

УДК 78.06:821(430)Гете

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257296>

БЕНТЯ Ю. В.

Бентя Юлія Валентинівна — кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу театрознавства Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Київ, Україна), науковець-нерезидент Інституту гуманітарних досліджень / Institut für die Wissenschaften vom Menschen (Відень, Австрія).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-1514-3859>

yuliabentia@gmail.com

© Бентя Ю. В., 2022

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПОВОРОТ
У РОМАНІ ЙОГАННА ВОЛЬФГАНГА ФОН ГЕТЕ
«СТРАЖДАННЯ МОЛОДОГО ВЕРТЕРА»:
ВІД СЕНТИМЕНТАЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМУ
ДО МУЗИКАЛІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Культурні процеси минулих століть проходили крізь етапи численних трансформацій. Дослідження причин і механізмів цих змін є одним із найважливіших завдань сучасної гуманітаристики, що уможливорює новий погляд на міцно усталені концепції, їх ревізію. Новітній дослідницький інструментарій, який беруть на озброєння автори сучасних інтермедіальних студій, скеровує до гнучкішого погляду на міжвидову мистецьку взаємодію та взаємовпливи, розкриває широке поле інтерпретацій конкретних мистецьких явищ. У статті розглянуто один із вершинних творів німецького сентименталізму — епістолярний роман Йоганна Вольфганга фон Гете «Страждання молодого Вертера» — та його засадниче значення в епохальному повороті від літературоцентричного сентименталізму, для якого принципово важливим був вплив літературної творчості на музичну, до романтичної доби, у яку можна спостерігати зворотній процес повсюдної музикалізації літератури. Наголошено особливу роль німецького сентименталістського мистецтва у формуванні багаторівневих інтермедіальних зв'язків між музичною й літературною сферами, які багато в чому визначили національну специфіку цього стильового напрямку. В епістолярному романі Й. В. Гете музика наявна на кількох смислових рівнях, згадки про спів або музикування впливають на розгортання сюжетної лінії, музика стає тим невидимим режисером, який конструює форму цілого літературного твору. Інтермедіальна взаємодія двох часових за своєю природою мистецтв править за посиленій каталізатор для «біографії почуттів» головного героя, яка також розгортається в часі і скеровує читацьку увагу на ірраціональну сферу. Взаємопроникнення літератури і музики стає інструментом для подолання застарілих мистецьких конвенцій і формування європейської літератури нового типу, у якій увага до чуттєвої сфери стає способом відображення новочасного життя як плинного, такого, що піддається постійним змінам.

Ключові слова: інтермедіальні студії, сентименталізм, епістолярний роман Йоганна Вольфганга фон Гете, Вертер.

Постановка проблеми. Публікація 1774 року епістолярного роману Йоганна Вольфганга фон Гете стала не лише видатним фактом біографії тоді ще зовсім молодого німецького генія. Відголоски цієї події можна було відчутися і протягом кількох наступних років, коли цей твір буквально перевернув світогляд сучасників, а також у наступні століття у численних мистецьких парафразах. Очевидно, що значення «Страждань молодого Вертера» виходить далеко за межі суто літературної сфери, тож і до його дослідження варто підходити з відповідним інструментарієм. Таким ключем може стати інтермедіальність: за її допомогою досліджуються процеси міжвидової взаємодії мистецтв як медіумів, які не конкурують одне з одним, не прагнуть до взаємних інтервенцій, а навпаки — підсилюють дію одне одного. Дослідження механізмів інтермедіальності уможливорює вихід за межі вузького фахового поля та означення загальнокультурного контексту доби, що є актуальним завданням сучасної гуманітарної науки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Обговорення різних аспектів мистецької інтермедіальності та поява серії ґрунтовних публікацій на цю тему припадають на останню чверть ХХ та початок ХХІ століття. Передумови до їх написання створили праці науковців попередніх поколінь, які, зокрема, торкалися тих культурних трансформацій, що змінили розуміння природи часу і часових мистецтв у ХХ столітті. Серед українських мистецтвознавців особлива роль у розробці принципів інтермедіальності та обґрунтуванні поняття «метамистецтво» належить Світлані Маценці, авторці монографії «Партитура роману» (2014)¹. Наступна серйозна праця науковиці «Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики»² (2017), з одного боку, є логічним продовженням попереднього дослідження, а з іншого боку, оформлена графічною серією «Музика» Олега Денисенка (1998) і є дивним жанровим гібридом, де нібито словникові статті набули цілком музичної форми справжнього художнього есею. Оскільки С. Маценка у цій праці спирається переважно на твори доби романтизму і подальших часів, видається слушним і плідним завданням розширити хронологію інтермедіальних досліджень і охопити останню чверть ХVІІІ століття, коли відбувся кардинальний поворот у взаємодії літературної і музичної сфер.

Мета статті — охарактеризувати механізми взаємодії літератури й музики в епістолярному романі Й. В. Гете «Страждання молодого Вертера» і засадничу роль цих механізмів у формуванні сентименталістського світогляду.

