

Міністерство культури та інформаційної політики України

Харківський національний університет мистецтв імені
І.П. Котляревського

О.М. Каленіченко

**МУЗИКА І ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА:
ФОРМИ КОРЕЛЯЦІЇ**

Монографія

Харків

2021

УДК 78+82.09
ББК 85.31+83
К 17

Рецензенти

докторка філологічних наук, професорка Харківського національного університету
імені В.Н. Каразіна

Т.А. Шеховцова

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, деканка театрального факультету
Харківського національного університету імені І.П. Котляревського

Я.В. Партола

Каленіченко О.М.

К17 Музика і художня література: форми кореляції : монографія. /
Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.
Харків, 2021. 138 с.

ISBN 978-617-7664-72-6

Монографія присвячена дослідженню проблеми взаємозв'язку літератури і музики в творах таких авторів, як І. Франко, Л. Українка, Ф.М. Достоєвський, А.П. Чехов, В. Набоков, Х. Мураками, Ф. Сологуб, Б. Зайцев і ін.

На основі репрезентативних художніх текстів показано, що звернення письменників до теми музики, до класичних зразків світової опери, як жанру музично-драматичного мистецтва, і образам музикантів відкриває перед авторами творів широкі можливості – від розкриття прихованих почуттів і переживань, загострення духовно-етичних проблем і філософського осмислення буття людини до цікавих експериментів в області форми, композиції і сюжетів.

Видання призначене філологам, мистецтвознавцям, культурологам і всім, хто цікавиться літературою і музикою.

УДК 78+82.09

© Каленіченко О.М., 2021

© Харківський національний університет
мистецтв імені І.П. Котляревського, 2021

© «Федорко», видавництво, 2021

ISBN 978-617-7664-72-6

ЗМІСТ

Від авторки	5
Розділ 1.	
Рецепція та інтерпретація опер Дж. Россіні, Р. Вагнера і П.І. Чайковського в творчості письменників XIX – XX століть	8
1.1. Сюжетоутворююча роль опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні в романі Ф.М. Достоєвського «Білі ночі»	8
1.2. Відгомони ідей опери «Вільгельм Телль» Дж. Россіні в новелі І. Франка «Вільгельм Телль»	15
1.3. Музика для спагеті (мотиви опери «Сорока-злодійка» Дж. Россіні в романі Харукі Мураками «Хроніки заводного птаха»)	26
1.4. Інтерпретація лібрето опери «Лоенгрін» Р. Вагнера в неоміфологічній новелі Ф. Сологуба «Лоенгрін»	31
1.5. Навіщо В. Набоков в новелі «Повернення Чорба» згадує оперу «Парсифаль» Р. Вагнера?	38
1.6. Я вам пишу... (відгомони сцени листа з опери П.І. Чайковського «Євгеній Онєгін» в оповіданні А.П. Чехова «Після театру»)	48
1.7. Мотиви опери П.І. Чайковського «Пікова дама» в оповіданні Б. Зайцева «Петербурзька дама»	54
Розділ 2.	
Образи музики і музикантів в творчості письменників на зламі XIX – XX століть	60

2.1. Образ скрипаля в літературі Срібного віку	60
2.2. Образ акомпаніаторки в літературі на зламі XIX – XX століть	66
2.3. Роль музики і інтертексту в різдвяному оповіданні Б. Зайцева «Мій вечір»	89
2.4. Магія музики римованого слова	97
Розділ 3. Музичний фольклор в літературі XIX – XX століть	109
3.1. Образ співака і його роль в оповіданнях І.С. Тургенєва, М.Д. Телєшова і Д.Н. Маміна-Сибіряка та фентезійних романах Є. Дворецької і Ю. Нікітіна	109
3.2. Музичний фольклор в творчості А.П. Чехова	128
Бібліографія	132

Від авторки

Відомо, що первісне мистецтво було синкретичним, що органічно поєднувало слово, музику і танець.

Музика і слово були нероздільні в старогрецькій і середньовічній ліриці, героїчному епосі Стародавньої Греції і доби Середньовіччя. Потім відносини між словом і музикою починають мінятися, художнє слово, відділяючись від музики, пускається в самостійне «плавання». Проте взаємний інтерес музики і слова продовжує зберігатися, а в епоху романтизму спалахує з новою силою.

Письменники-романтики, іноді самі чудові музиканти і композитори¹ починають активно вводити в свої художні твори тему музики і образи музикантів – новели «Кавалер Глюк», «Дон Жуан», «Радник Креспель» і цикл «Крейслеріана» Е.Т.А. Гофмана, повість «Флорентійські ночі. Ніч перша» Г. Гейне, новели – «Останній квартет Бетховена» і «Себастьян Бах» В.Ф. Одоевського, новела «Скрипаль» Г. Меллвіла та ін.

Саме у добу романтизму починається розквіт програмної музики. Можна пригадати такі твори, як «Фантастична симфонія» і симфонія «Гарольд в Італії» Г. Берліоза, симфонії «Фауст», «Данте», симфонічні поеми «Тассо», «Прелюди» Ф. Листа. Окрім цього, композитори, наприклад, Р. Вагнер, самі створюючи лібрето до своїх опер, вносили істотний внесок у розвиток і літератури, і музики.

