

УДК 821

DOI <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.4-3/16>**Яковлева О. М.**

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

**Семенець О. С.**

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВИМІР РОМАНУ ДЖ. ЛІТТЕЛЛА «БЛАГОВОЛИТЕЛЬКИ»: ФОРМОТВІРНІ ПРИНЦИПИ БАРОКОВОЇ СЮЇТИ

*Наукова стаття присвячена аналізу проявів музичної інтермедіальності в аспекті реалізації автором формальної побудови твору за принципами барокової сюїти в романі сучасного постмодерністського письменника Джонатана Літтелла «Благоволительки», стосовно творчої постаті якого в українському літературознавчому полі майже відсутні спеціальні розвідки. Використовуючи понятійний апарат інтермедіальних студій та музичну фахову термінологію, автори розглядають місце і значення інтермедіальних зв'язків з музикою в романі та доходять висновку стосовно постмодерністської стратегії вільного komponування інтертекстуальних відсилок письменником та ігрового модусу оповіді (наслідування не якогось конкретного музичного твору, а «написання» своєї власної сюїти, спираючись на типову структуру та особливості музичної мови класичних творів цього жанру). Аналіз оприлюднення у романі інтермедіальних зв'язків з музикою демонструє наявність таких характерних рис форми сюїти у «Благоволительках», як темпові контрасти, відокремленість частин роману, наявність в кожному розділі власної структури, логіки розвитку, кульмінаційного моменту та трагічної розв'язки. Однак поділ роману на частини виглядає скоріше змістовним, ніж формотвірним, роман поділений ніби не на частини форми, а на етапи розвитку подій, і така структура роману приводить до висновку, що це складна масштабна композиція, яку автор навмисно маскує під мініатюрну камерну форму барокової сюїти.*

**Ключові слова:** інтермедіальність, музикалізація, барокова сюїта, Голокост, танцювальність, темп.

**Постановка проблеми.** Художні проекти сучасного постмодерністського письменника Джонатана Літтелла привертають увагу своєю різноманітністю, різножанровістю, зв'язками з різними видами мистецтва, експериментальністю та утверджують тяжіння автора до інтермедіальності в різних її проявах і, в першу чергу, його любов до музики і глибоке її знання. Роман «Благоволительки» є найбільш відомим творінням письменника. Він сповнений протиріч. Цей неймовірно великий за обсягом текст (російський переклад містить 700 сторінок, у французькому виданні їх 900), що поєднує в собі документальну точність, детальність зображення історичних подій та місць з фантазіями на межі безумства, безліч реальних історичних персонажів з цілком неможливою постаттю головного героя (гомосексуаліста-офіцера СС), епічні масштаби з жанром барокової сюїти, став справжнім викликом для критиків та дослідників. Не менш шокуючим для багатьох читачів стало і те, що автор-єврей написав книгу про Голокост не від

імені жертви, а від імені нацистського офіцера, не тільки намагаючись поставити себе на його місце і подивитись на всі події його очима, але й закликаючи до цього читачів.

Критики сприйняли цей роман неоднозначно. Ізраїльська газета «Ha-aretz» так описує пристрасті, що розгортаються навколо роману: «Les Bienveillantes», перша серйозна книга Дж. Літтелла, відразу викликала фурор. Опублікована у Франції літом 2006 року, вона стала нічим іншим, як соціальним явищем. Одні критики назвали її «першим шедевром ХХІ століття», інші засудили як «велику містифікацію ХХІ сторіччя». Культурні додатки та журнали задавалися питанням, чи був це незрілий твір, перевантажений штампами про гомосексуальних нацистів, або колосальний подвиг уяви, що показує, як легко ідеаліст може стати вбивцею в суспільстві, яке відмовляється від своїх моральних цінностей» [9]. В аналізованому нами романі перетинаються дві важливі для автора теми – війна та музика.

**Постановка завдання.** Аналіз проявів музичної інтермедіальності в романі Джонатана Літтелла «Благоволительки» в аспекті реалізації автором формальної побудови твору за принципами барокової сюїти є головною ціллю даної літературознавчої розвідки.

Наявність інтермедіального посилання помітна в романі вже з першої хвилини знайомства з книгою: сім частин роману спрямовують думки читача до барочної сюїти: «Токата», «Алеманда (I, II)», «Куранта», «Сарабанда», «Менует (в рондо)», «Наспів», «Жига». Ці назви, ніби виклик або запрошення до гри, вимагають замислитись про те, що може бути спільного у таких несумісних на перший погляд речах, як величезний за обсягом історичний роман та камерний жанр інструментальної сюїти, розповідь про нацистську Німеччину, події війни і трагедію Голокосту та музика епохи бароко. Виникає питання, чим пояснюється така несумісність масштабів самого роману та музичної форми, з якою автор її пов'язує, та яку роль грає саме сюїта в структурі роману.

