

УДК 821.112.2:7.036.5/7

Світлана Маценка

Інтермедіальні зв'язки слова та музики в німецькому експресіонізмі

Проблема зближення та взаємодії в німецькому експресіонізмі окремих мистецтв розглядається як концептуальна складова його програми. Особливу увагу звернено на роль музики в цьому процесі як мистецтва, яке втілює ідею вираження. На прикладі вірша «Концерт» А. Ліхтенштайна і гротеску «Музика і мороз» Мінони проаналізовано інтермедіальні зв'язки літературного слова з музикою.

Ключові слова: експресіонізм, взаємодія мистецтв, інтермедіальні зв'язки слова з музикою, В. Кандінський, А. Шенберг, А. Ліхтенштайн, Мінона.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз останніх досліджень цієї проблеми. Відомий німецький літературознавець Томас Анц у своїй книзі «Література експресіонізму» («Literatur des Expressionismus», 2002) зазначає, що поміж 1910 і 1920 роками експресіонізм у Німеччині суттєво визначало прагнення охопити всі мистецтва водночас в їхній складній взаємозалежності. Поет Йоганнес Роберт Бехер, розмірковуючи про суть експресіонізму, охарактеризував своє покоління так: «Ми були одержимі (...) і прагнули пізнати непізнаване, щоб єднанням поетів, художників і музикантів створити мистецтво століття, яке було б незрівняним стосовно всіх попередніх віків і перевершувало б усе суще своєю позачасовістю» [4, с. 9]. Численні представники експресіонізму були до того ж всебічно обдарованими: Герварт Вальден, видавець журналу «Штурм», заснованою як організаційний центр для презентації й осмислення всіх мистецтв, komponував і грав на музичних інструментах, писав вірші, драми й романи, есе, маніфести і критику. Ернст Барлах, Оскар Кокошка, Василь Кандінський, Альфред Кубін були не тільки відомими художниками, а й публікували вагомий літературні тексти. Пауль Корнфельд розмістив у програмі до прем'єрного показу одноактних п'єс Оскара Кокошки, який відбувся 3 червня 1917 року, показові для експресіонізму слова: «Якщо запитують, чому художник Кокошка пише драми замість того, щоб тільки малювати картини, – то я відповім зустрічним питанням: А чому б йому не створити також симфоній, опер чи пісень, і чому б йому також не стати скульптором?» [8, с. 685]. Тим самим експресіонізм, як наголошує Т. Анц, оновив романтичну ідею сукупного твору мистецтва, продуктивно реалізовану в ХІХ столітті в музичних драмах Ріхарда Вагнера [3, с. 148]. Критично переосмислюючи цю концепцію, Василь Кандінський 1912 року в альманахові «Блакитний вершник» запропонував своє бачення «сценічної композиції». 1919 року Курт Швіттерс закликав до «повного об'єднання всіх мистецьких сил задля досягнення сукупного твору мистецтва» [8, с. 556]. Поет Іван Голль плекав надію на сукупний твір мистецтва в зв'язку з кіно («Найвища вимога мистецтва – синестезія і гра контрастами – забезпечується і полегшується тільки технікою... Так у кінодрамі будуть задіяні всі мистецтва: це буде не тільки література, а й малярство, музика, скульптура, танець» [10, с. 137]. Тож завдяки творчому поєднанню світла, фарб, слова, музики і тілесної мови експресіонізм прагнув інтенсифікувати мистецьке вираження і художній вплив. Бо підтримка «певного звучання мистецтва ідентичним звучанням іншого мистецтва», за В. Кандінським, уможливила досягнення особливо могутнього впливу.

