов Ю. Гармонический анализ (Ч II). Москва : Музыка, 2001. 193 с.
96. Холопов Ю. Гармония. Практический курс : Учебник для специальных курсов консерваторий. Москва : Композитор, 2005. 472 с.
97. Шапарева Н. Художня концепція світу у трилогії Луї-Фердінана Селіна «Із замку в замок», «Північ», «Рігодон»: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Миколаїв, 2015. 228 с.
98. Шен В. Проза М. Пруста в горизонтах композиторської творчості : дис. ... канд. філол. наук : 17.00.03. Харків, 2017. 214 с.
99. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? Москва : Едиториал УРСС, 2010. 192 с.
100. Шкловский В. О теории прозы. Москва : Советский писатель, 1983. 384 с.
101. Шмид. В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

102. Шопенгауер А. О сущности музыки. Петроград : Муз. гос. изд., 1919.
URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html?id=2431> (дата звернення: 18.05.2015).
103. Эко У. Открытое произведение. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.
104. Эко У. Отсутствующая структура. Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
105. Юхимук Я. Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої половини ХХ-початку ХХІ сторіччя (компаративний аспект) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 2017. 205 с.
106. Auroy C. Hôtes du langage. Claudel, Mauriac, Bernanos, Green. Paris : Honoré Champion, 2015, 560 p.
107. Backès, J.-L. Musique et littérature. Essai de poétique comparée, Paris : PUF, 1994. URL : <https://www.decitre.fr/livres/musique-et-litterature-9782130460183.html> (дата звернення: 18.10.2017).
108. Balthasar H. U. Bernanos : An Ecclesial Existence. San-Francisco : Ignatius Press, 1996. 617 p.
109. Balzac H. de. Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni. Paris. 2007. 336 p.
110. Barthes R. L'activité structuraliste // Essais critiques. Paris, 1964. P. 213–220.
111. Barthes R. Les Fragments d'un discours amoureux. Paris : Seuil, 1977. 281 p.
112. Barthes R. S / Z. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1974. 271 p.
113. Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. Paris : Gallimard, 1966. 357 p.
114. Bernanos G. Essais et écrits de combat. Paris : Plon, 1971. 460 p.
115. Bernanos G. Journal d'un curé de campagne. Paris : Plon, 1974. 347 p.
116. Bernanos G. Sous le soleil de Satan. Paris : Le Livre de Poche, 2012. 384 p.
117. Bernard-Griffiths S., Diaz J.-L. Lire histoire de ma vie de George Sand. Clermont-Ferrand : PU Blaise Pascal, 2006. 388 p.
118. Berthomier M. Texte et musique – où comparer, c'est articuler // Vox Poetica, site de la Société française de littérature générale et comparée, 2009. URL : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/berthomier.html>. (дата звернення: 19.10.2017).

119. Blanchot M. Le journal intime et le récit, *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959. 340 p.
120. Bordas E. Rythmes du récit balzacien, ou des mesures sensibles du romantisme français // *L'Année balzacienne* 2000/1 (n°1). Paris : Presses Universitaires de France, 2000. P. 159–184.
121. Botet S. *Premier Romantisme allemand*. Paris : Honoré Champion, 2009. 144 p.
122. Bouliane C. Le démonisme d'André Gide: le pouvoir de l'induction // *Fabula*. Les colloques, Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945). URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1841.php> (дата звернення: 21.10.2017).
123. Bourdieu P. *Les regles de l'art*. Paris : Éditions Du Seuil, 1992. 480 p.
124. Bourget P. *Le Disciple*. Paris : Le Livre de Poche, 2010. 384 p.
125. Brandt P. A. *Form and meaning in life // The Artful Mind*, ed. by Mark Turner. New York : Oxford U Press, 2006. P. 171–189.
126. Brix M. *Nerval Journaliste (1826-1851): Problématique. Méthodes d'attribution*, Namur : Presses Universitaires de Namur, 1989. 616 p.
127. Brown C. S. *Literature and Music: A Comparison of the Arts*. Faridabad : Thompson Press, 2008. 304 p.
128. Brown C. S. *Tone into Words: Musical Compositions as Subjects of Poetry*. Athens : University of Georgia Press, 1953. 171 p.
129. Brunel P. *Les arpèges composés: musique et littérature*. Paris : Klincksieck, 1997. 304 p.
130. Camus A. *La chute*. Paris: Gallimard, 1972. 152 p.
131. Candoni J.-F. *Penser la musique au siècle du romantisme. Discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIXe siècle*. Paris: PUPS, 2012. 396 p.
132. Carroll Mark. *Reflections on the Role of Music in Sartre's «La Nausée» // Music and Letters*. 2006. Vol. 87. Issue 3. P. 398–407.
133. Castellani G. M. *Les Larmes d'Augustin*. Paris : Éd. du Cerf, 2011. 174 p.
134. Cavallin J.-C. *Chateaubriand cryptique ou Les confessions mal faites*. Paris : Honoré Champion, 2003. 216 p.