Виклад основного матеріалу. Неможливо уявити повноцінний культурний простір поза спілкуванням його дівців, і водночас будь-який діалог, зустріч із кимось іншим, з людиною з іншого середовища, становить загрозу відторгнення, нерозуміння, страху. Дилемі безпеки *versus* довіри можна застосувати до мистецької сфери так само, як і до соціально-політичної. Чи готова фахова музикознавча спільнота прийняти той факт, що Юрій Андрухович, людина із письменницького середовища, з великою сміливістю і дотепністю залучає до своєї прози описи музичних подій і характеристики музичних творів?³ Чи цікаві нам кінострічки, інтрига яких тримається

¹ Маценка С. П. Партитура роману. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 528 с.

² Маценка С. П. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Априорі, 2017. 120 с.

³ Численні музичні контексти письменник залучає не лише в найновішому романі «Радіо Ніч», а й у тих текстах романних й есеїстичних текстах, що давно стали, образно кажучи, частиною українського «суспільного надбання». Механізми осмислення цих контекстів пропонує Ю. І. Чекан. Див., зокрема, статтю: Чекан Ю. І. Звуковий ландшафт прози Андруховича: українська література без української музики? // Київське музикознавство. 2001. Вип. 6. С. 34–45.

на зашифрованих сюжетах живописних полотен, якщо ми самі є фаховими мистецтвознавцями? Чи відкриті ми до експериментів у сучасній опері, де сьогодні тріумфує есперанто нового мистецтва? Від відповідей на ці запитання насправді залежить світогляд епохи, готовність у різних субкультурних групах об'єднуватися і приймати безкінечний діапазон мистецьких форм, більше дослухатися і менше захищатися.

Демократизація, камернізація, поширення аматорських практик — усе це було властиво сентименталізму як стильовому напрямку майже цілого XVIII століття і початку XIX. Німецький музичний сентименталізм вирізнявся не лише своєю трагічною домінантою, «плачем і риданням», що накладалося на численні комплекси пригнобленої нації (красномовні свідчення цього — патріотичні есеї Йоганна Готфрида Гердера, для яких властивий перегрітий публіцистичний пафос). Німецька сентименталістська музика свідомо й добровільно зазнає літературних впливів. К. Ф. Е. Бах, виконуючи на клавирі власну фантазію, підтекстовує її монологом Гамлета. Риторична орієнтація німецької клавирної музики стає в опозицію до потужних впливів італійської барокової традиції, якій було майже неможливо опиратися через чітку позицію у цьому питанні прусського короля Фридриха II — сам пишучи музику, він вважав себе не німецьким, а італійським композитором. Німецька музика пройшла непростий шлях для того, щоб здобути право «говорити» німецькою мовою, і переважно це був шлях через переклади з англійської, а звідти ж прийшла до Німеччини і сентименталістська естетика.

На такому історичному тлі постає епістолярний роман про юнака Вертера, який, пишучи листи до товариша, реконструює в цих текстах закоханість на різних її етапах. Очевидно, що «документальна» природа цього роману дала Гете змогу замаскувати автобіографічні мотиви цього тексту (так само, як це на початку XX століття зробить Михайло Булгаков в автобіографічній повісті «Морфій», поданій у формі щоденника головного героя — прямий вплив роману Гете тут очевидний)¹. Послідовність докладно датованих листів складає плинний, а проте фрагментований нарратив. Вертер докладно фіксує свій настрій, емоційні реакції на події, тож загалом оповідь розгортається за принципом циклічного музичного твору з контрастними зіставленнями, усередині частин якого також можливі раптові емоційні зрушення. І навпаки: сама тканина цього роману могла правити для сучасників письменника за один із можливих літературних перекладів музичних творів епохи — наприклад, клавирних імпровізацій К. Ф. Е. Баха під час тогочасних «квартирників», які могли тривати багато годин поспіль².

У «Стражданнях молодого Вертера» жодного разу не згадано про другого сина Й. С. Баха, який на той час уже залишив Берлін заради Гамбурга. У Вертера дещо інша локалізація — околиці Штутгарту і згадане в романі село Вальгайм (воно й нині існує), де протагоніст епістолярного роману полюбляє відпочивати. С. Маценка зазначає, що «[п]роцес звернення до теорії музики в літературі, а значить — до музикознавчої термінології, суттєво ініціювали самі письменники»³. Музика в романі наявна

¹ На таку думку наштовхує моновистава Юрія Радіонова «AMORphine» київського англомовного театру «ProEnglish Theatre» у постановці Ю. Радіонова та Алекса Боровенського, тож відсилаю до публікації: Бентя Ю. В. [AMORphine] // ГРА : III Всеукраїнський театральний фестиваль-премія : альманах. Київ : НСТДУ, 2021. С. 47–49.

² Спогади про один із таких вечорів залишив мандрівник Ч. Берні у праці «Сучасний стан музики», про що докладніше можна почитати у виданні: Материали и документы по истории музыки. Т. 2 : XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / пер. с ит., фр., нем., и англ. под ред. М. В. Иванова-Борейского. Москва : ОГИЗ — Музгиз, 1934. С. 489–490.