Слідом за письменниками-романтиками до проблем музики і музикантів починають звертатися письменники-реалісти і письменники-модерністи. Яскравими зразками таких творів є маленька трагедія «Моцарт і Сальєрі» О.С. Пушкіна, романи «Дворянське гніздо» І.С. Тургенєва і «Обломов» І.О. Гончарова, повісті «Крейцерова

¹ Так, наприклад, Е.Т.А. Гофман був диригентом, музичним критиком і автором опер «Аврора» і «Ундина», балету «Арлекін», церковної симфонії «Miserere B-Moll-Sinfonie Es-Dur», «Великого тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі», п'яти сонат для фортепіано і інших музичних творів, а В.Ф. Одоевський – блискучим музичним критиком, автором ряду експериментальних п'єс для енгармонічного клавесина.

соната» і «Після балу» Л.Н. Толстого, вірш «Поетичне мистецтво» П. Верлена і «Симфонії» А. Білого, новела «Тристан» і роман «Доктор Фаустус» Т. Манна і багато інших.

До художньої прози, що має риси музичності і музичної форми, можна віднести романи письменників-модерністів: «Улісс» Джеймса Джойса, «Контрапункт» Олдоса Хакслі, «На маяк» і «Місіс Деллоуей» Верджинії Вулф, «На дорозі» Джека Керуака, повість «Переслідувач» і оповідання «Клон» Хуліо Кортасара і багато інших.

Зрозуміло, що письменники, музиканти і філософи різних епох намагалися осмислити питання спільності і співвідношення музики і художньої літератури, їх впливу одна на одну¹.

С 1920-х років літературознавці (С.Б. Бураго, Л.Я. Гінзбург, Н.М. Фортунатов, Б.М. Ейхенбаум, Є.Г. Еткінд), музикознавці (А.О. Альшванг, В.А. Васіна-Гроссман, О.С. Оголевець, О.В. Соколов) та мистецтвознавці (Л.Є. Фейнберг) починають активно розглядати проблему взаємозв'язку літератури і музики. Спочатку на рівні музичності вірша², а потім виявляючи в художніх текстах музичні форми, жанри, принципи композиції, мотивну структуру твору та ін.³

Починаючи з 1970-х років в Західній Європі і США з'являється і закріплюється у філософії, філології і мистецтвознавстві таке поняття, як інтермедіальність. В 2000-х роках на пострадянському просторі до

¹ Див.: Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра филол. наук. М., 2007.

² Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922; Оголевец А.С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М., 1960; Гинзбург Л.Я. О лирике. М.; Л., 1964; Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово: в 3 ч. М., 1972–1978; Фейнберг Л.Е. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе». *Поэзия и музыка*. М., 1973; Бураго С.Б. Музыка поэтической речи. К., 1986.

³ Альшванг А. Русская симфония и некоторые аналогии с русским романом. *Избранные сочинения*. М., 1964. Т.1; Фортунатов Н. Музыкальность чеховской прозы. *Пути исканий*. М., 1972; Эткинд Е.Г. От словесной имитации к симфонизму. (Принципы музыкальной композиции в поэзии). *Поэзия и музыка*. М., 1973; Соколов О.В. О «музыкальных формах» в литературе: к проблеме соотношения видов искусства. *Эстетические очерки*. М., 1979. Вып. 5.

цього терміну виникає великий інтерес у літературознавців, лінгвістів, мистецтвознавців і музикознавців (І.Є. Борисова, Н.Г. Владімірова, Л.Л. Гервер, А.А. Гозенпуд, Н.К. Коробкова, Г.О. Савчук, І.П. Смирнов, А.Ю. Тімашков, Н.В. Тішуніна, А.О. Хамінова, К.Е. Штайн та ін.). Дослідники відзначають, що «поняття інтермедіальність, як правило, застосовується при вивченні таких художніх явищ, образна структура яких гетероморфна. Інтермедіальність – принцип дешифрування, що допомагає витягти закодовану в системі інформацію. Інтермедіальність характеризує і внутрішньотекстові зв'язки різних мистецтв, і цілісні метапростір і метамову культури»¹. До підвиду інтермедіальності вчені відносять екфразис, пояснюючи підвищений інтерес до цього явища в сучасній культурі зростаючим значенням візуальності.

І системно-цілісний аналіз, і інтермедіальний аналіз, кожен по своєму, допомагають дослідникам виявляти особливості впливу музики на літературу і літератури на музику, оскільки винятковим правом на істину не володіє жоден з наукових методів. Це стосується і підрозділів монографії, які замислювалися і писалися в різний час, але, опинившись під однією обкладинкою, підтверджують рядки з «Фауста» Й.В. Гете:

Суха теорія, мій друг,
А древо життя вічно зеленіє.

¹ Мышьякова Н.М. Литература и музыка в русской культуре XIX века: автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра искусствоведения. СПб., 2003. С. 5.
Тут і далі переклад прозових текстів з російської мови мій, але великі уривки з віршів та поетичні тексти Пушкіна і Лермонтова подаються російською мовою, бо у авторки не вистачило сміливості давати їх у своєму перекладі. – О.К.

Розділ 1.