135. Céline L.-F. Voyage au bout de la nuit. Ed. Ebooks libres et gratuits. URL : https://www.ebooksgratuits.com/pdf/celine_voyage_au_bout_de_la_nuit.pdf (дата звернення: 15.05.2018).
136. Chateaubriand F.-R. Atala – René – Le Dernier Abencerage. Paris : EbooksFrance, 2004. URL: https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/chateaubriand_rene.pdf (дата звернення: 21.05.2018).
137. Citti P. Contre la décadence: Histoire de l'imagination dans le roman de 1890 à 1914. Paris : P. U.de France, 1987. 358 p.
138. Claudon F. Balzac à l'opéra // L'Année balzacienne (vol. 1). 2000. P. 375–384.
139. Colonna V. Défense et illustration du roman autobiographique. URL : <https://www.fabula.org/revue/cr/468.php> (дата звернення: 23.11.2016).
140. Constant B. Adolphe. La Bibliothèque électronique du Québec. 165 p. URL : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Constant-Adolphe.pdf> (дата звернення: 16.05.2018).
141. Cope D. Techniques of the Contemporary Composer. New York : Schirmer Books, 1997. 250 p.
142. Dabback W. M. I Thought It Was Jazz: Polyphonic Voices in Jazz, Modernism, and the Processes of Institutionalization/ 2011. URL : <https://journals.openedition.org/transposition/383> (дата звернення: 13.04.2018).
143. Dauphin C. Musique et langage chez Rousseau. Ed: Voltaire Foundation, 2004, 261 p.
144. Deranty, J.-P. Existentialist Aesthetics // The Stanford Encyclopedia of Philosophy / Ed.: Edward N. Zalta. URL : <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (дата звернення: 18.05.2017).
145. Derrida J. De la grammatologie. Paris: Minuit, 1967. 448 p.
146. Desroches P. Le Neveu de Rameau connaît la musique // Acta fabula. Vol. 18, Notes de lecture. 2017. URL : <http://www.fabula.org/acta/document10627.php>
147. Diderot D. Le neveu de Rameau. Paris : Folio, 2016. 256 p.

148. Diderot D. *La Religieuse*. La Bibliothèque électronique du Québec. 361 p. URL : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-religieuse.pdf>__ (дата звернення: 11.11.2016).
149. Didier B. *Diderot: Ecrits sur la musique // Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie (n°4)*, 1988. P. 157–158. URL: <https://doi.org/10.3406/rde.1988.957> (дата звернення: 12.11.2016).
150. Didier B. *Le temps de la musique : trois nouvelles de Balzac // L'Année balzacienne (n°8)*, 2007. P. 49–58. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2007-1-page-49.htm> (дата звернення: 18.11.2016).
151. Dupuis J. *Pourquoi Gallimard recule sur les pamphlets antisémites de Céline*. Paris : L'express, 2018. URL : https://www.lexpress.fr/actualite/pourquoi-gallimard-recule-sur-les-pamphlets-de-celine_1975326.html (дата звернення: 15.02.2019).
152. Dziub N. *Histoire du silence à l'âge moderne // Acta fabula*. 2017. Vol. 18. URL : <http://www.fabula.org/lodel/acta/index.php?id=10063> (дата звернення: 15.05.2018).
153. Echard W. *Identity, Self-representation and the Dissonance of Jazz // A Review of Heble Ajay's Landing on the Wrong Note: Jazz, Dissonance, and Critical Practice*. Toronto : Canadian Journal of Cultural Studies, 2002. P. 125–128.
154. Escola M. *Une équation à deux inconnus: l'encadrement d'Adolphe // Fabula Les colloques, Le début et la fin. Roman, théâtre, B. D., cinéma*, 2007. URL : <http://test.fabula.org/colloques/document729.php> (дата звернення: 16.07.2018).
155. Feuillebois V., Diaz José-Luis. *Lectures critiques du romantisme au XXe siècle*. Paris : Clasiques Garnier, 2018. 257 p.
156. Fisette J. *L'imaginaire de la musique chez Diderot. Un saut de la rhétorique à l'esthétique // Kaléidoscope. Les cadrages du corps socialisé*. Montréal : XYZ, 2000. P. 69–93.
157. Foster D. A. *Confession and Complicity in Narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987, 158 p.