³ Маценка С. П. Метамистецтво... С. 24.

в різних формах, але головне — вона стає інструментом трансформації та форми літературного твору загалом, і самого способу оповіді, у якій на рівних співіснують сформульована Гете філософська програма німецького культурного простору та майже не контрольована емоційна екстатичність. Музика, власне кажучи, «педалює» чуттєву сторону розщепленого сентименталістського світогляду¹, який у проєкції на життєву долю Вертера дістає в фіналі трагічну розв'язку.

У цьому контексті важливо й те, що йдеться саме про прозовий твір, а не віршовану поезію чи драму. Іntenції до оновлення літературної мови у композиторів-атоналістів спрацьовують рівно навпаки, історичний маятник хитнувся в інший бік. Естетичним ідеалом стає «пряме та відверте відтворення думок без будь-якої компіляції, без голих доповнень і порожніх повторень. <...> наслідуючи ритм вільної мови, музиці потрібно уподібнитися до прози. Вона має винятково слугувати виразності висловлювання. У цьому сенсі Арнольд Шенберґ розуміє шлях до свободи атональності як своєрідний процес уподібнення музики до свободи й виразальної здатності мови»².

Проте для роману важливий і третій мистецький складник — образотворчий. Вертер — художник, і то доволі еґоцентричний: всі три речення в подальшій цитаті починаються з «я». І водночас вже на самому початку роману виникає філософський мотив «біографії як мистецького твору»: «Я тут сам-самісінький і радію, що живу в цих краях, які й створені для таких душ, як моя. Я такий щасливий, мій друже, так безоглядно поринув у це спокійне буття, що навіть моє мистецтво страждає на цьому. Я тепер не міг би намалювати жодної рисочки, а проте ніколи не відчував себе більшим художником, як саме цієї хвилини»³. Життя як мистецтво, яке розгортається в часі — цілком сентименталістський мотив.

Згадки Вертера про фантазію і сердечність («палка, неземна фантазія мого серця») стають у романі важливими маркерами із звукового світу. Фантазія — один із найважливіших для композиторів-сентименталістів музичних жанрів, для якого однаково важливі «розхитана» композиційна конструкція і по-особливому «прожитий» спосіб виконання. Власне кажучи, у цьому літературному творі музика перемагає літературу на всіх фронтах. Протагоніст Гете відвертається від книжок, не хоче, щоб вони його «навертали, бадьорили, надихали». Відтепер цінність його існування переходить у нього самого, і «колисковий спів», якого він палко жадає, стає своєрідним способом для віднаходження втраченої цілісності власного «я».

Серце, як і музика, не підлягає людському контролю, емоційна щирість свідчить про шляхетність Вертера: «Як часто я намагаюсь заспокоїти свою збурену кров, бо такого мінливого, такого неспокійного серця, як моє, ти ще не бачив. Любий! Та й чи треба тобі це казати, коли ти сам так часто терпів від цього, спостерігаючи, як швидко я переходив від смутку до нестримних веселощів, від солодкої меланхолії до згубної пристрасті». Вертер красномовно ігнорує Зульцерову «Загальну теорію красних мистецтв», коли про неї згадує його товариш Ф. — і варто наголосити, що цю

¹ Про цю внутрішню розщепленість людини сентименталістського світогляду та її подальшу трансформацію у романтичну вимогу цілісної творчої особистості пише Андрій Зорін у праці: Зорін А. Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. Москва : НЛЮ, 2016. 568 с.

² Маценка С. П. Метамистецтво... С. 43.

³ Тут і далі фрагменти з роману Йоганна Вольфганга фон Гете «Страждання молодого Вертера» цитовано за електронним джерелом: URL: <http://www.ukrcenter.com/Література/-Йоганн-Вольфганг-Гете/59586/Страждання-молодого-Вертера>, у якому відтворено текст видання: Гете Й. В. Твори / переклав С. Сакидон. Київ : Дніпро, 1982. 312 с. (Вершини світового письменства. Т. 41).

працю було написано у 1771–1774 роках, буквально перед тим як Гете писав історію свого Вертера (січень — березень 1774 року). Можна припустити, що у цій згадці приховано й загальнішу полеміку Гете з берлінською традицією, для якої вкрай важливою була схильність до різного штибу теоретизувань.

Навпаки, творчий процес потребує відпущених гальм та певною мірою невтручання у природний задум («...за якусь годинку побачив, що вийшов непоганий, цікавий малюнок, до якого я від себе не додав нічого нічого. Це зміцнило мій намір — у майбутньому триматися тільки натури. Лише вона одна безмежно багата, лише вона може створити великого митця»). Творчість — це довіра до власної природи, а відсутність жорстких рамок чи контролю над собою дарує простір для експерименту («...правила нищать справжнє почуття природи і правдивість її зображення!»).

Вертер — художник, проте він усвідомлює транзитність мистецтв і вагу мистецької позиції творчої особистості: «Все, що я недавно говорив про малярство, стосується, безумовно, й поезії. Треба тільки збагнути досконале й наважитись висловити його». Поміж іншого, у романі розкрито ідею мистецтва як наслідку страждань («...тепер я задоволений, щасливий, а тому з мене кепський оповідач») та до певної міри «програмування» фіналу роману.