Польська дослідниця Агнешка Іздебська в статті «*Suita Jonathana Littella – o konstrukcji Łaskawych*» висловлює думку, що, не дивлячись не те, що форма сюїти з її поєднанням різноманітних елементів, які узгоджуються між собою за принципом метричного та темпового контрасту, ідеально підходить для того, щоб провести аналогію з широкою епічною формою в літературі. Тим не менш, при уважному аналізі виникає більше сумнівів у подібності форми роману до барочної сюїти, ніж підтверджень цьому: «Ми, звичайно ж, не маємо справу з «класичним» використанням циклічної музичної форми як зв'язного тексту, що складається з закритих епізодів. Монолог Максиміліана Ауге по суті своїй логічний як на рівні дискурсу, так і на рівні сюжету; він також лине, він впорядкований і створений з далекою, відточеною, «мемуарістською» часовою перспективою. Отже, важко погодитись з тим, що форма сюїти грає роль метатекстового відображення структури роману: чому така погано систематизована, вільна, варіативна форма повинна визначати дуже зв'язний монолог з чітко вписаним в нього наміром оповідача?» [7, с. 37].

Інша дослідниця, Агнешка Рогуська, навпаки, не тільки погоджується з тим, що роман має спільні риси з барочною сюїтою, а й відмічає наявність головної з них – організації оповідання за принципом контрасту, і навіть робить припущення про те, що літературне посилання на музичну схему, типову для далекої епохи, підштовхує до

порівняння «Європи, спустошеної Другою світовою війною, з тією ж Європою, спустошеною в XVII–XVIII століттях різними вторгненнями і релігійними війнами» [8, с. 206].

Необхідність звернутись до пошуку інтермедіальних елементів на загальнокомпозиційному рівні доводять також слова самого автора: «Я думаю, що найважливіше – це побачити, що це не просто словесні ігри або забавні асоціації. Я думаю, що книга в якомусь сенсі дійсно побудована відповідно до принципів структурування, аналогічних принципам сюїти Баха. Вона містить складові елементи такої сюїти, починаючи з тональності. Танці змінюються, ритми змінюються, але тональність, ключ до сюїти, залишається незмінною у всьому, що надає сюїтам Баха відчуття єдності» [6, с. 10]. Частини, на думку автора, поєднуються між собою за принципом контрасту з прискоренням та уповільненням темпу: «Наприклад, «Сарабанда», що є свого роду перервою між двома великими частинами бійні, майже святом, з одужанням оповідача. Сарабанда – дуже стилізований танок, дуже повільний, дуже ритмічний» [6, с. 11].

Виходячи з проведеної автором інтермедіальної паралелі, можна окреслити такі основні питання у дослідженні структури твору:

1. У чому на структурному рівні проявляється спорідненість роману із музичною сюїтою?
2. У чому полягає інтермедіальний зв'язок кожного окремого розділу твору з музичним жанром, що поданий в назві цього розділу?

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Ураховуючи відсутність у вітчизняному літературознавстві спеціальних розвідок, присвячених творчому доробку Дж. Літтелла, та термінологічну розгалуженість методологічного апарату інтермедіальних студій, для досягнення поставленої мети ми використовували і спиралися на роботи зі світової літератури, розвідки, присвячені творчому доробку письменника (А. Izdebska, А. Roguska та ін.), наукові праці з теорії інтертекстуальності та інтермедіальності (W. Wolf, I. Rajewsky, А. Hansen-Löve, А. Махов), історії та теорії музики (М. Друскін, Т. Ліванова, І. Способін, В. Цуккерман, Е. Чигарева, Б. Яворський), статті та монографії історичного та культурологічного характеру (Е. Фукс та ін.).

**Виклад основного матеріалу.** Слово *suite* у перекладі з французької означає «послідовність», «продовження», «наслідок». Сюїта як музична форма є прикладом циклічної форми, що являє собою послідовність з чотирьох чи більше

інструментальних п'єс, які поєднані спільною тональністю. Головним структурним принципом в сюїті є принцип контрасту; частини сюїти контрастують між собою за темпом, характером та іншими особливостями музичної мови.

Музичний термін «сюїта» виник у XVI сторіччі у Франції та означав цикл з декількох різних по характеру танцювальних п'єс для лютні. У XVI–XVII сторіччях лютнева музика пройшла шлях розвитку від простого супроводження співу до появи великої кількості вишуканої сольної музичної літератури, що мала свій стиль і типові жанри [1, с. 266]. Головним жанром лютневої музики були танцювальні п'єси, об'єднані в цикли, які називали сюїтами. Прообразом старовинної сюїти вважаються серії з трьох чи більше танців для різних інструментів, що супроводжували придворні церемонії, які з часом втратили свої прикладне значення, перетворивши танцювальну сюїту на цикл інструментальних п'єс танцювального характеру [3, с. 259].

У XVII сторіччі лютня поступово втрачає своє значення, та її місце посідає клавесин, що наслідує стиль та основні жанри лютневої музики, серед яких одними з популярніших залишаються танцювальні. Описуючи видання творів французького клавесиніста Жака де Шамбоньера, М. Друскін зазначає, що загалом зберіглося 142 клавесинні п'єси Шамбоньера, більшість з яких з них мають танцювальні прообрази. Про характер цих танцювальних п'єс автор пише: «Зміст цих п'єс безхитрісний – він переслідує цілі розваги. Тому тоді говорили, що на клавесині слід грати перед обідом, щоб «сісти за стіл з розумом, полегшеним від серйозних занять». Один із мемуаристів згадував, що він любив «заснути під звуки алеманди та прокинутись під звуки жиги»» [1, с. 279].