158. Foucault P.-M. Histoire de la folie à l'âge classique. Paris : Éditions Gallimard, 1972. 575 p.
159. Fourtanier M.-J. Le texte est comme une partition musicale // Fabula. Les colloques «L'héritage littéraire de Paul Ricœur», 2013. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1930.php> (дата звернення: 28.07.2018).
160. Garric H. Parole muette, récit burlesque. Les Expressions silencieuses aux XIXe XXe siècles. Paris : Classiques Garnier, 2015. 469 p.
161. Gasparini Ph. Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. Paris : Seuil, 2004. 394 p.
162. Genette G. Discours du récit. Paris : Éditions Du Seuil, 1979. 239 p.
163. Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris : Editions Du Seuil, 1999. 480 p.
164. Ghio B. Musique & littérature: quels rapports, quels statuts dans la création // Acta fabula. Vol. 16, n°5. URL: <http://www.fabula.org/acta/document9382.php>. (дата звернення: 04.11.2017).
165. Gide A. Immoraliste. Paris : Gallimard, 1972. 192 p.
166. Gide A. Les Caves Du Vatican. Paris : Gallimard, 2012. 256 p.
167. Gide A. Le traité du Narcisse. Théorie du symbole. Ed.: Ebooks libres et gratuits, 2008. 17 p. URL: https://www.ebooksgratuits.com/pdf/gide_traite_du_narcisse.pdf (дата звернення: 12.05.2018).
168. Gide A. Les Nourritures terrestres. Paris : Gallimard, 1998. 256 p.
169. Girard A. Le journal intime. Paris : PUF, 1963. 672p.
170. Gribenski M. Littérature et musique: Quelques aspects de l'étude de leurs relations. URL : <https://journals.openedition.org/labyrinthe/246?file=1> (дата звернення: 27.09.2017).
171. Gusdorf G. Lignes de vie 1. Les écritures de moi. Paris : Odile Jacob, 1991. 403 p.
172. Gusdorf G. Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie. Paris : Odile Jacob, 1991. 451p.
173. Hamel Y. L'Amérique selon Sartre. Littérature, philosophie, politique. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2013. 370 p.

174. Hamel Y. Les prises de position jazzistiques de Jean-Paul Sartre // Montandon. *Réflexions sur la socialité de la musique*. Paris : L'Harmattan, 2007. P. 185–199.
175. Harmat A.-M. Formes musicales et formes littéraires. *Reflexions sur le dispositif esthétique musical au service de la représentation littéraire // Fabula : Littérature et musique*. 2010. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1267.php>. (дата звернення : 19.04.2016).
176. Harmat, A.-M. *Musique & littérature: jeux de miroirs*. Toulouse : Editions Universitaires du Sud, 2009. 414 p.
177. Heble A. *Landing on the Wrong Note: Jazz, Dissonance, and Critical Practice*. New York and London : Routledge, 2000. 272 p.
178. Hejmej A. *Music in literature : perspectives of interdisciplinary comparative literature*. Frankfurt am Main ; New York : Peter Lang, 2014. 276 p.
179. Ingarden R. *The work of music and the problem of its identity*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1986. 181 p.
180. Iser W. *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Edition Pierre Mardaga, 1985. 350 p.
181. Jauss H.-R. *L'histoire de la littérature: un défi de la théorie littéraire dans Esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978. 342 p.
182. Jurt J. *Bernanos: exil et engagement 1940-1945 // Exil, errance et marginalité dans l'oeuvre de G. Bernanos*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. P. 41–57.
183. Kaempfer J., Micheli R. *La temporalité narrative*. Lausanne, 2005. URL : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/tnsommar.html> (дата звернення: 17.05.2016).
184. Kohlhauer M. *Bernanos. Du monde moderne au roman de la modernité*. coll. *Revue des lettres modernes*. Paris : Caen, 1998. P. 7–73.
185. Landsbergytè-Becher J. *The Secondary in Concept of Resistance and Processes of Modernism: Rethinking Baltic Minimalism // Питання літературознавства*. Чернівці, 2017. С. 130–145.
186. Le Touzé Ph. *Le Mystère du réel dans les romans de Bernanos. Le style d'une vision*. Paris, 1979. 350 p.