Тенденція до зближення окремих мистецтв та їх взаємодії в експресіонізмі доволі добре задокументована в дослідницькій літературі і все ж часто вказується на її ще недостатньо глибоке осмислення. Ріхард Брінкман зокрема відносить вивчення взаємодії мистецтв до найважливіших дослідницьких завдань експресіоністських студій [5, с. 15]. Попри те, що з'являються окремі роботи, присвячені літературі й музиці в експресіонізмі [13], літературі та образотворчому мистецтву [14; 18], взаємодії літератури та кіномистецтва [12], театральному експресіонізмі [12], ґрунтовне вивчення мистецьких взаємозв'язків усе ще належить до перспективних досліджень.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Важливі узагальнення щодо причин і умов зближення мистецтв в експресіонізмі зробив Крістоф Кляйншміт у своїй праці «Інтерматеріальність. До розуміння письма, картини, фільму і сцени в експресіонізмі»

(2012), зазначивши, що таке об'єднання могло бути наслідком «абсолютизації естетичного і пов'язаного з цим наміру максимально інтенсивної дії переживання». «В експресіонізмі додається ще одна причина, – зазначає дослідник, – яка оригінально визначає ХХ століття: поворот до абстрактності. Відмовившись від посилення й функції відображення, концентрація зосередилася на власних технічних, матеріальних обумовленостях мистецтва, які знову ж таки є передумовою експериментування з матеріальністю інших мистецтв. Цей розвиток розпочався в живописі (Василь Кандінський), але спостерігається і в інших видах мистецтва: музиці (Арнольд Шенберг), танці (Клотильда фон Дерп), літературі (Август Штрам)» [12, с. 16]. Таку художню практику в праці «Про духовне в мистецтві» («Über das Geistige in der Kunst», 1912) програмно обґрунтував Василь Кандінський: «Так поволі в різних мистецтв зароджується прагнення говорити те, що вони можуть сказати найкраще, тими засобами, якими володіє виключно кожне з них (...). Свідомо чи несвідомо митці поступово звертаються переважно до свого матеріалу, перевіряють його, кладуть на духовні терези внутрішню цінність елементів, з яких може творити їхнє мистецтво. І з цього прагнення випливає природний наслідок – порівняння власних елементів з елементами іншого мистецтва. У такому аспекті найбільш плідні уроки можна здобути з музики. За незначних винятків, музика вже впродовж декількох століть є тим мистецтвом, яке використовує свої засоби не для зображення явищ природи, а для вираження душевного життя митця і для творення своєрідного життя музичних звуків» [11, с. 54]. Зосереджуючись на матеріальності, теоретики експресіонізму вбачали суть мистецтва в містичному (Освальд Герцог писав 1919 року: «Дух вловлює рух всесвіту й виображує його через вираження сили, яка є ритмом, як струменистий всесвіт» [цит. за: 12, с. 17]). Тож експресіоністичне мистецтво розглядають як вираження проблематичного змішання стремління до божественного, абстрактного і бажання, зміцнившись, знову повернутися до робочого порядку земного життя. У такому полі напруги поміж нематеріальним і матеріальним виникають претензії на інтермедіальну конвергенцію мистецтв в експресіонізмі. Саме об'єднання мистецтв пропонує слушну модель для адекватного вираження духовного. Важливу роль при цьому відведено музиці.

На особливе значення музики в експресіоністичному концепті взаємодії мистецтв вказує вже В. Кандінський. Його вибір не випадковий, а обумовлений переконанням, що музика найбезпосередніше впливає на реципієнта: «Музичний звук має прямий доступ до душі» [11, с. 66]. Музичний принцип відсутності будь-яких покликань стає зразком для всіх інших видів мистецтва, а особливо літератури й малярства, в яких слова, фарби та форми традиційно слугували відображенню. Духовне, яке виражається абстрактним мистецтвом, митець розуміє як внутрішнє в зовнішньому, за чого зовнішнє в образі матеріалу функціонує як «місток до внутрішнього», і то у двох напрямках: до містичної основи, яка як *внутрішнє звучання* притаманна матеріальності, і до афективної й ментальної схильності того, хто сприймає. До того ж, митцю не йдеться про те, щоб у «монументальному творі мистецтва» досягнути співзвучності. Він послуговується контрадикторикою. «Контрасти і суперечності – це наша гармонія», – проголошує він [11, с. 108]. У листі до Арнольда Шенберга від 18 січня 1911 року В. Кандінський пише: «Я вважаю, що сьогодні нашу гармонію не знайти на геометричному шляху», натомість на безпосередньо негеометричному, антилогічному. А цей шлях є шляхом «дисонансів у мистецтві» [21, с. 19]. Назвавши Олександра Скрябіна з його «Прометеєм» (1910) творцем співзвучності чи паралелізму, сам митець прагнув для сцени утвердити дисонанси (концепт «сценічної композиції»). У його основу закладено ідею, що внутрішній зв'язок є тим більшим, чим більше розходиться зовнішній. Виходячи з цього, В. Кандінський критикує сучасні форми драми, опери й балету, бо вони так специфікують свої складові (дію, музику і танець), що під час вистави ті перебувають тільки в зовнішньому зв'язку, а їхня комбінація опирається лише на «позитивне підсумовування», замість того, щоб одне підсилювало інше. Винятком для нього є тільки естетика музичної драми Р. Вагнера, але і в ній митцю не вистачає націленого на абстрактність використання мистецтв. Тому в «монументальному творі» В. Кандінський пропонує поєднувати мистецтва «в їхній власній цінності», тобто абстрактно. Інтермедіальний зв'язок за цього приводить до однакової спрямованості і на внутрішнє (духовна основа) і на зовнішнє – на реципієнта (духовна вібрація). «Зв'язок мистецтв відбувається до того ж через парадигму дисгармонії безпосередньо поміж використаними матеріалами. Вони мають бути поєднаними так, щоб породжувати протилежне звучання, інтерматеріальну какофонію» [12, с. 84], – пояснює задум В. Кандінського Крістоф Кляншміт.