«Локалізуючи» роман у німецькому поточному повсякденні, Гете вкладає у слова Шарлотти один із орієнтирів тогочасних літературних пошуків: «...найбільше подобається мені той автор, у якого я знаходжу мій світ, у якого все діється так, як навколо мене, і розповідь якого така сама цікава й зворушлива, як і моє домашнє життя, бо хоч воно й не райське, а проте загалом справляє мені невимовні радощі». Несамовито позитивну реакцію викликають у Вертера Шарлоттині зауваження щодо знаменитого сентиментального роману «Векфілдський священник» (1766), автор якого, ірландець Олівер Голдсміт, помер у квітні 1774 року, щойно Гете завершив свій роман.

Перша пряма згадка про музику також пов'язана із Шарлоттою: вона у своїй сільській оселі не лише має фортепіано, а й полюбляє грати на ньому («...я радо вам признаюся, що над усе люблю танці. Коли в мене голова чим-небудь заклопотана, я тільки забренькаю на своєму розладнаному фортепіано якийсь контрданс, і все знову гаразд»). Тут, як і в багатьох епізодах далі, бачимо ніби ненавмисну підміну: танець і музика, нагадуючи одне одного, стають ніби взаємозамінними. Ведучи читача далі, Гете вибудовує й іншу, значно складнішу, засадничу пару: музика і мова, музика мови, мова як музика. «Як я під час розмови милувався її чорними очима, як усією душею тягнувся до її знадлих уст і свіжого, квітучого личка, як поринув у чудесну музику її мови, іноді навіть не чуючи окремих слів! Ти легко можеш собі це уявити, бо знаєш мене. Словом, коли ми підїхали до будинку, де мав відбуватися бал, я вийшов з карети наче вві сні і так замріявся у вечірнім присмерку, що майже не чув музики, яка лунала зверху, з освітленої зали, нам назустріч», — музика мови заступає музику реальну і буквально, так само як сон стає бажанішим за дійсність.

Описана з прискіпливою сентименталістською докладністю сцена балу стає переломною в розгортанні сюжету. Вертер розчиняється у спогляданні Шарлотти, дзеркально проєктуючи власний стан напівсвідомого забуття на неї («...вона вся в танці, всім серцем, усією душею, рухи її тіла такі гармонійні, безтурботні, невимушені, ніби вона більше ні про що не думає, нічого не відчуває, — в такі хвилини вона напевне про все забуває»). Їх вальсування стає кульмінацією сцени, про що Вертер прямо зізнається своєму адресату: «Я просто нетямився. Тримати в обіймах наймилішу істоту, кружляти з нею в танці, мов вихор, що розмітає все навколо і...». Далі йде зізнання Лотти про заручини з Альбертом та раптова, символічна зміна погоди — «ударив грім, заглушивши музику».

Після зупинки музики (але не цілковитого зникнення — музика в різних формах ще нагадуватиме про себе) романна оповідь концентрується на різних аспектах тілесних контактів, через які Вертер робить спроби принаймні подумки повернутися на бал. Під час «гри в рахунки» Вертер дістає від Шарлотти два поличники (ляпаси), які сприймає з вдячністю. У сцені, де Шарлотта емоційно вигукує ім'я німецького поета-сентименталіста Кльопштока, їх сучасника, вони з Вертером обмінюються доторками.

До категорії позачасових геніїв, які заслуговують на те, щоб їх обожнювали, на думку Вертера, потрапляють лише Гомер та Оссіан (згодом «Оссіан витіснив з його серця Гомера», бо все змінюється). І в той самий час мотив старовини відлунює і в «чарівній силі старовинної музики», яку співає Лотта, акомпануючи собі на фортепіано, і яка щоразу зупиняє Вертера, коли він уже «ладен пустити собі кулю в лоб» — ще один, межовий крок у напрямку дослідження людської тілесності.

Протагоніст роману констатує своє внутрішнє розщеплення («Дивно, як свідомо, крок за кроком, я вплутувався в ці тенета! Як чітко бачив я своє становище, а проте поведився мов дитина»), доказом чого стає зафіксована у листах процесуальність і водночас ірраціональність його душевних трансформацій. Потребуючи симультанного бачення (і передбачення!) власної долі, Вертер розповідає нареченому Шарлотти Альберту історію дівчини, яка втопилася після того, як нею знехтував коханий. Цей «вставний» сюжет, «театр у театрі», згодом стає джерелом для «східних» версій сентиментального роману, дуже природно переходячи й у романтичну традицію¹.