187. Lejeune Ph. L'autobiographie en France. Paris : Armand Colin, 1971. 198 p.
188. Lejeune Ph. Le Pacte autobiographique. Paris : Éditions Du Seuil, 1996. 243 p.
189. Lelièvre S. La musique dans les récits fantastiques du romantisme français (1830-1850). Château-Gontier : Aedam Musicae Collection, 2015. 371 p.
190. Lévêque L. Les Voies de la création. Musique et littérature à l'épreuve de l'histoire. Paris : L'Harmattan, 2013. 369 p.
191. Lévi-Strauss C. Mythologiques. Le cru et le cuit. Paris : Plon, 1965. 402 p.
192. Locatelli A. Littérature et jazz // Fabula, Les colloques Littérature et musique. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1285.php> (дата звернення : 07.10.2017).
193. Locatelli A., Landerouin Y. Musique et Roman. Paris : Manuscrit, 2008. 319 p.
194. Lorant A. Aspects romantiques des Premiers romans (1822-1825) d'Honoré de Balzac // L'Année balzacienne. 2000. Vol. 1, no. 1. P. 185–204.
195. Lyotard J.-F. La Confession d'Augustin, Paris: Galilée, 1998. 125 p.
196. Macé M. Identité narrative ou identité stylistique? // Fabula. L'héritage littéraire de Paul Ricœur. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1920.php> (дата звернення : 15.12.2015).
197. Maher E. Interiority in Some Novels by François Mauriac and Georges Bernanos // A l'école de la Vie Intérieure Approaches Interdisciplinaires. Fernelmont : EME, 2014. P. 207–221.
198. Margerie B. Du péché, de la grâce et du pardon. Editeur : Saint-Paul Editions Religieuses, 2000. 244 p.
199. Martin Ch. Com. sur *Religieuse* de Diderot. Paris : Gallimard, 2010. P. 238–240.
200. Martin Ch. Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans La Religieuse de Diderot // Littérature. 2013. Vol. 171, No. 3. P. 39–53. URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2013-3-page-39.htm> (дата звернення : 25.11.2017).
201. Martin J.-M. Le livre des hontes. Paris : Éditions du Seuil, 2006. 337 p.
202. Martin J.-P. Céline aujourd'hui // Acta fabula. l'Université Lumière Lyon, 2011. URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Celine_aujourd%27hui (дата звернення : 15.08.2018).

203. Martin J.-P. *La Honte. Réflexions sur la littérature*, Paris : Gallimard, 2017. 401 p.
204. Martin M. *L'imaginaire de la musique et le hiéroglyphe du paysage chez Diderot // Images revues*. 2009. URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/423> (дата звернення: 23.08.2018).
205. Mauriac F. *Le Nœud de vipères*. Paris : Livre de Poche, 1973. 258 p.
206. Mauriac F. *Un Adolescent d'autrefois // Œuvres romanesques et théâtrales complètes*. Paris : Pléiade, 1985. P. 530–768.
207. McBride W. *Politics and the Engaged Intellectual // Jean-Paul Sartre: Key Concepts*. Slough : Acumen Publishing, 2013. P. 173–183.
208. McBride W. *Sartre and America // Філософія освіти*, 2017. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/sartre-and-america> (дата звернення: 22.06.2018).
209. Mein M. *Mauriac et Proust // Littérature européenne et Spiritualité ; Actes du colloque d'Oxford Wadham College*. Sarreguemines, 1992. P. 95–103.
210. Miller C. *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*. Bruxelles : Mardaga, 2003. 122 p.
211. Mirko M. Hall. *Friedrich Schlegel's Romanticization of Music // Eighteenth-Century Studies*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009. Vol. 42, No. 3. P. 413–429.
212. *Music and Literary Modernism: Critical Essays and Comparative Studies*. 2nd Edition. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. URL : <https://www.cambridgescholars.com/download/sample/59677> (дата звернення : 17.04.2016).
213. Musset A. de. *La confession d'un enfant du siècle*. Paris : Bibliotheque Larousse, 1922. 204 p.
214. Pavel T. *La pensée du roman*. Paris : Gallimard, 2003. 672 p.
215. Perreault I. *Le «méloforme»: mort & transfiguration(s) d'une aporie // Acta fabula*. 2017. Vol. 18, n°4. URL: <http://atelier.fabula.org/acta/document10217.php> (дата звернення : 18.08.2018).
216. Piette I. *Littérature et musique: contribution à une orientation théorique (1970-1985)*. Presses Universitaires de Namur, 1987. 354 p.