Поєднання мистецтв здійснюється лише завдяки тому, що в основі вимоги автономії лежить уявлення про спільне походження. Такій подвійній схемі поверхні (зовнішньої, матеріальної відмінності) і глибинної структури (внутрішньої єдності) своєю появою завдячує альманах «Блакитний вершник» («Der Blaue Reiter»), оскільки його видавці поставили перед собою завдання оприявнити латентну композицію й зробити її пізнаваною через матеріал. Свою інтермедіальну природу альманах продемонстрував через складні текстуально-живописні зв'язки, а також партитури Арнольда Шенберга, Антона Веберна, Альбана Берга, надруковані в ньому, які презентували не лише інтермедіальний зв'язок з іншим матеріалом видання, але й, будучи озвученням віршів Моріса Метерлінка, Стефана Георге й Альфреда Момберта, покликалися на інші тексти і контексти. «І хоча музичні п'єси були представлені тільки у вигляді нот, вони пропонували можливість зіграти їх і тим самим аудитивно зрозуміти представлений в теорії і малярстві розвиток» [12, с. 87]. Програмною в цьому зв'язку слід вважати статтю вченого й музиканта Леоніда Сабанєєва про симфонічну поему Олександра Скрябіна «Прометей». Ідеться про розширення музичних меж на всі «збуджуючі засоби», всі «пестощі чуттів» («починаючи з музики аж до танцю – з гри фарб і симфонії запахів»): «Настав час *об'єднання* цих окремих розпорошених мистецтв. Цю ідею, яку нечітко вже сформулював Вагнер, сьогодні набагато виразніше зрозумів Скрябін. Усі мистецтва, кожне з яких досягло неймовірного розвитку, мають, об'єднавшись в одному творі, створити настрій такого титанічного піднесення, що за ним *обов'язково* має настати справжній екстаз, справжнє бачення у вищих планах», – пише Л. Сабанєєв [16, с. 110]. Позиція Л. Сабанєєва однак відрізнялася від проголошеного В. Кандінським і А. Шенбергом, які ратували за дисгармонію як провідну категорію в мистецтві. Підпорядкування фарб і звуків у О. Скрябіна слугувало підсиленню чи подвоєнню його стратегії. До того ж Л. Сабанєєв поділяє мистецтва на такі, в яких маніфестується безпосереднє вираження волі (музика, слово, пластичний рух), і підпорядковані їм світло й запах, які виконують тільки функцію резонансу, підсилюючи враження від «головних» мистецтв. Іншу позицію демонструє в цьому контексті Арнольд Шенберг, який, розмірковуючи про зв'язок тексту і музики («Das Verhältnis zum Text», 1912), говорить про їхню внутрішню єдність при зовнішній розбіжності. Композитор виступає за те, щоб звільнити музику від тексту й утвердити її в «чисто музичному ефекті». Згідно власного принципу, музика розвивається автономно, «нібито навмання і тим відданіша слову, чим далі вона віддаляється від його смислу», – стверджував Т. В. Адорно, покликаючись на А. Шенберга [19, с. 76]. У своїй статті австрійський композитор пише про власне сприйняття пісень Шуберта: «... з'ясувалося, що я, не знаючи вірша, осягнув зміст, його справжній зміст, навіть глибше, аніж якби я застряв на поверхні його безпосередніх словесних думок. Ще вагомішим, як це переживання, став для мене той факт, що я завершив багато своїх пісень, зачарований початковим звучанням перших слів тексту, зовсім не турбуючись подальшим протіканням поетичного процесу, у творчій ейфорії незважаючи на нього ані найменшим чином, і лише через декілька днів я прийшов до того, щоб усе ж подивитися, що ж, власне, складало поетичний зміст моєї пісні. Та на моє превелике здивування з'ясувалося, що я ніколи раніше не догоджав поету більше, аніж тоді, коли, керований першим безпосереднім дотиком початкового звучання, розгадав те, що мало слідувати за цим початковим звучанням, вочевидь, за необхідності» [20, с. 72]. Попри те, що митець утверджує автономність музики стосовно тексту, йому також ідеться про сутнісну проблему експресіоністичного мистецтва – проблему вираження. Тому далі він наголошує на гомогенності художнього твору, кожна найменша деталь якого виражає його внутрішню суть. Якщо Карл Краус називає мову матір'ю суспільства, висновує він, а В. Кандінський та Оскар Кокошка пишуть картини, зображена на яких предметність є не більш, аніж приводом до фантазування у фарбах і формах, до висловлювання в манері, яка досі була притаманна лише музикантам, то це симптоми зростаючого розуміння того, що є справжньою суттю мистецтва («з'являється надія, що ті, хто розпитує про текст, про матеріал, незабаром вичерпають свої питання» [20, с. 74]). Тож, за А. Шенбергом, слід дотримуватися того, що художній твір хоче дати, а не того, що є його зовнішнім приводом. До своєї статті «Ставлення до тексту», надісланій після наполегливих прохань В. Кандінського до альманаху «Блакитний вершник», композитор додав свою пісню «Паростки серця» («Herzgewächse», 1911) на слова М. Метерлінка як яскравий приклад вільної атональності.