Рецепція та інтерпретація опер Дж. Россіні, Р. Вагнера і П.І. Чайковського в творчості письменників XIX – XX століть

1.1. Сюжетоутворююча роль опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні в романі Ф.М. Достоевського «Білі ночі»

Дослідники давно звернули увагу на те, що в романі Ф.М. Достоевського «Білі ночі» (1848) згадується опера Россіні «Севільський цирульник» (1816). Так, наприклад, А.А. Гозенпуд в 1971 році писав: «Є в цьому маленькому романі і безпосередні відгомони музично-театральних вражень героїв і самого Достоевського. Один з епізодів «сентиментального роману» поза сумнівом пов'язаний з виступом Поліни Віардо в «Севільському цирульнику» (1843 або 1844 р.)»¹. Сергій Белов в енциклопедії «Достоевський» відзначав: «Закохана дружба» Мрійника і Настеньки, мелодія Россіні, хвилина великої насолоди, що промайнула, білі ночі – така прозора і чарівна тканина цієї повісті»².

Марина Загидулліна в своєму дослідженні висвітлила проблему «часопростору твору», що близький до «театрального». Театральність роману «підтримується превалюванням в ньому діалогів героїв, підвищеною «сценарністю» тексту»³. Проте поки ніхто з літературознавців не виявив глибший зв'язок роману з оперою Россіні «Севільський цирульник».

Можна припустити, що молодий письменник після успіху роману «Бідні люди» в 1846 році почав експериментувати з сюжетами і образами творів відомих письменників у пошуках свого шляху в літературі. Так, в «Двійнику» очевидні зв'язки тексту з творами Гофмана. У «Білих ночах» Достоевський прямо вказує на претекст

¹ Гозенпуд А. Достоевский и музыка. Л., 1971. С. 27–28.

² Белов С.В. Ф.М. Достоевский. Энциклопедия. URL: https://fedordostoevsky.ru/works/lifetime/white_nights/

³ Загидулліна М.В. Белые ночи. Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. URL: https://fedordostoevsky.ru/works/lifetime/white_nights/

свого твору, тричі згадуючи оперу «Севільський цирульник»: двічі назву опери, і один раз, обігравши фрагмент сцени бесіди Розіни з Фігаро, коли Фігаро говорить про свого закоханого кузена і називає ім'я його коханої – Розіна. Скоріш за все, Достоевський вирішив написати роман за мотивами опери-буфа Россіні, але не комічний, а сентиментальний.

Нагадаємо, що для опери-буфа «характерні невеликі масштаби, 2-3 дійові особи, весела буфонада, рухливість дії, пародія, яскрава, жива жанрова мелодика, ясність стилю»¹. Музикознавці звертають увагу на те, що «у своїх ... музичних комедіях Россіні спирається на традиційні образи, зобов'язані своїм походженням народному театру масок. Старий закоханий опікун, спритний слуга, гарненька кокетлива вихованка, пронирливий монах – старі буфонні персонажі. Россіні оживляє ці маски рисами реалізму, надає їм вигляд сучасних людей...»². Це, мабуть, і надихнуло письменника до написання повісті.

Зрозуміло, що сюжет опери-буфа Достоевський переробляє у сюжет сентиментальної мелодрами.

Так, якщо в опері події розгортаються протягом однієї доби – під ранок граф Альмавіва виконує серенаду під балконом Розіни, а пізно вночі стає її чоловіком, то в романі герої зустрічаються протягом чотирьох ночей. Завершує ж роман свого роду епілог – ранок п'ятого дня. І такі зустрічі мотивуються і збереженням репутації Настеньки, і можливістю для неї вийти з будинку, поки бабуся спить, і тим, що герой – Мрійник, який вночі переноситься в світ фантазій і засинає тільки під ранок.

Достоевський вводить в роман чотирьох героїв, які, поза сумнівом, співвідносяться з основними дійовими особами россінієвської опери. У Россіні це граф Альмавіва, доктор медицини

¹ Музыкальная энциклопедия. URL: <http://www.musenc.ru/html/o/operabuffa.html>

² Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие. Вып. 3 / Галацкая В.С. М., 1974. С. 247.

Бартоло, опікун Розіни, Розіна, вихованка Бартоло, і Фігаро, цирюльник і помічник графа і Розіни.

У романі графові Альмавіві відповідає мешканець бабусі, опікунові Бартоло – бабуся, що опікає Настеньку, Настенька окремими рисами нагадує Розіну, а Мрійник – це трохи змінений Фігаро, помічник Настеньки, і, власне, коханого дівчини, бо коли б не активні дії Мрійника, то невідомо, зустрілися б молоді люди чи ні.

Разом з тим Достоевський вносить корективи і в соціальний статус своїх героїв – можна припустити, що всі герої його роману – в тій або іншій мірі збіднілі дворяни.

Образ Настеньки і її портрет частково орієнтовані Достоевським на оперну Розіну.

От як описує Розіну Фігаро: «чарівна, граціозна, темноволоса, губки – немов маки, очі сяють, словом, – чудо». А ось як бачить Настеньку Мрійник: «Я мимохідь поглянув на неї: вона була дуже миленька і брюнетка», у неї «чорні вії», на її «губах виблискує усмішка», «чорні очки» її виблискують¹.