Варто додати, що зіставлення хрестоматійних творів німецького, російського та українського сентименталізму — епістолярного роману «Страждання юного Вертера» Й. В. Гете з повістями «Бідна Ліза» Миколи Карамзіна (1792) та «Маруся» Григорія Квітки-Основ'яненка (1832)², незважаючи на їхню безперечну належність до одного стильового напрямку, демонструє суттєву відмінність у побудові сюжету і трактуванні персонажів. Навіть якщо вважати «Бідну Лізу» «Вертером навиворіт» (у гендерному й соціальному аспектах), це не надто скорочує уявну дистанцію між німецькою і російською версіями сентименталізму. Цю проблему вирішує «вставний» епізод про утопленницю, який читач сприймає зі слів Вертера: «...я нагадав йому про одну дівчину, яка недавно втопилася, і розповів її історію. Ця молода, мила істота виросла серед хатніх турбот, щоденної одноманітної роботи й не знала інших розваг, як, може, в неділю, вбравшись у трохи кращу одежину, зароблену важкою працею, піти з товаришками на прогулянку за місто або й потанцювати у великі свята, бо в будень їй тільки й залишалося, що якусь часинку погомоніти з сусідкою про чийсь сварку або плітку. І от у цій палкій натурі прокидаються, нарешті, глибокі жадання, що зростають під впливом чоловічих лестоців, давні розваги її вже не тішать, і нарешті вона зустрічає юнака, до якого її непереможно вабить невідоме досі почуття і на якого вона покладає всі свої надії. Вона забуває про все на світі, нічого не чує, нічого не бачить, нічого не відчуває, живе тільки ним, єдиним, лине душею до нього, єдиного. Не зіпсована порожніми втіхами нікчемного марнославства, вона тягнеться до своєї мети, хоче належати йому і в вічному єднанні з ним найти все те щастя, якого їй бракувало, зазнати всіх тих радощів, до яких прагнула. Нові й нові обіцянки кохання, що зміцнюють її надії,

¹ Цьому сюжету було присвячено мою доповідь на тему «Чи були знайомі молодий Вертер, бідна Ліза і наша Маруся? Про деякі аспекти у перетинах національних версій сентименталізму» на III Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (16–17.11.2021) в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМУ.

² Карамзин Н. М. Бедная Лиза // Карамзин Н. М. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Ленинград : Худ. лит., 1984. С. 605–621; Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Маруся : повість. Харків : Рух, 1918. 70 с.

сміливі пестоці, які розпалюють її жагу, геть поїняли її душу, вона ходить, як очманіла, передчуваючи всі земні втіхи. Її напруження доходить краю. Нарешті вона розкриває обійми, сподіваючись на здійснення всіх своїх бажань, і... коханець покидає її... Заціпенівши від нестями, вона стоїть над безоднею. Навколо — пільма, ніякого просвітку, немає навіть натяку на якусь втіху, бо її покинув той, заради кого вона жила. Вона не бачить широкого світу, що лежить перед нею, не бачить тих, що могли б замінити її втрату, вона почуває себе самотньою, всіма покинутою і, знетямлена, загнана в безвихідь жахливим горем, на відчай душі кидається в безодню, щоб в обіймах смерті поховати всі свої муки. От бачиш, Альберте, це історія багатьох людей! І скажи тепер, чи це не те саме, що й хвороба? Природа не може знайти жодного виходу з заплутаного лабіринту суперечливих сил, і людина мусить померти. Горе тому, хто може на це дивитися байдуже й казати: «От дурна, хай би трохи почекала, час би загоїв рани, розпач минув би, і знайшовся б хтось інший, хто дав би їй втіху й розраду». Але це те саме, що сказати: «От дурний, помирає від гарячки, хай би трохи почекав, поки набрався б сили, поки життєві соки очистилися б, кров уляглася, і все вийшло б на краще, він жив би й досі»». Ніби підказуючи Альберту «правильну» інтерпретацію власної майбутньої загибелі, протагоніст епістолярного роману фактично докладно окреслює той сюжет, що ляже в основу «східних» версій західноєвропейського сентименталізму. Тож навіть підміна мотиву самогубства на смерть від хвороби у повісті Г. Квітки-Основ'яненка, як бачимо, має витоки у романі Гете, де Вертер фактично ототожнює душевний розпач із тілесною гарячкою.

Якщо зв'язок німецького, російського та українського сентименталізму «матеріалізований» у сюжетних запозиченнях та прямих контактах митців, то сам факт появи такого тексту, як «Страждання молодого Вертера», завдячує зокрема й бурхливим філософським дискусіям довкола теми самогубства в Англії середини XVIII століття. У 1756 році знаменитий шотландський філософ Дейвід Г'юм (нині, до слова, підданий на батьківщині жорсткій критиці через расистські висловлювання) видрукував том власних праць під назвою «П'ять дисертацій»¹. У четвертому з цих томів він обстоював моральне право людини на самогубство. Під загрозою судового переслідування видавець був змушенийвилучити вже з готового накладу цю частину разом із наступною, у якій Г'юм докладно аналізував ідею вічного життя, та замінити їх на есей «Про стандарти смаку». Тож епістолярний роман «Страждання молодого Вертера» Гете, можна сказати, продовжив розмову на заборонену тему, переніс її в межі сентименталістської традиції з філософських обговорень у простір художньої творчості.