У різних національних школах та у різних композиторів був різний набір та порядок п'єс сюїти. Найбільш типовою основою для танцювальної сюїти є набір з чотирьох танців, що сформувався в творчості австрійського композитора Йоганна Якоба Флобергера: **алеманда, куранта, сарабанда та жига**. Така стала схема сюїти є характерною для німецьких композиторів. У більш розширеному вигляді алеманди могла передувати нетанцювальна за характером прелюдія (Преамбула, Увертюра, Токата, Фантазія), а крім основних чотирьох частин вона могла включати в себе додаткові танці (менуєт, гавот, буре та ін.) або п'єси нетанцювального характеру (арія, рондо, скерцо та ін.), які частіше за все поміщались між сарабандою та жигою, що завершувала цикл.

Деякі танці могли мати дублі. Художньої вершини розвитку жанр старовинної сюїти досяг у творчості Й. С. Баха, а точніше в його Англійських та Французьких сюїтах.

На відміну від німецьких композиторів, французькі клавесиністи більш вільно ставляться до складу та послідовності частин сюїти. Деякі із сюїт найвідоміших французьких композиторів цієї доби Франсуа Куперена та Жана-Філіпа Рамо являють собою цикли, що складаються з різних за характером п'єс з програмними назвами, не пов'язаних із конкретними танцями.

Назви частин роман Дж. Літтелла відповідають класичній структурі старовинної німецької сюїти. Серед них є назви чотирьох основних танців (алеманда, куранта, сарабанда та жига) в їх традиційній послідовності, вступна токата да дві додаткові частини, що розташовані теж традиційно між сарабандою та жигою (менуєт та арія). Друга частина роману, що названа «Алеманда I та II», вказує на не менш традиційну присутність в сюїті варіаційного дублю одного з номерів. Тож загалом прагнення автора уподібнити роман старовинній сюїті на структурному рівні можна вважати очевидним.

Нам не вдалося знайти повністю ідентичну структуру в жодній із сюїт Й. С. Баха, Ж. Ф. Рамо чи Ф. Куперена (композиторів, що згадуються в романі), що зайвий раз ілюструє постмодерністську стратегію вільного компонування інтертекстуальних відсилок та ігрового модусу оповіді. Тож можна припустити, що автор не наслідує якійсь конкретний музичний твір, а пише свою власну сюїту, спираючись на типову структуру та особливості музичної мови класичних творів цього жанру.

Звертаючись до проблем структури роману Дж. Літтелла «Благоволительки», необхідно в першу чергу відмітити, що проекція музичної форми на літературний твір та проекція барокових принципів будови композиції на роман, що був написаний у XXI сторіччі, не вимагає повного дотримання всіх правил та схем та залишає місце для ускладнення форми. Зв'язність розвитку та цільність і логічність дискурсу не перешкоджає присутності в композиції роману принципів будови циклічної форми. Більше того, вже в сюїтах французького композитора Франсуа Куперена можна відмітити прагнення до створення цільності циклу через єдність тематики в назвах його частин. Подальший розвиток музичної сюїти у романтиків, де єдність тональності відступає на другий план, виявив прагнення до створення

цілісності циклу за допомогою єдиної лінії драматургічного розвитку. Це було характерно, наприклад, для інструментальних сюїт Р. Шумана та вокальних циклів Ф. Шуберта. Схожу структуру ми можемо побачити в романі Дж. Літтелла, в якому прагнення до цілності сюжетного розвитку поєднується з дискретністю будови форми.

Ураховуючи, що циклічні музичні форми, до яких належить форма сюїти, являють собою поєднання декількох окремих частин, кожна з яких має свою структуру, а основа будови циклічних форм – контрастування (особливо щодо темпу) при загальній їх єдності так чи інакше оприявленій [4, с. 241], для підтвердження зв'язку структури роману з формою сюїти необхідно виявити в романі такі її основні особливості:

- 1) частини структури відокремлені одна від одної;
- 2) частини структури співставлені за принципом контрасту за темпом та характером;
- 3) кожна із частин є композиційно замкненою та має свою власну логіку будови форми;
- 4) в усій структурі в цілому існує сталий об'єднуючий фактор.

Щодо об'єднуючого фактору в структурі роману, то з ним, мабуть, найлегше, бо натяк на нього дає сам автор, хоча і порівнює його не з тональністю, а з зовсім іншим музичним явищем: «Також є basso continuo, про який ви згадали, ним тут являється голос Макса, що несе в собі ключ до всієї сюїти» [6, с. 11]. Це порівняння є дещо дивним, бо basso continuo («безперервний бас»), або «генерал-бас», справді типове явище музики бароко, – це спосіб скороченого запису акомпанементу, а не елемент музичної мови, і використовувався він в основному в ансамблевих та вокальних творах, а не в клавірних сюїтах. Але у будь-якому разі, в наведених словах автора йдеться про те, що голос Макса Ауге звучить в романі безперервним фоном, тобто виконує функцію сталого об'єднуючого елемента.

Ще одним сталим фактором, що об'єднує весь твір з усією різноманітністю його подій, можна вважати тему війни та головне питання роману – як під впливом обставин звичайна пересічна людина може перетворитись на вбивцю?