Образ Розіни розкривається в арії та дуетах. Перед глядачем / слухачем виникає образ достатньо рішучої і самостійної дівчини, яка прямо заявляє у своїй каватині:

Мне преграды нипочём,
я поставлю на своём,
слажу вмиг с опекуном,
будет он моим рабом. <...>
Но задевать себя я не позволю
и всё поставлю на своём!
Сто разных хитростей, и непременно
всё будет так, как я хочу!
Ни перед кем я не оробею
и всё поставлю на своём!
Да, на своём!
Да, да, не уступлю!²

¹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л., 1988. Т.2. С. 159, 192.

² Либретто оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини. URL: <http://libretto-oper.ru/rossini/sevilskii-ciryulnik>

Настенька за канонами сентиментального твору багато плаче, ридає і заливається сльозами впродовж першої і четвертої ночі роману. Відмітимо попутно, що і Мрійник не тільки роняє сльози, але і ридає в особливо напружені моменти бесід з Настенькою. При характеристиці Настеньки Мрійник використовує зменшувально-пестливі суфікси (бідненька, ручка, ротик, неборачка), завдяки яким «створюється образ жалюгідної в своєму відчаї і потребуючої опори дівчини»¹.

З іншого боку, Настенька діяльна, за її душею невелика провина, за яку бабуся пришпилила її плаття до свого. При зустрічі з мешканцем дівчина постійно бентежиться і червоніє, у неї дух захоплює, але дізнавшись, що хлопець виїжджає, збирає у вузлик свої речі і хоче їхати з ним до Москви. Познайомившись з Мрійником, Настенька пише лист коханому і, як Розіна Фігаро, просить Мрійника передати його знайомим людям. Таким чином дівчина намагається нагадати колишньому мешканцеві про його обіцянку перед нею.

Безумовно, образ Настеньки складніший, ніж можна було б припустити, тому він декілька виламується з «амплуа» героїні сентиментального твору.

Якщо в опері граф Альмавіва прагне познайомитися, а потім одружитися на Розіні, то в романі мешканець бабусі симпатизує дівчині, але зовсім не чекає від неї таких рішучих дій. Тому йому доводиться пояснювати Настеньці, що він «людина бідна», що у нього поки немає «місця порядного», але він їде до Москви, пробуде там рівно рік і сподівається влаштувати там справи свої. «Коли повернуся, і якщо ви мене не розлюбите, присягаюся вам, ми будемо щасливі»². Відсутність «на сцені» мешканця бабусі призводить до того, що Мрійник починає говорити Настеньці про своє кохання, але дуже

¹ Загидуллина М.В. Белые ночи. *Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник.*

² Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 182.

швидко розуміє, що «вже все взято іншим, все не моє ... навіть ця сама ніжність її, її турбота, її любов... так, любов до мене, – була не що інше, як радість про швидке побачення з іншим, бажання нав'язати і мені своє щастя»¹.

Сюжет «Севільського цирульника» достатньо простий: рано вранці герої знайомляться, вдень кілька разів зустрічаються, а вночі одружуються.

У сюжеті «Білих ночей» за рамками романного часу залишаються і знайомство Настеньки з мешканцем бабусі, про яке читач дізнається з вуст самої дівчини, і одруження. А те, що воно відбудеться, читач з'ясовує з листа знову-таки Настеньки до Мрійника. Власне, в романі детально розповідається про підготовку зустрічі молодих людей після довгої розлуки, яка і повинна вирішити їх подальшу долю. В той же час оперний сюжет теж реалізує себе в романі. Герой – мешканець бабусі – знаходить свою Розіну, і сюжет Настеньки завершується щасливим фіналом. Причому вирішальна зустріч молодих людей відбувається пізньою четвертою ніччю.

В опері Россіні велику роль грає лейтмотив листа. У кожній картині обіграється лист / записка, яку герої

- втрачають (в 1 к. 1 д. Бартоло помічає в руці Розіни лист, який повинен потрапити до рук графа),

- читають (граф в 1 к. 1 д.),

- пишуть (Розіна в 2 к. 1 д.),

- передають (через Фігаро в 2 к. 1 д.),

- кидають на підлогу (граф упускає записку, і Розіна кидає на неї свою носову хустку в 2 к. 1 д.),

- показують (спочатку граф докторові Бартоло в 1 к. 2 д., а потім Бартоло Розіні в 2 к. 2 д.).

¹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 186.

У романі це не тільки реквізит, необхідний для розвитку сюжету, але і тема для розмови, тема для розлогих діалогів героїв.

Другою ніччю з'ясовується, що мешканець бабусі повинен був після приїзду до Петербурга написати лист Настеньці, але оскільки він не прислав його дівчині, то їй необхідно знати, чи може вона сама написати своєму коханому, і про що повинен бути цей лист. Коли Мрійник пропонує один з варіантів можливого листа і вигукує: «Але лист, лист! Адже раніше потрібно лист писати!», він опиняється в його руці.

Третьою ніччю герої розмірковують, що коханий Настеньки міг ще лист і не отримати, «і він, можливо, його і до цих пір не читав»¹. І якщо «він відповідатиме, так лист прийде не раніше як завтра»².

І завершує цей розділ зауваження героя: «Проте листа сьогодні не було. Але, втім, так і повинно було бути. Вони вже разом...»³.