Помітно, що теоретичні роздуми видатних експресіоністичних митців стосуються більшою мірою інтермедіального комбінування чи інтермедіальної трансформації мистецтв у процесі їх взаємодії. Проте інтермедіальна естетика зондує не тільки міжмистецький простір. Література експресіонізму як мономедіум також демонструє інтермедіальні зв'язки з музикою, пропонуючи особливе її сприйняття. «Слово є внутрішнім звучанням», – постулював В. Кандінський, наголошуючи на важливому значенні музики в мистецтві експресіонізму [11, с. 45]. «Якщо ми сьогодні говоримо про нове мистецтво як про “мистецтво вираження” (“Ausdruckskunst”), – пояснював 1919 року німецький музикознавець Арнольд Шерінг, – то ми маємо на увазі ніщо інше, як його специфічний музичний характер» [17, с. 235]. Бо музика втілює вираження в його справжньому глибинному значенні. «Поета приваблює ословеснити силу фуг Баха, темну гармонійну пишність адажіо Брукнера. Він говорить то фанфарами, то кантіленами; з'являються паузи, перервані каденції, фермати, а миттєво змінне переосмислення й забарвлення думок – як у Рільке чи Верфеля – можна порівняти із хроматикою й енармонікою музикантів. Усюди гарячкова туга за спонтанністю, бурхливим рухом, схопленням душевної й духовної реальності, якою її представляє творча миттєвість: в усій її неповторності й унікальності. Ми відчуваємо це навіть у драмі. Трилогію “Еон” Альфреда Момберта слід розуміти тільки з позиції захопленої музикою, симфонічно налаштованої людини, а в п'єсі “Рід” Фрітца Унру від початку до кінця за словами шелестить, наче хаотично гуркітливий оркестр» [17, с. 236]. Тож інші мистецтва прагнуть досягти безпосередності музики, її міцного теперішнього характеру, тобто, за А. Шерінгом, стати «експресіоністичними в її смислі».