Найважливіший принцип будови сюїтного циклу – співставлення частин за принципом темпового контрасту, вимагає в першу чергу уточнити, що саме в романі Дж. Літтелла можна сприймати як темп. З одного боку, література, як і музика, це явище, яке розгортається в часі, але з іншого, вона в основному не призначена для зву-

чання, тобто в літературі можна говорити скоріше не про темп, а про відчуття темпу у написаному тексті.

Із цим питанням поєднана і ще одна проблема інтермедіальних зав'язків між романом Дж. Літтелла та барочною сюїтою – проблема відображення в літературному тексті танцювальних музичних жанрів, які є невід'ємною складовою частиною барочної сюїти та танцювальності загалом. Бо темп в музиці сюїти – це не тільки темп звучання, але й темп танцю, тобто темп руху.

Роман Дж. Літтелла в багатьох його частинах – це роман-подорож, в якому герой постійно знаходиться у русі, переїжджаючи з місця на місце. Спочатку він рухається разом з армією, потім роз'їжджає у робочі відрядження, а в кінці намагається втекти від лінії фронту. Тож рух безпосередньо проявляється в самих переїздах, а відчуття темпу подій залежить від темпу пересування героя.

Наприклад, постійний рух і безліч переїздів в «Алеманді» весь час відбуваються у досить стриманому темпі, часто з затримками через погані дороги та інші обставини: «Подорож у вантажівці до Яготина запам'яталося мені як довгий кошмар, безперервне запаморочення. Велику частину часу солдати штовхали вантажівки, а не сиділи в кабінах ...» [2, с. 124]. Далі поїздка залізницею іде в такому ж повільному темпі: «Коли я прокинувся, ми ще навіть не проїхали Лубни. Поїзд часто зупинявся по тривозі або щоб пропустити ешелони важливого призначення... Поїзд йшов поза розкладом, і я не поспішав. На зупинках довго розглядав похмурі російські станції. Нещодавно встановлене обладнання вже справляло враження зношеного.... Корови, що мирно паслися, здавалося, кожен раз дивувалися, коли ревучий гудок потяга виводив їх з задумливою мрійливістю... Мене заворожували сплетення і розгалуження шляхів, стрілки, які переставляли отупіли залізничники-алкоголіки. На товарних перегонах простоювали нескінченні ряди обшарпаних, покритих кіптявою вагонів» [2, с. 125].

На відміну від досить стриманого руху «Алеманди», «Жига» – остання частина роману – це шалено швидкий, нестримний та божевільний біг та метушня, що посилюється з наближенням до кінця роману. Майже до останніх його рядків: «У той же момент з Кохштрассе долинув сильний шум. Люди кричали і бігли, з гучним сплеском розсікаючи воду. Один чоловік на бігу крикнув нам: «Руські! Руські в тунелі!»... Чиясь рука схопила мене за комір і потягла до платформи, вода текла з мене струмками... Я виліз на платформу,

розштовхуючи руками і ліктями переляканих людей, проклав собі дорогу до сходів і помчав, перестрибуючи через три сходинки. На вулиці ні душі, крім трьох есесівців-іноземців, бігли з важким кулеметом і панцерфаустами до Ціммерштрассе, не звертаючи уваги ні на мене, ні на інших цивільних, що тікали з метро. Я помчав у протилежний бік, вгору по Фрідріхштрассе, між палаючими будинками, трупами і покрученими машинами на північ, на Унтер-ден-Лінден. З розірваної каналізації бив фонтан, зрошуючи тіла і уламки» [2, с. 696].

Крім безпосередньої швидкості пересування, відчуття зміни темпу створюється також зміною емоційного стану героя. У «Сарабанді», що є найповільнішим з танців сюїти, герой одужує після поранення та часто відчувається досить спокійно: «Я повернувся переодягнутися в цивільний костюм і відправився в Лувр; принаймні там, серед застиглих, байдужих статуй, я заспокоювався. Я довго сидів перед «Христом, що лежить» Філіпа де Шампєня» [2, с. 374].

З іншого боку, саме «Сарабанда» описує багато внутрішніх переживань героя, які виливаються емоційним вибухом в сцені з дзеркалом і закінчуються жахливою сценою вбивства матері та вітчима. Так само «Арія», що з точки зору темпу мала б сприйматися і насправді сприймається як повільна частина, а за музичним жанром – ще й не танцювальна, сповнена дуже напружених і складних душевних мук та божевільних фантазій. Тож можна сказати, що фактор темпу в романі в першу чергу пов'язаний із зовнішнім, фізичним рухом, аніж із рухом душевним.

Ще один показник темпу в романі – це інтенсивність роботи героя, його заглибленість в активну діяльність. У «Менуеті», де він насправді захоплений своєю роботою та вкладає в неї багато часу та зусиль, темп розвитку відчувається як досить жвавий, на відміну від «Сарабанди», в якій герой знаходиться у відпустці: «Я занурився в роботу, немов в сірчане джерело П'ятигорська, що оживляє. Цілими днями просиджував на крихітному дивані в кабінеті, жадібно ковтаючи рапорти, кореспонденцію, накази, план-сітки, і час від часу нишком викурював в вікно сигарету» [2, с. 397].