Зустріч четвертою ніччю починається з питання Настеньки про лист: «Ну! – сказала вона, – ну! скоріше!

Я дивився на неї в подиві.

– Ну, де ж лист? Ви принесли лист? – повторила вона, схопившись рукою за поручні.

– Ні, у мене немає листа, – сказав я нарешті, – хіба він ще не був?»⁴.

Потім лист, як написаний текст, починає варіюватися в репліках Настеньки, скорочуючись до рядка («жодного рядка в цілі три дні») і одного слова («жодного слова»). Причому контрапунктом цим варіаціям звучать теми – що «було в моєму листі, в цьому нещасному

¹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 189.

² Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 188.

³ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 191.

⁴ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 191.

листі», «він лист не одержував», «можливо, хто-небудь йому наговорив про мене»¹.

Завершується мотив листа, як і сюжет Мрійника, в частині «Ранок». Присланий по міській пошті, він повертає Мрійника в світ повсякденності і прози життя, де в кімнаті павутиння розвелось ще більше, а будинок навпроти одряхлів і потьмянів. Разом з тим з листа читач дізнається і про щасливе завершення сюжету Настеньки, і про ніжне відношення героя до дівчини, не дивлячись ні на що. Як і Фігаро, йому залишається тільки порадіти за молодих.

Зупинимося ще на одному цікавому факті. У першій ночі ряд реплік героїв Достоєвського очевидно сходять до реплік героїв опери Россіні:

Граф: «Залишися тут зі мною; ти можеш бути корисний мені в таємній, важливій справі»².

Розіна: «Знайдіть спосіб повідомити мені ваше ім'я, положення і ваші наміри»⁴.

Розіна: «Відмінною людиною я Фігаро вважаю. Допомогти він мені зуміє, якщо захоче»⁶.

Фігаро: «А, з моїм кузенком. Чоловік він чудовий, з добрим серцем, до того ж недурний; приїхав він кінчати освіту. Бідолаха тут щастя знайти мріє»⁸.

Фігаро: «Чекає сеньйори дозволу

Настенька: «...У мене ... промайнула думка довіритися вам... <...> Хай це буде поки таємницею»³.

Настенька: «Я вирішила довідатися про вас найдокладнішим чином. Але оскільки дізнаватися про вас ні в кого, то ви і повинні мені самі все розповісти, всі таємниці. Ну, що ви за людина? Скоріше – починайте ж, розповідайте свою історію»⁵.

Настенька: «...Я вам хочу розповісти і свою історію, всю без приховування, а ви мені після за те дасте пораду. Ви дуже розумна людина; чи обіцяєтеся ви, що ви дасте мені цю пораду?»⁷.

Настенька: «Новий мешканець як навмисне був молодою людиною, нетутешньою, заїжджою»⁹.

Мрійник: «А ось що: напишіть листа»².

¹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 192.

² Либретто оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

³ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 163.

⁴ Либретто оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

⁵ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 164.

⁶ Либретто оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

⁷ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 176.

⁸ Либретто оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

⁹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 177.

щоб знак йому ви дали;
хоч два рядка написали, –
і він негайно до вас прийде.
Що ж, вирішуйтеся»¹.

Розіна: «Ні, мені важко...»

Фігаро: «Ну, сміливіше!»

Розіна: «Безрозсудно...»

Фігаро: «Два-три слова!»

Розіна: «Ні, мені соромно!»

Фігаро: «Соромно вам? Але чого ж?

Чого ж? Де у вас папір, пір'я?»

(виймаючи лист з кишені)

Розіна: «Пір'я немає, але є лист».

Фігаро: «Як? Вже готово! От так штука!

От так штука! Справа так піде у нас!»³.

«– Ні, це неможливо, це не можна! –
відповідала вона рішуче... <...> Не
можна, не можна! Тоді я неначе
нав'язуюся...

– Ах, добренька моя Настенька! –
перебив я, не приховуючи усмішки, – ні
ж, ні; ви, нарешті, маєте право, тому що
він вам обіцяв. <...> Але лист, лист!
Адже раніше потрібно лист написати!
<...>

– Лист... – відповідала Настенька, трохи
змішавшись, – лист... але...

Але вона не договорила. Вона спочатку
відвернула від мене своє личко,
почервоніла, як троянда, і раптом я
відчув в моїй руці лист, мабуть вже
давно написаний, зовсім приготований і
запечатаний»⁴.

Отже, безсумнівно, Достоевський, добре знаючи оперу Россіні «Севільський цирюльник», вирішив експліцитно ввести її в сюжет свого роману, давши, разом з тим, і ключ для розуміння свого твору. В той же час можна припустити, що таким чином письменник вирішив показати, що в тих випадках, коли герої молоді і люблять один одного всупереч різним перешкодам, сюжет російської опери виявляється актуальним і затребуваним. Тільки треба подивитися на цю ситуацію під правильним кутом зору.

1.2. Відгомони ідей опери «Вільгельм Телль» Дж. Россіні в новелі І. Франка «Вільгельм Телль»

На сьогоднішній день літературознавці, вивчаючи новелу І. Франка «Вільгельм Телль» (1884), уточнили її тип – «настрєво-

² Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 183.

¹ Либретто оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

³ Либретто оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

⁴ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т.2. С. 183–185.