Важливий «український сюжет», що має безпосередній стосунок до сентименталістського напрямку — це знаменита легенда про самогубство класика української музики XVIII століття Максима Березовського. У нашому контексті важлива не так достовірність самого біографічного факту, як красномовний хронологічний збіг: смерть Березовського 1777 року потрапляє у хвилю «поствертерівських» суїцидів, які відбувалися в Європі після публікації роману 1774 року. Не менш важливо й те, що саме твори Максима Березовського (серед українських митців — лише його) є у складі української частини колекції Берлінської Академії співу. У 2001 році, спираючись на попередні розвідки і гіпотези музикознавиці Лариси Івченко, їх виявили Олена Корчова та Іванна Карабиць під час роботи над курсовим проектом, після чого Л. Івченко докладно описала та атрибутувала цю знахідку².

¹ Див. сучасне видання, що подає репринтну публікацію цього тексту: Hume D. Four Dissertations and Essays on Suicide and the Immortality of the Soul. St. Augustine's Press, 2001. 390 p.

² Івченко Л. В. Справа № 907 // Музика. 2001. № 4–5. С. 28–30; № 6. С. 29–30.

Повертаючись до тексту «Страждань юного Вертера», зазначимо, що подорож, яку Вертер проживає після заміжжя Шарлотти, пародіює подорож міфологічного культурного героя. Замість того, аби здобути нові знання і досвід та принести їх на те місце, звідки він поїхав, герой роману Гете лише втрачає. Посада при дворі закінчується відставкою, у мисливському будинку князя його пригнічує князеве оточення, та й сам князь, щиро кажучи, «обмежив себе банальною науковістю і втертою термінологією», «встрає з заяженими думками про мистецтво».

Змінилося все навкруги («Жодної ознаки того, що було, жодного тодішнього почуття в душі!»), і навіть те, що лишається незмінним, за нових обставин набуває нового сенсу — як наново пошитий «простенький синій фрак, що в ньому я вперше танцював з Лоттою» або проведена в іншому контексті музична тема. Розладнана реальність не перетворюється на гармонійну: Вертер прямує до Лотти, аби налаштувати її фортепіано, але натомість вимушений розповідати казки її молодшим братам і сестрам.

У раніше цитованій праці Світлана Маценка пише: «Визначальною властивістю роману, який тяжіє до музики, є його діалогізм, тобто загальне прагнення до цілісного, осмисленого, зрозумілого, “проговореного” буття, особливим явищем якого є музика. Багаторівневий діалог слова й музики (вербального й музичного текстів) в романі стає його “головною” подією як свідчення онтологічної потреби роману в “запитуванні” музики як ідеального нададресата чи контексту осмислювального діалогу, а також очікуванні “відповіді” для оприявлення складного процесу смислотворення і смислопокладання»¹.

Водночас цікаво відзначити, що Гете, не раз торкаючись тогочасної літератури й імен своїх сучасників-письменників, жодного разу не згадує жодного імені сучасного йому музиканта — ані виконавця, ані композитора. У «Стражданнях молодого Вертера» музика постає як глибинна, безособова, ірраціональна сила, вибудовуючи загальну фрагментарну конструкцію твору та його вузлові сцени. Музика, як і живопис, є явищами «природи», наслідками роботи людського серця. Контраданси, якими втішає себе Лотта в моменти поганого настрою, вальс, який підносить почуття Вертера, коліскова пісня, що переносить головного героя в реальність сну, забуття — тут стають знаками, «прапорцями», що свідчать про наявність музики в літературному творі та її «режисерську» роль у процесі його розгортання.

Можна цілком погодитися із С. Маценкою в тому, що «[б]езпосереднє апелювання до музичних творів та їхніх творців відбувається, зазвичай, на тлі тривалої музичної традиції, яка втілює конвенціональне знання про музику і сприяє осмисленню та ословленню певного музичного випадку»². З усіх німецьких музичних традицій Гете обирає анонімний пласт популярних танцювальних жанрів та адаптований до виконання у фортепіанному супроводі пісенний фольклор. Незважаючи на те, що Вертер сам багато малює, у романі так само не згадано жодного імені художника.

Отже, незважаючи на «режисуючу» роль музики у Гетевому «Стражданні молодого Вертера», у цьому видатному і в багатьох аспектах революційному німецькому сентиментальному романі продовжено лінію, яка визначає панівне місце літератури в «ансамблі мистецтв». Літературна мова може наслідувати музичну — і цей експеримент молодому німецькому класику цілком вдається. Але головна сила як метамедіума полягає у «здатності літератури до інтерпретації, критики, роздумів», тобто до філософського і загальнокультурного осмислення сучасної дійсності³. А «мисленневий

¹ Маценка С. П. Метамистецтво... С. 51.

² Там само. С. 53.

³ Там само. С. 64.

процес, який протікає на високому абстрактному рівні, прагне вилитися в конкретний, чуттєвий матеріал, зображення у живих вимірах»¹.