«Смеркання» («Die Dämmerung») називається невелика збірка віршів, в якій відомий поет-експресіоніст Альфред Ліхтенштайн (1889–1914) послідовно реалізує свій гротескний стиль. Вона вийшла друком за життя письменника 1913 року. До збірки входить вірш «Концерт», який виразно засвідчує особливе світовідчуття поета, представлене у вигляді концерту [9, с. 70–71].

Das Konzert	Концерт
<i>Die nackten Stühle horchen sonderbar Beängstigend und still, als gäbe es Gefahr. Nur manche sind mit einem Mensch bedeckt.</i>	<i>Дивно вслухаються голі стільці, Небезпеку вчувають, лякливо завмерши, Лиш декотрі з них покриті людьми.</i>
<i>Ein grünes Fräulein sieht oft in ein Buch. Und einer findet bald ein Taschentuch. Und Stiefel sind ganz gräßlich angedreht.</i>	<i>Неосвідчена панночка дивиться в книгу. А дехто от-от знайде носовик. А чоботи брудом покриті жахливо.</i>
<i>Aus offenem Munde tönt ein alter Mann. Ein Jüngling blickt ein junges Mädchen an. Ein Knabe spielt an seinem Hosenknopf.</i>	<i>З відкритого рота старий звучить. Юнак на дівчину поглядає. Хлоп'я гудзиком на штанях вертить.</i>
<i>Auf einem Podium schaukelt sich behend Ein Leib bei einem ernsten Instrument. Auf einem Kragen liegt ein blanker Kopf.</i>	<i>На подіумі біля серйозного інструмента Швидко розгойдується тіло музиканта. На комірці блискуча голова лежить.</i>
<i>Kreischt. Und zerreißt.</i>	<i>Верескливо. Несамовито. (Переклад власний)</i>

У вірші «Концерт» поет послуговується симультанним принципом, нанижуючи образи присутніх у залі слухачів. Вірш є прикладом поширеного в експресіонізмі гротеску: поряд із перебільшеним загостренням суттєвого змішуються різнорідні речі, люди й предмети, важливе й випадкове, гарне й огидне. «Завдяки декомпозиції у сфері мовного порядку, поведінкового порядку, пізнавального порядку і смакового порядку гротеск усуває дихотомічну будову символічно культурних структур порядку й замінює їхні антагонізми двозначністю» [7, с. 336]. У рецензії на самого себе, яка стосувалася передусім вірша «Сутінки», А. Ліхтенштайн зазначив, що той, хто тут вчиться «по новому бачити», змушений дивно сміятися. Через незбалансованість, незв'язність цих речей, випадковість їх змішання, пише поет, експресіоністичні вірші справляють враження комічних і все ж: «комічне сприймається трагічно: зображення гротескне» [1, с. 26]). Вирішальним для гротескного стилю, на який поета надихнув «Кінець світу» Якоба ван Годдіса, є бачення, яке не підкоряється звичним мисленнєвим схемам і схемам сприйняття, а дозволяє речам постати в їхній голій,

позбавленій зв'язків предметності – бачення, яке є не більш шокуючим, аніж розміщення поряд неспівмірних інформацій в газеті чи на деяких фотографіях. Емоційним ефектом гротеску є одночасне породження й розчинення страху. У ліриці А. Ліхтенштайна, так би мовити, пробивається «лихий погляд», який позбавляє влади засвоєні ієрархії. Тому, наприклад, не стілець слугує людині, а, навпаки, людина розглядається як атрибут стільця. Виявляється парціалізація («з відкритого рота старий звучить») й уречевлення людини: ритмічні рухи музиканта сприймаються як «розгойдування», смисловий зв'язок знищується, а ментальні категорії «митець» і «концерт» втрачають свій вплив, коли мовиться тільки про «тіло» на подіумі. Відчутною в описаному світі є дисгармонія та дисбаланс. У зв'язку із цим та описаною у вірші реакцією публіки на музику виникають чіткі асоціації з відомим концертом Арнольда Шенберга, який відбувся 1911 року і в якому прозвучали струнний квартет № 2 опус 10, створений 1908 року, і три п'єси для фортепіано опус 11, 1909 року. Присутній на концерті В. Кандінський був захоплений музикою й написав під її впливом картину «Impression III. Konzert».