До того ж темп в романі підштовхує і прискорює близькість війни. «Куранта», в якій герой знаходиться безпосередньо в місті військових дій, відповідає більш швидкому танцю сюїти, ніж «Алеманда», в якій він залишається на відстані від лінії фронту, на вже захоплених територіях, а найшвидшою по темпу стає «Жига», де фронт наздоганяє героя.

Тож загалом відчуття темпу в окремих розділах роману залежить від активності та темпу переїздів героя та його роботи і може бути пов'язано в першу чергу з образом та відчуттям війни, а не з внутрішніми переживаннями героя.

Щодо розмежувальних факторів, то окремі розділи роману не мають між собою якихось помітних перерв в часі подій, пауз, що сприймалися би як зупинка розвитку; події роману розвиваються хронологічно і досить зв'язно. Але одним із факторів відокремлення частин композиції стає фактор місця; кожен розділ роману – це інше місце розвитку подій. Навіть враховуючи те, що події більшості частин роману пов'язані з постійними переїздами героя, кожна окрема частина окреслює конкретний географічний регіон: у «Алеманда I та II» події розгортаються, відповідно, спочатку в Україні, а потім на Кавказі, «Куранта» замкнена в Сталінграді, «Сарабанда» тягнє до Франції, в «Менуеті» увагу героя привагує Польща та Угорщина, а в «Арії» місцем дії стає Померанія. Винятком в цій схемі залишається Берлін, з якого починається рух у «Сарабанді», до якого герой постійно повертається в «Менуеті» та який нарешті стає центральним та найголовнішим у фінальній частині, що називається «Жига».

Саме фактор місця дає можливість розділити частину, названу автором «Алеманда I,II», на два окремі розділи, в першому з яких події відбуваються в Україні, а в другому герой переміщається на Кавказ. Підставою для того, щоб розглядати «Алеманду I,II» як дві структурно окремі частини, може бути і той факт, що в барочних сюїтах досить частими є випадки, коли окремі танцювальні номери ідуть з дублями (наприклад, в кожній з Англійських сюїт Й. С. Баха один з номерів подвоюється – дві куранти в сюїті № 1 ля мажор, два буре в сюїті № 2 ля мінор, два гавоти в сюїті № 3 соль мінор та № 6 ре мінор; сюїта ля мінор Жана-Філіпа Рамо містить дві алеманди та дві сарабанди, а сюїта мі мінор – дві жиги та два ригодони). Тож цілком виправданою буде спроба розглядати цю частину не як одну, а як дві.

Виокремлення частин циклу відбувається також на персонажному рівні. Так, одним із факторів, що сприяють відособленості та замкнутості частин роману, є те, що, крім основного героя та ряду персонажів, що періодично з'являються протягом всього твору, є також дійові особи, що стають центральними персонажами лише одного розділу, а в інших або повністю зникають, або появляються тільки у спогадах. Наприклад, тільки в «Сарабанді» – центральній частині

твору – з'являються в реальному часі оповіді (а не в спогадах чи фантазіях) головні герої особистої драми героя: сестра Уна з її чоловіком, мати героя та вітчим.

У «Менуеті» одним із центральних персонажів стає Хелена Андерс, і історія їх знайомства з героєм, що могла би бути сюжетом для окремого, побудованого за всіма правилами драматургії твору, починається та завершується в цій частині роману. Як відлуння цієї сюжетної лінії, в останньому розділі роману залишається лише лист від Хелени: «Це виявилось коротке і недвозначне зізнання в коханні. Вона не розуміє моєї поведінки, – писала Хелена, – і не намагається її зрозуміти, вона хоче знати, чи приїду я до неї, і питає, чи збираюся я з нею одружитися. Чесність і прямота її листа потрясли мене, але було вже надто пізно, і я через опущене вікно машини викинув зім'ятий листок в калюжу» [2, с. 687].

В «Алеманді І» Макса Ахе супроводжує його ординарець, молодий хлопець Ханіка, що піклується про нього протягом довгого шляху. В останній сцені цього розділу Макс стає свідком його загибелі від вибуху і бачить, як «блакить його очей злилася з синявою неба» [2, с. 142]. А у другій «Алеманді» з'являється новий, яскравий персонаж – лейтенант доктор Фросс. Цей молодий лінгвіст, що і у військовому званні залишається в першу чергу науковцем, стає найближчим другом Макса та вносить в роман цілий пласт лінгвістичних відомостей та розповідей про мови народів Кавказу: «Набагато сильніше, ніж його пізнання, мене полонило його ставлення до цього пізнання... знання жило в ньому, було для нього такою собі живою істотою, дарувало йому чуттєву насолоду, немов коханка; Фросс занурювався в нього і завжди виявляв щось нове, вже присутнє, але ще не освоєне, – таке чисте задоволення дитини, яка вчиться відкривати і закривати двері, наповнювати відерце піском, а потім висипати його. Це задоволення, ця радість передавалися слухачеві» [2, с. 165]. Фросс, як і Ханіка, гине в самому кінці цього розділу, випадково отримавши смертельне поранення, і його загибель ніби завершує чергову частину оповіді.