Висновки. Розгляд епістолярного роману Й. В. Гете «Страждання молодого Вертера» в аспекті інтермедіальних зв'язків наводить одразу на кілька думок. Перша — у цьому романі на декларативному рівні література зберігає свої позиції як уже цілком сформований суспільний інститут. Література, як і мистецтвознавство та філософія, тут не анонімні, а персоніфіковані. У такому підході відчутна спроба естетичної дискусії з безпосередніми сучасниками, проникнення у художній твір публіцистичного складника, який став потужною частиною есеїстичних проповідей Й. Г. Гердера кінця 1760-х. Натомість музика і живопис постають як форми реалізації «істинної», гранично чуттєвої людської природи, не зредукованої різними світськими конвенціями. Вертер малює, Шарлотта грає на фортепіано і співає, музикою пронизана сцена балу. Новомодне захоплення фольклором визначило анонімність музичних топосів у романі: це старовинні пісні, які лунають у супроводі фортепіано, а також популярні танці — у цьому також можна вбачати вплив Й. Г. Гердера.

Усю тканину роману пронизує і визначає музика як над-ідея: музика мови і музика романної драматургії з її уривчастою фрагментарністю та часовою плінністю. Присутність музики всередині оповіді унормовує її емоційну екзальтованість, непередбачуваний синтаксис. Згадки про спів або музикування впливають на розгортання сюжетної лінії, музика стає тим невидимим режисером, який конструює форму цілого літературного твору. Інтермедіальна взаємодія двох часових за своєю природою мистецтв править за посиленій каталізатор для «біографії почуттів» головного героя, яка також розгортається в часі і скеровує читацьку увагу на ірраціональну сферу. Взаємопроникнення літератури і музики стає інструментом для подолання застарілих мистецьких конвенцій і формування європейської літератури нового типу, у якій увага до чуттєвої сфери стає способом відображення новочасного життя як плінного, такого, що піддається постійним змінам.

Отже, головний висновок дослідження: «Страждання молодого Вертера» Й. В. Гете знаменує поворот від типової для сентименталістського стильового напрямку «літературизації» музики до зустрічних процесів, які у повну силу розкриваються вже в добу романтизму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бентя Ю. В. [AMORphine] // III Всеукраїнський театральний фестиваль-премії «ГРА» : альманах. Київ : НСТДУ, 2021. С. 47–49. URL: <https://nstdu.com.ua/festival/almanah-iii-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/> (дата звернення: 24.04.2021).
2. Гете Й. В. Твори / пер. С. Сакидон. Київ : Дніпро, 1982. 312 с. (Вершини світового письменства. Т. 41). URL: <http://www.ukrcenter.com/Література/-Йоганн-Вольфганг-Гете/59586/Страждання-молодого-Вертера> (дата звернення: 10.03.2021).
3. Зорин А. Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. Москва : НЛО, 2016. 568 с.
4. Івченко Л. В. Справа № 907 // Музика. 2001. № 4–5. С. 28–30; № 6. С. 29–30.
5. Карамзин Н. М. Бедная Лиза // Карамзин Н. М. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Ленинград : Худ. лит., 1984. С. 605–621.
6. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Маруся : повість. Харків : Рух, 1918. 70 с.

¹ Маценка С. П. Метамистецтво... С. 92.

7. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2 : XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / пер. с ит., фр., нем., англ. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва : ОГИЗ — Мuzgiz, 1934. 604 с.
8. Маценка С. П. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Апріорі, 2017. 120 с.
9. Маценка С. П. Партитура роману. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 528 с.
10. Чекан Ю. І. Звуковий ландшафт прози Андруховича: українська література без української музики? // Київське музикознавство. 2001. Вип. 6. С. 34–45.
11. Hume D. *Four Dissertations and Essays on Suicide and the Immortality of the Soul*. St. Augustine's Press, 2001. 390 p.