психологічний»¹ і визначили манеру письма автора – імпресіонізм². В той же час дослідники відзначили, що Франко в новелі створює «поетичну концепцію з музичним і малярським тлом» (М. Яцків), «візуально відчутний образ музики. Це мистецтво так званого “*auditio colorata*” (кольорового слуху)»³.

Проте поки ніхто з франкознавців не звернув уваги на сюжетотворчу роль россінієвської опери в новелі: і її назви, і, власне, самого музично-драматичного твору, адже в першій частині чотирьохчастної новели герої збираються в оперу, а в подальших частинах Франко послідовно розкриває сприйняття Олею спочатку увертюри до опери, а потім окремих її сцен. Після закінчення опери героїня новелістично несподівано на зовні-подієвому плані новели заявляє, що вона не любить Володко, що рівносильно її відмові вийти за нього заміж. Що ж відбулося на внутрішньому, психологічному, рівні новели, яка роль музики в такому рішенні дівчини? Чому Франко вибрав саме цю оперу Россіні для відвідування героями?

З нашого погляду, відповіді на ці питання допоможе розгляд франковської новели під кутом зору музичного коду («використання письменником образів, мотивів, понять, пов'язаних з музикою як мистецтвом в якості значущих одиниць створюваного тексту»), і музичного екфразиса («словесний опис музики, виконання музичних творів і їх сприйняття») ⁴. Це, до речі, допоможе розкрити світобачення не тільки героїні, але й самого письменника, а також уточнити специфіку і роль музичного екфразиса в новелі.

¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.: монографія. Львів, 1999. С. 142.

² Голод Р.Б. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. Львів, 2006. С. 23.

³ Голод Р.Б. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. С. 25.

⁴ Соловьева Е.Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис». *Stephanos*. URL: [http://www.stephanos.ru/izd/2016/12_2016\(2\)16-2.pdf](http://www.stephanos.ru/izd/2016/12_2016(2)16-2.pdf)

Вже з тексту перших абзаців новели стає зрозуміло, що Оля – дівчина з романтичною душею, а Володко – раціоналіст-прагматик. З Олею пов'язані експресивні рухи і відчуття, що підкреслюють її підвищену чутливість до навколишнього світу: вона «тремтяча, зворушена», «судорожно обнімає шию молодого чоловіка», говорить, «задихаючись», чекає «гарячих обіймів», «бажає почути ... гаряче, любе слово», «пристрасно» вигукує і таке інше.

Якщо Олі хочеться постійно відчувати себе коханою, жити в оточенні тепла і ласки, то математик, «доктор філософії і вчитель гімназійний», прагне існувати собі на втіху: через тиждень він одружується і у нього буде дружина – «молода, прекрасна дівчина», в опері він чекає, що його «музика успокоїть, уколише», і перед поїздкою в театр він крутиться перед дзеркалом, приміряючи «новий блискучий циліндр» і «чорні глясовані рукавички», подобається йому і пенсне, яке він «закладає ... на ніс», скоріше за все, щоб виглядати солідніше. Разом з тим читач розуміє, що Оля відчуває якийсь внутрішній душевний дисонанс, якісь відчуття на підсвідомому рівні не дають їй спокою: «Я чогось така неспокійна, тривожна, якісь такі чуття в мені підіймаються, що й сама боюся заглянути їм у очі»¹. Саме тому дівчина не хоче їхати в театр. Проте Володко байдужий до переживань коханої, для нього це все «бабські капризи», тим паче, що гроші заплачені і за ложу, і за фіакр.

Дослідники творчості І. Тургенєва звернули увагу на те, що в романі «Дворянське гніздо» представлено два типи героїв, захоплених музикою. З одного боку, це Паншин і Варвара Павлівна, для яких музика – це «не більше ніж жадання розваг і легкої насолоди»: «ні Паншин, ні Варвара Павлівна не можуть піднятися до висот

¹ Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ, 1978. Т.16. С. 194.

естетичного споглядання, не розуміють класичної музики»¹. З іншого боку, Лаврецький і Ліза Калітіна, які люблять серйозну класичну музику і глибоко її розуміють.

Зрозуміло, що Володко подібний Паншину і Варварі Павлівні, оскільки для нього «Вільгельм Телль» (1829) Россіні – це всього лише «славна опера». Оля сприймає россінієвську музику зовсім по-іншому.

Виникає питання: чому письменник вибрав саме цю, героїко-романтичну, оперу Россіні? Нагадаємо, що в «Передмові» до «Вільгельма Телля» Ф. Шиллера (1887) Франко відзначив, що «...все-таки «Вільгельм Телль» був твором революційним, бо впливав з джерела революційного». І далі – «...Драма ... вийшла вповні і у найкращім значенні сучасна, ... сучасна для кожного часу і кожного народу, що стогне під чужим політичним і суспільним гнітом і бажає з-під нього вибитись на волю»².

Водночас музикознавці прийшли до висновку, що, з'явившись у 1829 році на французькій сцені, «Вільгельм Телль» Россіні «виявився першою народно-патріотичною оперою нової епохи, що утілила прагнення італійського народу до свободи». Для цієї опери характерні «незамасковане висловлювання революційно-патріотичної ідеї, різноманітність і сучасність образів, яскрава оригінальність музичної мови»³. Крім того, вчені відносять оперу до романтичного напрямку.