У «Куранті», в пекельному колі Сталінградської облоги, в героя з'являється провідник – Іван, що знає місто як свої п'ять пальців, вміє знайти безпечні шляхи та не втрачати рівноваги та спокою під обстрілами. Він залишиться в Сталінграді, і наступному розділі про нього згадають лише один раз, коли Макс спробує поцікавитись його подальшою долею і почує у відповідь, що вірогідніше за все він загинув або потрапив у полон.

Два розділи роману – «Токата» та «Арія» – це майже повністю сольні номери головного героя, без участі (в «Токаті») або з мінімальною участю (в «Арії») інших персонажів. Остання ж частина, «Жига», являє собою стрімкий рух до фіналу, в якому вже немає місця новим героям.

Ще один новий персонаж, історія знайомства з яким, як і історія Хелени Андерс, повністю завершена і могла б стати сюжетом для окремого оповідання, – з'являється в короткий період перебування героя у Криму між подіями в Україні та на Кавказі. У цій частині оповіді з'являється юний унтерштурмфюрер ваффен-СС Віллі Партенау, якого герой спокушає, підводячи ідеологічну базу з посиланням на античність під божевільну ідею про те, що гомосексуалізм не суперечить «ідеям третього рейху». Розвиток цієї романтичної пригоди на фоні сонячних морських пейзажів, відтінений дитячими спогадами героя про перше кохання, має цілком очікувану вершину і своє трагічне завершення; дивлячись на свого випадкового коханця, герой відчуває ледь вловиму тривогу, розуміючи, що «через місяць, тиждень або вже завтра чудова плоть в одну мить може перетворитися в м'ясо, криваву обвуглену масу, а ці зелені очі навіки згаснуть. Іноді мені не вистачало його до сліз. Але коли, остаточно видужавши, він поїхав, я ані крапельки не засмутився. Він загинув наступного року під Курськом» [2, с. 155]. Поява цього персонажа, завершеність його історії, а також зміна місця подій дають підстави звернути увагу на фрагмент тексту, що описує кримську відпустку героя як на можливу окрему складову загальної структури. Цей невеликий фрагмент оповіді ніяк структурно не виділений автором, але настільки різко контрастує з подіями війни, що його оточують, що схожий на невелику інтермедію або на повільну другу частину сонатного циклу, розташовану між масштабною першою частиною та рухливим фіналом.

Відокремленості частин роману сприяє також те, що майже в кожній з них можна відстежити свою внутрішню драматургію та завершеність структури, свою кульмінацію та свій фінал. Наприклад, в Алеманда І події починаються з жахливої картини, яку змушений побачити головний герой, – в Луцьку, в замку Любарта центральний двір завалено трупами в'язнів, яких напередодні відступу розстріляв НКВС. Цю сцену можна вважати експозицією, за якою весь подальший розвиток іде шляхом поступового занурення героя в процес знищення людей. У Львові він вже сам стає свідком знущань та вбивств, в Житомирі

та інших місцях – свідком масових організованих розстрілів, а в наймасштабнішій акції, в Бабиному Яру, він вперше змушений сам вбивати людей. Сцену в Бабиному Ярі можна вважати кульмінацією цього розділу, а її завершенням стає сцена вбивства дівчини-партизанки в Харкові, образ якої повернеться до героя в передостанньому розділі роману, коли він залишиться наодинці зі своїми спогадами та совістю.

Друга, кавказька «Алеманда» – це нова історія, не схожа на ту, що розгортається перед читачем в «Алеманді І». Після зустрічі з Отто Олендорфом героя переводять до іншого підрозділу, і подальші події розгортаються в іншому місці, на півдні – в Криму та на Кавказі. На наступних ста сторінках тексту повністю іншою, набагато світлішою, стає атмосфера дії, змінюється душевний та фізичний стан головного героя. Все це дає підстави вважати, що з цього моменту починається та сама Алеманда II, на наявність якої вказує назва розділу.

На відміну від першої «Алеманди», в якій час вимірюється картинами масових розстрілів в різних містах, тут події розвиваються між довгими бесідами, розповідями Фросса про мови та народи Кавказу, етнографічними замальовками, музеєм М. Лермонтова та місцем його поховання. Саме образ М. Лермонтова, атмосфера лермонтовських місць та роздуми про нього стають поштовхом до події, яка виростає в драматичну кульмінацію цього досить спокійного розвитку сюжету: герой, обурений образливими плітками про себе, робить дуже легковажний вчинок і викликає на дуель одного з офіцерів. Дуель не відбувається, але як покарання його переводять в Сталінград.

У «Куранті» чітко прослідковується лінія розвитку подій від абсолютно стійкої реальності поступово через змішування реальних подій з видіннями героя до повного занурення у марення (про це докладніше буде сказано в наступному розділі роботи). Останні сцени цієї частини з точки зору її загальної структури сприймаються дещо відокремленими. Завдяки поясненням, які читач разом з героєм отримує в наступній частині роману, об'єктивно зрозуміло, що поранений Макс Ауге втрачає свідомість, і все, що він бачить далі, це його видіння, і що дирижабль, на який він потрапляє, в реальності був літаком, що вивіз його з сталінградського котла. Але остання цілком фантастична сцена, в якій він опиняється в печері разом із двома братами – карликом та велетнем – що збираються одружитись з його сестрою, і грає з карликом в невідому гру (де виграш це смерть і програш це теж смерть), в той час, як його сестра

урочисто наближається до них у супроводі казково-фантастичних істот та музикантів, – все це з точки зору композиції сприймається як окрема частина, відділена від попередніх подій. У цьому фрагменті тексту змінюється все: місце дії (хоч і уявно), персонажі, стан головного героя.