Натомість глядачі, як згадував Франц Марк, «поводилися грубо, наче смішні пики, чхали і покахикували, підсміюючись за спинками стільців, так що було важко слідувати музиці» [6, с. 280]. Складність сприйняття експресіоністичної музики пов'язана з її специфікою, яку Арнольд Шерінг визначив так: «По-іншому експресіонізм. Боротьба є його словом, утвердження життя, відсторонювання, дія, акція, штурм. Це можна прочитати в усіх його маніфестах. Тому йому не потрібна мелодія, яка зростає і спадає, надихає і втомлює, яка оснащена всією чарівністю ритму. Тож, це не мелодія Моцарта – та належить людині, яка чітко бачить і перебуває в ладу із самою собою. Натомість вона належить людині, яка всією душею прагне заглянути поза речі і побачити більше, аніж бачили досі. Ці речі демонструють їй себе як дивні барокові сутності, які зрослися і переплелися, що приваблює її сильніше, аніж порядок і симетрія. Там, де інші шукають простоту, спокою, тепла, вона помічає збентеження, рух, холод, і навпаки. У це долучається безліч страшного, тривожного, болісного. Тому її внутрішній світ починає вібрувати у дивних ритмах. З'являються інтервали у найдивніших поєднаннях; лінії нерівні, зубчасті, стрибкоподібні, фантастично свавільні; паузи, затори, безперервне вгору і вниз, затинання і буяння, надміру ніжне поряд із над-владним! І все це не лише в одному єдиному голосі, а у двох, трьох, чотирьох і більше водночас. Окрім того: на гармонічній основі, яка за секунду іноді десять разів чи й більше змінює лице. Каденцій, повних і половинних кадансів більше немає. А передусім: скасовано тональність» [17, с. 246–247]. У цілому ж, вважає музикознавець, логіку експресіоністичної полімелодики, можна пояснити, виходячи із площин, кутів і кантів, притаманних самому творчого духу.

Німецький письменник і філософ Саломо Фрідлендер (1871–1946) з 1913 до 1924 року писав під псевдонімом Мінона експресіоністичні гротески. Один із них називається «Музика і мороз» («Musik und Schüttelfrost», 1910). На тлі ландшафту, який охарактеризовано як «музика зі снігу і сну», Гунімар, «наймарнославіший чоловік світу», інтонує свою пісню засудження людини: «Людина є суцільно пилом із думок, цей суб'єкт упирається проти будь-якого точного визначення» [15, с. 62]. Помітно, що зображений ландшафт підкреслено звуковий, а персонаж, який виступає на цьому тлі, сприймає світ вухами. Відданість матеріальному світові, який втілює жінка, для нього нестерпна. Дух людини, як вважає Гунімар, нездатний ставитися до природи інакше, аніж руйнівно. Тому протагоніст сповнений самозневаги, яка викликає в ньому гордість. У «музиці зі снігу і сну», засніженому, сповненому звуками, пережитому наче в сп'янінні світі Гунімар хоче позбавити себе людського обліку та звільнитися від марнославства. Однак наразі в своєму опалювальному снігоході він усе ж оспівує, захищений від холоду, виявлену в холодних умовах «судому життя». Від плану покінчити життя самогубством Гунімар спочатку відмовляється, однак після цього він відчуває «музику розпачу» і танцює, бо вважає, що розуміє тільки мороз, аж доки не падає в сніг. Від заціпеніння він не може дістати пістолет, який раніше викинув у сніг. Тільки думки його є чіткими,