Звісно, і літературна, і музична інтерпретація легенди про Вільгельма Телля були співзвучні революційно-демократичній концепції самого письменника, що виступав за національно-визвольний рух в Україні.

¹ Бельская А.А. «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо». *Ученые записки Орловского государственного университета*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-romana-i-s-turgeneva-dvoryanskoe-gnezdo>

² Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ, 1980. Т.27. С. 120, 123.

³ Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. М., 1981. С. 359, 369.

Звернувши увагу на «музично-малярські елементи, майстерно імплантовані в текстову тканину твору»¹, дослідники не звернули уваги на питання, які допомагають зрозуміти внутрішній світ героїні, її психологію: чому міська дівчина, творчо переживаючи увертюру до опери, створює в своїй уяві пасторальні картини природи рідної землі? Звідки беруться такі перепади настрою у Олі під час слухання дванадцятихвилинної увертюри до «Вільгельма Телля»? Яка еволюція її свідомості відбувається під час слухання оперної музики від увертюри до фіналу?

Перш за все відзначимо, що для романтиків музика займає найвищий ступінь серед всіх видів мистецтв. «Саме музика, з погляду романтиків, тим і глибока, що вона осягає суть світу не у абстрактних поняттях, не в словах – вона бере емоційну суть світу безпосередньо. <...> Музика веде нас в сфери стихійного почуття, такого глибокого, що воно не може бути висловлене словами»². І справді, Франко саме за допомогою музики, причому романтичної, вирішив розкрити поетичний світ своєї романтичної героїні, справжню сутність її душі.

Романтики також вважали, що вища форма музики – це «...музика інструментальна, симфонічна. У симфонічній музиці, з погляду романтиків, ... розкривається справжня суть, справжня глибина»³. Додамо, що саме в епоху романтизму відбувається розквіт програмної музики.

І в душі Олі виникає своя, «картинна програмність» увертюри⁴, заснована на тих образах, які ближче всього її серцю.

¹ Лапій М. Ідея синтезу мистецтв у пейзажному дискурсі Івана Франка. *Українське літературознавство*. 2014. Вип. 78. С. 90.

² Соллертинский И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. *Соллертинский И.И. Исторические этюды*. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=238001&p=1>

³ Соллертинский И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика.

⁴ Хохлов Ю.Н. Программная музыка. *Музыкальная энциклопедия*: веб-сайт. URL: <http://www.musenc.ru>

Відомо, що увертюра до опери «Вільгельм Телль» «складається з чотирьох епізодів. Їх послідовність нагадує драматургічну побудову самої опери, що розвивається від пасторалі до героїки. Перший епізод – *e-moll'ne Andante* – починається з оригінального звучання чотирьох виконуючих соло віолончелей. Другий перегукується з симфонічною картиною бурі в четвертому акті. У третьому епізоді мелодія виконуючого соло англійського річка малює поетичну картину альпійської природи (на тлі якої розгортається дія опери). І, нарешті, четвертий епізод – блискучий побутовий марш, повний чисто роснієвського мелодійного натхнення, італійської жвавості і темпераменту»¹. Але Франко «пропускає» через свідомість Олі тільки перші дві частини увертюри, які дозволяють найяскравіше розкрити почуття і переживання героїні.

Під час звучання першого епізоду «їй здавалося, що плине тихою, спокійною рікою посеред пречудових краєвидів. Над нею тепле, темно-голубе небо. Сонце сипле золотим промінням додола. Срібною, діамантами вибиваною стяжкою простяглася тиха, могуча ріка..., її рівні береги покриті темно-зеленими, цвітистими лугами, там знов шумлячими дібровами – у віддалі синіються кришталевою стіною височенні гори... Зі всіх боків чути чудові пісні. <...> Поруч неї він, її любий Володко, такий гарний, як той краєвид, такий ніжний, як те сонячне тепло, такий сердечний і милий, як ті пісні чудові...!»².

К. Хорват в статті «Романтичні погляди на природу» звертає увагу на те, що романтики приписують природі «почуття, характерні для людської душі», це «добрий, співчуваючий друг», «носій моральних цінностей», «віддзеркалення ... ідеального життя, що становить предмет ... мрій». Для романтиків важлива «поезія рідної землі»: «“вільна” природа, відкриття фарб дикої природи – густих лісів,

¹ Конен В. История зарубежной музыки. С. 377.

² Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 195.

високих гірських вершин, озер...». Культ «рідної землі» отримує у романтиків «нерідко глибоке патріотичне звучання»¹.

У «магічному сні» дівчини, як бачимо, широкий простір рідної землі, чисте небо і тепле сонце, зелені луки і густі діброви – це і опис вільної природи, яку всім серцем любить та поетизує героїня, і віддзеркалення ідеального життя, що становить предмет мрій молодій дівчині («шум і гамір містовий плине мутною бурливою рікою попід вікна, не входячи до тої тихої хатини з цвітучими фуксіями та чистими, білими запонами»²), і знак вищих моральних цінностей, бо чудові пісні, які «зі всіх боків» вплітаються в величний, пронизаний світлом пейзаж, наповнюють програмну картину глибоким патріотизмом. Власне, цей пейзаж виявляє і таємні бажання героїні – її коханий мусить органічно вписуватися в нього, він має мати чуйну душу, бути милим і ніжним до неї.