217. Pinel É. Augustin entre ciel & terre // Acta fabula. 2012. Vol. 13, n°5. URL : <http://www.fabula.org/revue/document7076.php> (дата звернення: 09.05.2016).
218. Plourde M. Paul Claudel: une musique du silence. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1970. 393 p.
219. Poulet C. Émile Zola, Écrits sur la musique // Lectures [En ligne], Les comptes rendus. 2013. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/12897> (дата звернення : 23.09.2017).
220. Powell D. A. While the music lasts: the representation of music in the works of George Sand. London : Associated University Presses, 2001. 376 p.
221. Proust et la Musique // Colloque. URL: https://www.singer-polignac.org/fr/missions/lettres-et-arts/colloques-arts-lettres/794-proust-et-la-musique__ (дата звернення: 18.05.2018).
222. Rameau J.-Ph. Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels. URL : http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMTRA1_TEXT.html (дата звернення : 22.05.2017).
223. Recherches en littérature et spiritualité / Ed. Jean-Frédéric Chevalier, Alain Cullière. URL : <https://ecritures.univ-lorraine.fr/publications/recherches-en-litterature-et-spiritualite> (дата звернення : 20.11.2017).
224. Reibel E. Comment la musique est devenue «romantique». De Rousseau à Berlioz. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2013. 464 p.
225. Richard J.-P. Nausée de Céline, Aude : Verdier, 2008, 96 p.
226. Richard Ph. L'Écriture de l'abandon. Esthétique carmélitaine de l'œuvre romanesque de Georges Bernanos. Paris : Honoré Champion, 2015, 640 p.
227. Ricoeur P. Soi-même comme un autre. Paris: Éditions du Seuil, 1990. 200 p.
228. Ricoeur P. Temps et récit. Paris : Seuil, 1991. 404 p.
229. Robert P. McParland. Music and Literary Modernism: Critical Essays and Comparative Studies. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2009. 224 p.
230. Roberts P. Images: The Piano Music of Claude Debussy. Oregon : Amadeus Press, 1996. 377 p.

231. Roman M. Ce que la fiction fait à la Révolution (et inversement) // Acta fabula. 2018. Vol. 19, n°7. URL : <http://www.fabula.org/acta/document11328.php> (дата звернення: 23.12.2018).
232. Romaniuc-Boularand B. La traduction du Voyage au bout de la nuit de Céline en roumain. Questions de rythme et de poétique. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2008.php> (дата звернення : 15.11.2018).
233. Ross A. Of Mystics, Minimalists and Musical Miasmas // New York Times. URL : <https://www.nytimes.com/1993/11/05/arts/critic-s-notebook-of-mystics-minimalists-and-musical-miasmas.html> (дата звернення : 14.07.2018).
234. Roulin J.-M. et Saminadayar-Perrin C. Fictions de la Révolution. 1789-1912. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017. 362 p.
235. Roulin J.-M.. J.-Ch. Cavallin. Chateaubriand cryprique ou les confessions mal faites // Romantisme. La virtuosité, 2005. No.°128. P. 139–141.
236. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique // Collection complète des oeuvres (vol. 9). Genève. URL : <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0068.pdf> (дата звернення: 15.03.2017).
237. Rousset J. Le lecteur intime. Paris : Corti, 1986. 218 p.
238. Samson J. Paul Claudel poète-musicien. Genève : Milieu du monde, 1948. 286 p.
239. Sartre J.-P. Explication de L'Étranger // Situations I. 1947. URL : <https://docplayer.fr/22377734-Jean-paul-sartre-explication-de-l-etranger-in-situations-i-1947.html> (дата звернення : 15.05.2018).
240. Sartre J.-P. La Nausée. Paris : Gallimard, 1972. 249 p.
241. Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature? Paris : Gallimard, 1985. 307 p.
242. Sartre J.-P. Situation IV. Paris : Gallimard, 1947. 480 p.
243. Schmitt M. Romans de l'abandon, pour un monde moderne abandonné // Acta fabula. 2016. Vol. 17, n°4. URL : <http://www.fabula.org/acta/document9801.php> (дата звернення: 16.04.2018).
244. Schoenberg A. Style and Idea. New York : Philosophical Library, 1950. 220 p.