Така ж складна ситуація виникає і в «Сарабанді». Події цієї частини розвиваються в основному в Берліні, хоча думками герой весь час звертається до Франції і можливості роботи там в дипломатичному представництві. Кульмінацією розвитку стає момент, коли після зустрічі з сестрою герой бачить у дзеркалі обличчя матері, а завершує цю частину загадкова та жахлива смерть батьків героя: жорстоке вбивство вочевидь скоїв сам Макс Ауге, але ні усвідомлення цього, ні навіть пам'яті про скоєне в ньому не залишилось. Останні події цієї частини, що відбуваються в домі вітчима, – це знову зміна місця події та поява нових героїв. Більше того, цей фрагмент роману можна пов'язати з фантастичною сценою в печері з «Куранти»: замкнений простір (печера та дім), двоє монстрів (якими в його дитячій уяві виглядали мати та вітчим), що намагаються відняти в героя кохану жінку, гра, в якій немає можливості виграти – все це поєднує ці два фрагменти роману. В обох цих фрагментах тексту також з'являється пара загадкових хлопчиків-близнюків, що спостерігають за подіями, і обидва рази герой не отримує відповіді на питання хто ж вони такі.

Відповідь на це питання стане зрозумілою для читача далі, в передостанній частині роману «Арії», коли серед документів Уни він знайде фотокартку маленьких близнюків (ці хлопці – діти Уні, і ймовірно самого героя). «Арія», дуже маленька за розміром частина роману, події якої теж відбуваються у замкненому просторі одного дому (цього разу – дому Уни та її чоловіка) і пов'язані з спогадами про сестру та її образом, таким чином, стає останньою ланкою ланцюгу з трьох описаних фрагментів.

Щодо структури «Менуету», то сам автор, додавши до назви цієї частини в дужках коментар «в рондо», дає натяк на те, схожість з якою музичною формою слід тут шукати. Рондо (від *rond* – коло) – це музична форма, в основі якої лежить принцип чергування повторів основної незмінної теми – рефрену (ніби рух по колу) і епізодів, що постійно оновлюються, утворюючи схему А В А С... А. В. А. Цукерман так визначає суть цієї форми: «Найбільш стисло принцип рондо може бути характеризований наступним чином: *чергування різного з незмінним*. Частини що лежать

між проведеннями теми, повинні бути щоразу іншими. Із цього випливає також, що рондо в його нормативному вигляді містить двоякий контраст: 1) тема і епізоди, 2) епізоди між собою... В рондо діють дві сили, одна з яких прагне віддалити нас від центру в будь-яких різних напрямках; інша ж сила прагне повернути нас до незмінного центру» [5, с. 5].

Рондо в його класичному вигляді, з повністю незмінним рефреном, яскраво представлене у творчості французьких клавесиністів (Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо та ін.). Й. С. Бах трактував цю форму дуже вільно і звертався до неї досить нечасто. Пізніше, у віденських класиків, форма рондо стає типовою для фіналів сонатно-симфонічного циклу з характерним для нього жвавим темпом та зв'язком з народними пісенно-танцювальними жанрами. Масштаби окремих частин форми збільшуються, а рефрен під час повторення варіюється.

Близькість до музичної форми рондо в «Менуеті» Дж. Літелла відчувається не тільки в тому, що герой весь час ніби ходить по колу, намагаючись зробити щось корисне і переживаючи поразку за поразкою, але й в структурі всього розділу. Сила відцентрового і доцентрового руху помітна в постійних відрядженнях Макса Ауге, заради яких він весь час залишає Берлін, і після яких завжди повертається до нього. Якщо розглядати повернення до Берліну як повторення рефрену, то епізоди, що знаходяться між ними, насправді контрастують і з ним, і між собою: Люблін та жахи Аушвіца, розкіш королівського палацу Вертегау та Краків, будівництво підземного заводу, Угорщина, ліквідація Аушвіца та перехід в'язнів до територій «старого рейху». Сам рефрен – повернення в Берлін – виконує функції стабілізуючого елементу форми, але його повтори не є і навіть не можуть бути точними, як у французьких клавесиністів. Берлін, до якого повертається герой, кожного разу змінюється, руйнується від бомбардувань, наповнюється біженцями, поступово втрачає силу та впевненість. Поступово картини, в яких автор змальовує Берлін, починають нагадувати картини зруйнованого Сталінграда, які герой бачив в одному з попередніх розділів, де в одному з розбитих будинків в чужій квартирі він слухав на платівці «Турецьке рондо» Моцарта у виконанні російського композитора Сергія Рахманінова [2, с. 298].