гострими і жвавими: «Якби я міг себе бачити! – Подумав Ґунімар; можливо, це якесь непорозуміння? Я здаюся заціпенілим, мої думки вільні, як сп'яніння і сон. До цієї пустелі належить яскраве примарне світло. Мороз стає танцем; розпач музикою. Те, що в мені замерзло, було сльозозуворушення. Чим могло бути марнославство, яке навіть в останньому подихові жадає віддзеркалення?» [15, с. 62]. Ґунімар не може перебороти свого прагнення до марнославного самовіддзеркалення; тому його поведінку зображено як пародію на символіста-декадента, який страждає від нестачі волі до вчинку, водночас насолоджуючись нею у самоспостереженні. Уявлення, сприйняття, відчуття протагоніста слід розуміти як дискурсивно невідтворювальну відповідність внутрішнього та зовнішнього. «Зовнішнє стає повністю дзеркалом внутрішнього, яке по-іншому не можна схопити» [13, с. 200]. На завершення історії оповідач змінює перспективу: «Ґунімар помирає. Буря розпочалася наче за сигналом, вона шпурнула замерзлу шубу на пістолет, він вистрілив, влучив у сані, звучали струни арфи і гуркотіли, наче фінал пісні Ґріґа» [15, с. 62]. Недобровільне саморуйнування пародійованої естетичної форми життя й її реквізитів автор інсценує з естетичної перспективи, з якої і сам пародійований протагоніст охоче спостерігав би за апофеозом свого відмирання. Мінона зображає це руйнування як позитивну подію. Музично супроводжуване помирання Ґунімара виявляється справжнім, звільненим від будь-якого самовідзеркалювання співом засудження людини. Ритуальна пародія надає парадійованому ритуалу, протікання якого спрямовується проти свого власного смислу, вищого значення. Мінона визначає літературу, за Франком Краузе, як ігровий ритуал, який не втілює божественні сили, а сповіщає про них. Звукові феномени є саме тому важливими, що літературна оповідь як мімізис абсолютного має знову звільнити «чарівність прамови».

Висновки. Отже, експресіонізм – це мистецтво, яке в пошуках нових виражальних якостей матеріалу продуктивно розвиває ідею взаємодії та взаємовисвітлення мистецтв. Музиці відведено в цьому процесі особливу роль як абсолютному втіленню принципу виражальності. Література експресіонізму, звертаючись до музики, переймає музичні принципи симультанності, абстрактності, експресивності, а також обґрунтовує ідею звучності світу як відгомону божественного в навколишній реальності.

Джерела та література

1. Лихтенштейн А. Стихи Альфреда Лихтенштейна / Альфред Лихтенштейн ; [перев. Татьяны Басковой] // Иностранная литература. – Москва, 2011. – № 4. – С. 23–26.
2. Шенберг А. Отношение к тексту / Арнольд Шенберг ; [перев. А. Михайлова] // Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы ; [сост, перев., коммент. Н. Власовой и О. Лосева]. – Москва : Композитор, 2006. – С. 24–31.
3. Anz Th. Literatur des Expressionismus / Thomas Anz. – Stuttgart : Metzler, 2002. – 258 S.
4. Becher J. R. Erinnerungen / J. R. Becher // Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen ; [Hrsg. von P. Raabe]. – Olten, Freiburg : Walter Verlag, 1965. – 422 S.
5. Brinkmann R. Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen / Richard Brinkmann. – Stuttgart : Metzler, 1980. – 360 S.
6. Der blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung ; [A. Hüneke]. – Leipzig : Philip Reclam, 1991. – 637 S.
7. Expressionismus in den Künsten ; [Hrsg. von Marion Saxer, Jukia Cloot]. – Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 2012. – 347 S.
8. Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920 ; [Hrsg. von Th. Anz, M. Stark]. – Stuttgart : Metzler, 1982. – 741 S.
9. Gedichte des Expressionismus ; [Hrsg. von Dietrich Bode]. – Stuttgart : Philipp Reclam, 2016. – 260 S.
10. Goll Y. Das Kinodram / Yvan Goll // Kaes A. Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. – Tübingen : Niemeyer, 1978. – S. 136–139.
11. Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst / Wassily Kandinsky. – Bern : Benteli, 1965. – 144 S.
12. Kleinschmidt Ch. Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus / Christoph Kleinschmidt. – Bielefeld : transcript Verlag, 2012. – 402 S.
13. Krause F. Klangbewußter Expressionismus. Moderne Techniken des rituellen Ausdrucks / Frank Krause. – Berlin : Weidler, 2006. – 322 S.
14. Meyer D. Doppelbegabung im Expressionismus: Zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner / Dorle Meyer. – Göttingen : Universitätsverlag, 375 S.
15. Mynona. Musik und Schüttelfrost / Mynona. – Der Sturm. – Berlin, № 8 (21.4.1910). – S. 62.