245. Schueller H. Schelling's Theory of the Metaphysics of Music // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1957. Vol. 15, No. 4. P. 461–476.
246. Séailles A. Ce que je crois : la foi et les confessions de Francois Mauriac // *Littérature européenne et Spiritualité; Actes du colloque d'Oxford Wadham College*. Sarreguemines, 1992. P. 133–145.
247. Seurat A. De la honte comme littérature, & de la littérature comme honte // *Acta fabula*. 2018. Vol. 19, n°1. URL : <http://www.fabula.org/acta/document10697.php> (дата звернення: 15.01.2019).
248. Shockley A. *Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-Century Novel*. London / New York : Routledge, 2009. 189 p.
249. Simon J. *Rousseau Among the Moderns*. Penn State University : University Press, 2013. 256 p.
250. Sounac F. *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*. Paris : Classiques Garnier, 2014. 568p.
251. Souriau E. *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée (1947)*. Paris, 1969. P. 145–218.
252. Starobinski J. *Diderot. Un diable de ramage*. Paris: Gallimard, 2014. 405 p.
253. Stetsenko A. Musical code of confession in French Romantic novel // *Romanticism in Literature. On the Cross-road of Époques and Cultures*. Tbilisi : Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2017. Vol. XI. P.2. P. 371–381.
254. Tarasti E. *A theory of musical semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 1994. 328 p.
255. Teachout T. *Holly Minimalism*. New York : Commentary, 1995. URL: <https://www.commentarymagazine.com/articles/holy-minimalism/> (дата звернення : 18.04.2018).
256. Tournier M. *Journal extime*. Paris : Gallimard, 2004. 240 p.
257. Walton A., Richardson M., Chemero A. *Self-Organization and Semiosis in Jazz Improvisation*// *International Journal of Signs and Semiotic Systems*. Paris : Publishing Hershey, 2014. Vol. 3. P. 12–25.

258. Wittmann J.-M. Gide politique. Essai sur Les Faux-Monnayeurs. URL : https://www.academia.edu/1305472/Gide_politique._Essai_sur_Les_Faux-Monnayeurs (дата звернення : 17.09.2017).
259. Wolf N. Roman de la démocratie. Paris : U.Vincennes, 2003. 262 p.
260. Zbikowski L. Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. New York : Oxford U Press, 2002. 384 p.
261. Zola É. Écrits sur la musique, Paris: Éd. du Sandre, 2013. 508 p.
262. Zola É. La confession de Claude. La Bibliothèque électronique du Québec. 307 p. URL : <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-claude.pdf> (дата звернення : 23.09.2018).
263. Zorica M. La musique est une «bonne métaphore» : le Chopin de Gide, anti-Wagner et anti-wagnérien // Fabula. Les colloques. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4055.php> (дата звернення : 15.11.2018).

ДОДАТКИ

Додаток А

Жорж Бернанос «Щоденник сільського священика»

(Georges Bernanos, «*Journal d'un curé de campagne*», 1936)

Ma paroisse est une paroisse comme les autres. Toutes les paroisses se ressemblent. Les paroisses d'aujourd'hui, naturellement. Je le disais hier à M. le curé de Norenfontes : le bien et le mal doivent s'y faire équilibre, seulement le centre de gravité est placé bas, très bas. Ou, si vous aimez mieux, l'un et l'autre s'y superposent sans se mêler, comme deux liquides de densité différente. M. le curé m'a ri au nez. C'est un bon prêtre, très bienveillant, très paternel et qui passe même à l'archevêché pour un esprit fort, un peu dangereux. Ses boutades font la joie des presbytères, et il les appuie d'un regard qu'il voudrait vif et que je trouve au fond si usé, si las, qu'il me donne envie de pleurer.

Ma paroisse est dévorée par l'ennui, voilà le mot. Comme tant d'autres paroisses ! L'ennui les dévore sous nos yeux et nous n'y pouvons rien. Quelque jour peut-être la contagion nous gagnera, nous découvrirons en nous ce cancer. On peut vivre très longtemps avec ça.