Ще одна особливість розвитку подій в романі, що сприяє створенню відчуття відокремленості його частин, – це трагічні розв'язки, якими завер-

шуються деякі розділи. У кінці першої «Алеманди» гине Ханіка, в кінці другої – Фросс, «Куранта» закінчується тим, що герой отримує важке поранення в голову, а в кінці «Сарабанди» вбивають його батьків. Те, що в кінці «Менуету» герой отримує лише легкий струс мозку, що стає приводом для нової відпустки, свідчить скоріше про прискорення розвитку подій в кінці роману, а в останній частині вже він сам починає вбивати, і крапкою після завершення всій подій в останніх реченнях роману стає постріл, яким Макс вбиває свого друга Томаса Хаузера.

**Висновки і пропозиції.** Загалом, можна зробити висновок, що композиція роману набагато складніша, ніж та структура, яку демонструє автор у назвах частин, і в деяких моментах навіть розділення тексту на окремі частини викликає деякі сумніви.

У романі можна відстежити такі характерні риси форми сюїти:

- темпові контрасти, що проявляються у прискоренні та уповільненні ритму життя героя та мірі його залученості до подій війни;
- відокремленість частин роману, що здійснюється за допомогою зміни місць дії, введення персонажів, що реально присутні тільки в одному з розділів роману,
- наявність у кожному розділі власної структури, логіки розвитку та кульмінаційного моменту та трагічної розв'язки.

За безумовної наявності ознак циклічної форми та прагнення автора вписати свій масштабний твір в схему барочної сюїти необхідно зауважити, що зв'язок структури роману зі структурою сюїти досить умовний. Звертає на себе увагу нерівність масштабів окремих частин: від 286 сторінок в «Алеманді I і II» та 236 в «Менуеті» до 18 в «Токаті»; «Сарабанда» включає 76 сторінок, «Куранта» – 64, «Жига» – 44 сторінки, «Арія» – 34.

Крім того, друга частина роману вже в самій своїй назві показана як така, що складається із двох частин, а під час детального розгляду можна виокремити між цими двома частинами ще й невелику інтермедію, завдяки якій сама «Алеманда» стає схожою на трьохчастинний цикл.

Третя частина роману – «Куранта» – закінчується фантазійним фрагментом, що повністю випадає з логіки розвитку цієї частини, до того ж в ньому змінюється місце подій. Тому цей фрагмент теж можна сприймати як інтермедію, за якою тягнеться ланцюг з ще двох споріднених з нею розділів; другий з них стає завершенням наступної частини – «Сарабанди», а третій, кульмінаційний, – окремою частиною роману, яка називається «Арія».



Загалом, поділ роману на частини виглядає скоріше змістовним, ніж формотвірним, роман поділений ніби не на частини форми, а на етапи розвитку подій. Розгляд структури роману призводить до висновку, що це складна масштабна композиція, яку автор навмисно ховає за маскою мініатюрної камерної форми барочної сюїти.

#### Список літератури:

1. Друскин М. С. Собрание сочинений в семи томах. Том 1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI –XVIII веков. Санкт-Петербург : Композитор, 2007.
2. Литтелл Дж. Благовоительницы. Москва : АД Маргинем-пресс, 2019. 720 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия. 1990.
4. Способин И. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1984. 400 с.
5. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. Москва : Музыка, 1988. 175 с.
6. Conversation à Beyrouth / Jonathan Littell, Richard Millet. *Le Débat*. 2007/2 (№ 144). С. 4–24.
7. Izdebska A. Suita Jonathana Littella – O konstrukcji Łaskawych. *Folia litteraria Polonica*. 2(16). 2012. С. 34–42.
8. Roguska A. Suita barokowa jako schemat konstrukcyjny powiesci Jonathana Littella „Łaskawe”. *Łodz. Notes Muzyczny* 1(7). 2017. С. 197–208.
9. The Executioner’s Song. Haaretz 29.05.2008. URL: <https://www.haaretz.com/1.4985953>.

#### **Yakovleva O. M., Semenets O. S. INTERMEDIATE DIMENSIONS OF J. LITTELL’S “THE KINDLY ONES”: FORM-BUILDING PRINCIPLES OF BAROQUE SUITE**

*The article is dedicated to analysis of music intermediality appearance in the aspect of postmodern writer Jonathan Littell’s realization of formal plotting of his novel ‘The Kindly Ones’ under the principles of baroque suite. There is almost no in-depth study of his creative figure in Ukrainian literary studies. Using conceptual apparatus of intermediate studios and musical terminology, the authors examine the place and role of intermediate bonds with music in the novel and reach to a conclusion regarding postmodern strategy of author’s free arrangement of intertextual references and playful principle of the novel (not following some specific piece of music, but writing his own suite with a foundation of typical structure and peculiarities of music language of this genre’s classical compositions). The analysis of discovering intermediate links with music in the novel demonstrates the existence of such characteristic traits of suite’s form in ‘The Kindly Ones’ as tempo contrasts, separation of novel’s parts, existence of every chapter’s peculiar structure, logical turn of events, culmination and tragic ending. Even though the novel is divided into parts by information rather than form-building, it’s divided not into parts of form, but into stages of turn of events. Such a structure of the novel leads us to a conclusion that it’s a complicated extensive composition, which is purposefully disguised as a miniature baroque chamber suite.*

**Key words:** *intermediality, musicalization, baroque suite, Holocaust, dancing, tempo.*