16. Sabanejew L. Prometheus von Skrjabin / Leonid Sabanejew // Der blaue Reiter 1912 ; [Kandinsky W., Mark F.] ; Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. – München : Piper, 1979. – S. 107–124.
17. Schering A. Die expressionistische Bewegung in der Musik (1919) / Arnold Schering // Expressionismus in den Künsten ; [Hrsg. von Marion Saxer, Jukia Cloot]. – Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag, 2012. – S. 234–252.
18. Schneider K. L. Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus / Karl Ludwig Schneider. Hamburg : Hoffmann und Campe, 1967. – 204 S.
19. Schönberg A. Fünfzehn Gedichte aus „Das Buch der Hängenden Garten von Stefan George. Für Gesang und Klavier / Arnold Schönberg ; [mit dem Nachwort von Th. W. Adorno]. – Wiesbaden : Insel Verlag, 1975. – 83 S.
20. Schönberg A. Das Verhältnis zum Text / Arnold Schönberg // Der Blaue Reiter 1912 ; [Kandinsky W., Mark F.] ; Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. – München : Piper, 1979. – S. 60–75.
21. Schönberg A., Kandinsky W. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung / Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky ; [Hrsg. von Jelena Hahl-Koch]. – Salzburg, Wien : DTV, 1981. – 279 S.

Маценка Светлана. Интермедіальні зв'язи слова з музикою в німецькому експрессионізмі. В статті розглядається проблема взаємодії мистецтв як програмна стратегія німецького експрессионізму. Ссылаєся на феномен подвійної одаренності, представлені експрессионістическіє концепції «цільного произведенія искусства». Отмечено, що такими в окремістьності являються експрессионістическіє альманахи («Штурм», «Синій всадник»), котріє об'єднювали произведенія різних искусств ідеєю найвишого ефекта вираженія, непосредственным воплощением котрой считали музику. Связанные с этим теоретические положения обосновываются известными работами В. Кандинского, А. Шенберга, Л. Сабанеева. Таким образом, благодаря творческому соединению света, красок, слова, музыки и телесного языка експрессионизм стремился интенсифицировать художественное выражение и художественное влияние. Ибо поддержка «определённого звучания искусства идентичным звучанием другого искусства», за В. Кандинским, позволяла достичь особенного влияния. Исходя из специфики експрессионістической музыки, объясняется интерес к ней литературы, которая заимствует музыкальные принципы симультанности, абстрактности, дисгармонии, експрессивности. Утверждается, что литература в своём стремлении к выражению становится експрессионістической в духе музыки. Проведён анализ стихотворения «Концерт» експрессионістического поэта А. Лихтенштейна и гротеска «Музыка и мороз» німецького писателя и философа Миноны.

Ключевые слова: експрессионизм, взаємодія мистецтв, інтермедіальні зв'язи слова з музикою, В. Кандинский, А. Шенберг, А. Лихтенштейн, Минона.

Macenka Svitlana. Intermedial Connections between Word and Music in German Expressionism. The article analyzes interaction of arts as a principal strategy of German expressionism. Expressionist concept of “total work of art” is presented with reference to the phenomenon of dual exceptionality. It is noted that such works of art include expressionist almanacs among others (“The Storm”, “The Blue Rider”), in which works of different forms of art were united by the idea of the strongest expressive effect and music was considered the direct expression of that idea. Related theoretical postulates are substantiated on the basis of famous works of W. Kandinsky, A. Schoenberg and L. Sabaneev. With the help of creative combination of light, paint, words, music and body language expressionism tried to intensify artistic expression and artistic impact. According to W. Kandinsky support “of a certain sound of art through the identical sound of another art” allowed for a particularly potent impact. Using the specific features of expressionist music, it is explained why literature took a great interest in it by borrowing musical principles of simultaneity, abstractness, disharmony and expressiveness. It is claimed that literature becomes expressionist like music in its attempt to reach expression. The article offers analysis of the poem “Concert” by expressionist poet A. Lichtenstein and the grotesque “Music and Frost” by German writer and philosopher Mynona.

Key words: expressionism, interaction of arts, intermedial connections between word and music, W. Kandinsky, A. Schoenberg, A. Lichtenstein, Mynona.

Стаття надійшла до редколегії
17. 07. 2017 р.