L'idée m'est venue hier sur la route. Il tombait une de ces pluies fines qu'on avale à pleins poumons, qui vous descendent jusqu'au ventre. De la côte de Saint-Vaast, le village m'est apparu brusquement, si tassé, si misérable sous le ciel hideux de novembre. L'eau fumait sur lui de toutes parts, et il avait l'air de s'être couché là, dans l'herbe ruisselante, comme une pauvre bête épuisée. Que c'est petit, un village ! Et ce village était ma paroisse. C'était ma paroisse, mais je ne pouvais rien pour elle, je la regardais tristement s'enfoncer dans la nuit, disparaître... Quelques moments encore, et je ne la verrais plus. Jamais je n'avais senti si cruellement sa solitude et la mienne. Je pensais à ces bestiaux que j'entendais tousser dans le brouillard et que le petit vacher, revenant de l'école, son cartable sous le bras, mènerait tout à l'heure à travers les pâtures trempées, vers l'étable chaude, odorante... Et lui, le village, il semblait attendre aussi – sans grand espoir – après tant d'autres nuits passées dans la boue, un maître à suivre vers quelque improbable, quelque inimaginable asile.

Додаток Б

Головні терміни музичної метамови
для опису сповідальної модальності французького роману

1. Мелодичний голос – спосіб нарації, в основі якого закладені наративні фігури «щирість», «сором» та «надія на примирення» (обґрунтовується в Розділі 1).

2. Гармонічний голос (акомпанемент / голос супроводу) – спосіб нарації, який ускладнює розвиток основного мелодичного голосу (створює фактуру, колористику) за рахунок розбудови нових, тематично й стилістично не пов'язаних із сповідальною поетикою наративних фігур: «хмари», «темрява», «сумнів», «страх» тощо (обґрунтовується в Розділі 2, 3). Ці фігури, як правило, обумовлюються естетико-філософським дискурсом певного історичного часу, оновлюючи та вносячи унікальне інтонування у сповідальну гармонію оповіді героїв різних літературних епох.

3. Гармонія сповідальної модальності – організація оповіді героя-оповідача на синтаксично-семантичному рівні в процесі взаємодії мелодичного та гармонічного голосів.

4. Тоніка – (у музиці) найбільш стійкий ступінь музичної тональності (разом із домінантою та субдомінантою), навколо якого централізуються інші елементи тональності. У площині сповіді тоніка – опора, орієнтир, що привносить благозвучність у сповідь героя, дозволяє нівелювати, примирити внутрішні дисонанси. У класичних зразках християнської сповіді (наприклад, сповідь святого Августина) опорною тонікою та референтом сповіді для суб'єкта виступав Бог. Однак, у різні епохи місце тоніки у французькому романі займали розум (Ж.-Ж. Руссо «Сповідь»); кохання (Октав з роману «Сповідь сина століття» та Адольф з роману «Адольф» сповідуються, переважно звертаючись до об'єктів свого кохання). Зміна тоніки прямо впливає на домінування тих чи інших наративних фігур у мелодичному та гармонічному голосі сповіді героя-оповідача.

5. Сповідальна модальність – поняття, обґрунтоване на основі визначення Ж. Женеттом категорії *нарративної модальності* художнього тексту: дистанції та перспективи між героєм-оповідачем та його історією про себе. Під категорією сповідальної модальності передбачається специфічна дистанція та перспектива, які встановлюються між героєм-оповідачем та його історією про себе за умови, якщо тонічними в оповіді героя є фігури «щирість», «сором» та «надія на примирення».

6. Розщеплення сповідальної тональності – послаблення віри у Бога як тоніки в історії героя-оповідача. Зменшення ролі Бога у сповіді призвело до послаблення ролі трьох основних нарративних фігур сповідальної оповіді: щирості, сорому та надії на примирення (мелодичний голос).

7. Додаткові конструктивні елементи гармонії (ДКЕ) – увиразнення та розвиток окремих нарративних фігур («сумнів», «темрява», «хмари» тощо), які не становлять мелодичний голос сповідальної оповіді, але мають на меті підтримати (в умовах послаблення функцій тоніки) єдність сповідальної гармонії.