REFERENCES

1. Bentia, I. V. (2021). [AMORphine]. In: *III All-Ukrainian Theater Festival-Award GRA: [III Vseukrainskyi teatralnyi festyval-premiia «HRA»*]. Almanac. National Union of Theater Actors of Ukraine Kyiv, pp. 376–377 [in Ukrainian]. Available at: <https://nstdu.com.ua/festival/almanah-iii-vseukrayinskogo-teatralnogo-festyvalyu-premiyi-gra/> (accessed: 24.04.2021) [in Ukrainian].
2. Goethe, J. W., von (1982). *Works [Tvory]*. Translated by S. Sakydon. Kyiv: Dnipro, 312 p. Available at: <http://www.ukrcenter.com/Література/-Йоганн-Вольфганг-Гете/59586/Страждання-молодого-Вертера> (accessed: 10.03.2021) [in Ukrainian].
3. Zorin, A. L. (2016). *The appearance of the hero. From the history of Russian emotional culture of the late 18 — early 19 centuries*. [Pojavlenie geroja. Iz istorii russkoj jemocional'noj kul'tury konca XVIII — nachala XIX veka]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 568 p. [in Russian].
4. Ivchenko, L. V. (2001). Case № 907 [Sprava № 907]. In: *Music. [Musyka]*. Issue 4–5, pp. 28–30; Issue 6, pp. 29–30 [in Ukrainian].
5. Karamzin, N. M. Poor Liza [Bednaja Liza] (1984). In: Karamzin, N. M. *Works [Sochinenija]*: in 2 vols. Vol. 1. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, pp. 605–621 [in Russian].
6. Kvitka-Osnovianenko, H. F. (1918). *Marusia [Marusia]: novella*. Kharkiv: Rukh, 70 p. [in Ukrainian].
7. Ivanov-Boretsky, M. V., ed. (1934). *Materials and documents on the history of music [Materialy i dokumenty po istorii muzyki]*. Vol. 2: *Eighteenth century (Italy, France, Germany, England)*. [XVIII vek (Italija, Francija, Germanija, Anglija)]. Moscow: OGIЗ — Muzgiz, 604 p. [in Russian].
8. Matsenka, S. P. (2017). *Meta-art: a dictionary of the experience of term formation on the border of literature and music*. [Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennia na mezhi literatury y muzyky]. Lviv: Apriori, 120 p. [in Ukrainian].
9. Matsenka, S. P. (2014). *Score of the novel [Partytura romanu]*. Ivan Franko National University of Lviv. Lviv, 528 p. [in Ukrainian].
10. Chekan, Y. I. (2001). Sound landscape of Andrukhovych's prose: Ukrainian literature without Ukrainian music? [Zvukovyi landshaft prozy Andrukhovycha: ukrainska literatura bez ukrainskoj muzyky?]. In: *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*, Issue 6. Kyiv, pp. 34–45 [in Ukrainian].
11. Hume, D. (2001). *Four Dissertations and Essays on Suicide and the Immortality of the Soul*. St. Augustine's Press, 390 p. [in English].

IULIA BENTIA

Bentia, Iuliia — PhD in Art History, Research Fellow at the Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv, Ukraine), a non-resident fellow at the Institute for Human Sciences / Institut für die Wissenschaften vom Menschen (Vienna, Austria).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-1514-3859>
yuliabentia@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257296>

INTERMEDIAL TURN IN GOETHE'S NOVEL "THE SORROWS OF YOUNG WERTHER": FROM SENTIMENTAL LITERARY CENTRISM TO THE MUSICALIZATION OF LITERATURE

The relevance of the study. The publication in 1774 of the epistolary novel by Johann Wolfgang von Goethe became not only an outstanding fact in the biography of a still very young German genius at that time. The echoes of this event can be felt over the next several years, when this work literally turned the worldview of contemporaries, as well as in the following centuries in numerous artistic paraphrases. Obviously, the meaning of *The Sorrows of Young Werther* goes far beyond the purely literary sphere; therefore, its research should be approached with the appropriate tools. This key can be intermediality, which explores the processes of interspecific interaction of arts as mediums that do not compete with each other, do not strive for mutual intervention, but, on the contrary, reinforce each other's action. The study of the mechanisms of intermediality makes it possible to go beyond the narrow professional field and determine the general cultural context of the era, which is an urgent task of modern humanitarian science.

The purpose of the study is to characterize the mechanisms of interaction between literature and music in Goethe's epistolary novel *The Sorrows of Young Werther* and the basic role of these mechanisms in the formation of a sentimentalist worldview.

The results and conclusions. Consideration of the Goethe's epistolary novel *The Sorrows of Young Werther* in the aspect of intermedial connections prompts several thoughts at the same time. First, in this novel, at the declarative level, literature retains its position as an already fully formed social institution. Literature, like art history and philosophy, is not anonymous here, but personified. In this approach, one senses an attempt at an aesthetic discussion with immediate contemporaries, the penetration of a publicistic component into a work of art, which became a powerful part of Herder's essay sermons in the late 1760s. At the same time, music and painting appear as forms of realizing the 'true,' extremely sensual human nature, not reduced by various secular conventions. Werther draws, Charlotte plays the piano and sings, the ball scene is permeated with music. The newfangled hobby for folklore has determined the anonymity of musical toposes in the novel: these are ancient songs that sound accompanied by a piano, as well as popular dances—in this one can also see the influence of J. G. Herder.

The entire fabric of the novel permeates and defines music as a super-idea: the music of the language and the music of novel drama with its discontinuous fragmentation and temporal fluidity. The presence of music within the story legitimizes its emotional exaltation, unpredictable syntax. The mention of singing or playing music influences the development of the storyline, the music becomes that invisible director who constructs the form of a whole literary work. The intermedial interaction of the two by nature temporal arts serves as an intensified catalyst for the 'feelings biography' of the protagonist, which also unfolds in time and directs the reader's attention to the irrational sphere. The interpenetration of literature and music becomes a tool for overcoming outdated artistic conventions and the formation of a new type of European literature, in which attention to the sensual sphere becomes a way of reflecting the life of the New Age as fluid, subject to constant changes.

The main conclusion of the study is that *The Sorrows of Young Werther* marks a turn from the typical for sentimentalist style music 'literaturezation' to counter processes, which will be fully revealed already in the era of romanticism.

Keywords: intermedial studies, sentimentalism, epistolary novel by Johann Wolfgang von Goethe, Werther.