8. Дисонансна тональність. За умови, якщо опорними в історії героя-оповідача стають нарративні фігури, що за своєю семантикою бінарні до тонічних фігур мовлення суб'єкта сповіді (щирість – не-щирість; сором – не-сором, надія на примирення – безвір'я), ця тональність визначається як дисонансна.

9. Техніка різнотонального викладення матеріалу передбачає підпорядкування оповіді наратора якісно різним домінантним (або тонічним) фігурам, які почергово визначають характер синтаксично-семантичної організації сповідальної оповіді героя.

Додаток В

Список публікацій за темою дисертації
та відомості про апробацію результатів дисертації

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Стеценко А. С. Жанрова ідентичність католицького роману (на матеріалі «Щоденник сільського священика» Жоржа Бернаноса) // Сучасні літературознавчі студії. Київ, 2014. Вип. 11 : У просторі наукового пошуку В. І. Фесенко. С. 506–513.
2. Стеценко А. С. Будинок без вікон: естетика роману Андре Жіда «Іммораліст» // Сучасні літературні студії. Київ, 2016. Вип. 13 : Феномен дому в літературознавчій перспективі. С. 522–535.
3. Стеценко А. С. Поетика другорядного в координатах сповідальної модальності французького роману першої половини ХХ століття // Питання літературознавства : наук. журнал / гол. ред. О. В. Червінська. Чернівці, 2017. Вип. 95. С. 189–200.
4. Стеценко А. С. Поетика «естетичного розриву» в конструюванні релігійного дискурсу французького роману першої половини ХХ століття // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Львів, 2018. Вип. 67. Ч. 2. С. 304–309.
5. Стеценко А. С. Сповідальна модальність роману «Подорож на край ночі» Л.-Ф. Селіна // Сучасні літературні студії. Київ, 2018. Вип. 15 : У парадигмі наукового пошуку В. І. Фесенко. С. 181–187.
6. Musical code of confession in French Romantic novel // Romanticism in Literature. On the Cross-road of Époques and Cultures. Tbilisi : Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2017. Vol. XI. Part 2. P. 371–381. ISSN 1987-5363.
7. Стеценко А. С. Сказане Генрі Джеймсом й почуте Бенджаміном Бріттенем // Американські літературні студії в Україні. Філософія творчості Генрі Джеймса: український погляд. Ніжин, 2016. Вип. 9. С. 187–197.
8. Стеценко А. С. Онтологія сповіді ХХ століття у системі відношень

слова та звуку // Музична фактура літературного тексту: інтермедіальні студії / ред.: С. П. Маценка. Львів : Априорі, 2017. С. 185–195.

9. Стеценко А. С. Інтерсеміотичні стратегії аналізу словесно-музичного дискурсу у французькому літературознавстві (досвід А.-М. Арма) // Кременецькі компаративні студії : наук. часопис / ред.: Чик Д. Ч., Пасічник О. В. Кременці, 2017. Вип. 7. Т. 1. С. 294–305.

10. Стеценко А. С. Роман Ж.-П. Сартра «Нудота» в партитурі джазової імпровізації // Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії / ред.: С. П. Маценка. Львів : Вид. Срібне слово, 2019. С. 17–26.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. XIII Міжнародна наукова конференція молодих вчених (2015), Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України – очна;

2. Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті» (2015) в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка – очна;

3. Науковий симпозиум «Проза Генрі Джеймса та його «філософія творчості» в континуумі літератури США (2014), Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України – очна;

4. I та II Міжнародні конференції пам'яті проф. В. І. Фесенко (2014, 2018), КНЛУ – очна;

5. Міжнародна науково-практична конференція «Україна і світ: діалог мов та культур», КНЛУ (2017) – очна;

6. Міжнародні наукові конференції у Київському національному лінгвістичному університеті, «Транскультурні коди літературного дискурсу» (2015), «Поетика дому» (2016), «Видовищні форми ігрової культури: літературні проєкції» (2017) – очна;

7. Міжнародна наукова конференція «Пасіонарність другорядного» (2017), Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича – очна;

8. Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (2017), Львівський національний університет ім. Івана Франка – очна;

9. Літературознавчий воркшоп (під керівництвом С. Маценки) «Літературне музикування: текстуальні трансформації як результат діалогу слова і музики» (2017), Центр міської історії, м. Львів – очна;

10. XI Міжнародна наукова конференція «Романтизм в літературі. На перехресті епох та культур» (2017), Інститут літератури ім. Шота Руставелі, м. Тбілісі – очна.