Нарешті починається другий епізод увертюри, який відтворює образи страшної бурі. Тривожний перегомін духових і струнних інструментів підводить до розкотистого тремоло литавр, а потім хвилями висхідні акорди мідних духових інструментів починають стикатися з низхідними пасажами струнних. «Розбурхана фантазія Олі чародійською силою снує нові образи» грізного гірського пейзажу: «Широка ріка звужується, – грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається о кам'яні брили... Погідне небо помрячилося. Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів; часом чорні їх лиця блискають вогнем ненависті»³.

Разом з тим підсвідомість дівчини імпліцитно підказує їй, що не варто «притулятися цілою своєю істотою до свого товариша, надіятися

¹ Хорват К. Романтические воззрения на природу. *Европейский романтизм*. М., 1973. С. 206, 212, 241, 207, 242.

² Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 196.

³ Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 195.

знайти в нім підпору і розраду», бо замість підтримки вона почує слова його: «Дай мені спокій, я не маю часу з тобою пеститися, мушу задачі поправляти!»¹.

Починається перша дія опери. І, як в рондо, героїчна сцена порятунку Теллем Баумгартена і світла сцена Оліного «магічного сну» про майбутнє щасливе життя в тихому будиночку «з цвітучими ... азаліями на вікнах» і підростаючим сином Стефанком перемежаються рефреном, що виявляє чужість Володки Оліним надіям і устремлінням: «...Прошу тебе, серце, остав мене, я не маю часу, – мушу задачі поправляти!»².

Проте музика не тільки підказує героїні, що Володко – сухий раціоналіст, але і загострює перед Олею проблему справжнього сучасного героя: «Чого плачеш тихесенько, флейто, протягаючи свої тони, мов тоненьке павутиння жалоби понад цілою землею? Чи шкода вам того героя, що прощається зі своєю батьківщиною, – чи, може, взагалі болить вас утрачене щастя людське?»³.

Контрастом до переживань дівчини в третій частині новели дається розмова Володки з другом, який збирається видавати щомісячний літературний журнал. Олін наречений проявляє себе як пристосуванець, коли ненавмисно проговорюється, що він боїться «скомпрометувати свою кар'єру», друкуючись в цьому виданні, але героїня на рівні свідомості ще цього не чує, оскільки ще повністю йому довіряє.

У четвертому розділі новели письменник Оліними очима описує другу дію опери, яка, на думку музикознавців, «найбільш близька Шиллеру» і «в цілому надзвичайно сильна в драматургічному відношенні. Різноманітність сценічних образів (картина полювання в австрійському таборі, любовний епізод, зустріч Телля з Арнольдом,

¹ Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 195.

² Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 197.

³ Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 197.

заклик до помсти за смерть батька і, нарешті, збір швейцарських патріотів) пронизана цілеспрямованим рухом до величезної масової сцени, де представники пригнобленого народу дають клятву боротися за своє звільнення»¹. Причому «герої Росії показані не в абстрактно-піднесеному плані. Навпаки, ці люди з народу відрізняються дивовижною простотою, ліричністю, “людяністю”»².

На тлі оперної дії, що розгортається на сцені, письменник поглиблено розкриває душевний підйом героїні: «Її очі блищать, її груди б'є високо, ... немов серце її виросло і претяється на свободу, до сильніших почувань, до кращих вражень, до великих діл посвячення й любові народної. Як вона любила в тій хвилині свій народ, як радо пішла би за нього на найбільші небезпеки...». Подібно до героїв опери Оля хоче хоч би «раз тільки перебути і перечути таку хвилю, раз тільки з такими великими замислами в груді скупатися в рожевім промінні сонця ... – раз тільки!». Причому героїня чудово розуміє, що виконання її бажання небезпечно, загрожує смертю. Але ніщо не лякає дівчину: «Як же радо вхопила би Оля таку долю, коли би яка всемогуча рука в тій хвилині подала їй!»³.

Проте з Олею знаходиться поряд людина, яка не підтримує її в її прагненні зануритися в боротьбу за світле майбутнє народу. Поки дівчина емоційно бурхливо переживає почуте та побачене зі сцени, Володко то «з виразом глупого задоволення лорнетує сидячі в противній ложі панни», то із задоволенням «вибирає для себе тістечко з тапки, що носив хлопець-рознощик із ложі до ложі»⁴. Відповідаючи героїні на її питання про громадську діяльність, Володко прямо їй заявляє: «Знаєш, серденько, той дуже добре знав життя, хто сказав, що хто до тридцяти літ віку не був революціонером, той хіба дурень;

¹ Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 376.

² Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 370.

³ Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 198–199.

⁴ Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 196, 199.

але ще більший дурень, хто по тридцятім році віку був революціонером»¹. Переживши катарсис, духовно зміцнівши і утвердившись в думці, що сенс життя сучасної порядної людини полягає в національно-визвольній боротьбі, героїня зовсім інакше починає оцінювати свого коханого: «...В серці його або погас, або й ніколи не палав святий огонь любові для народу. А її він тільки ставить перед очі людські як щит, котрим хоче закрити свою власну безхарактерність і трусливість»². Тому й приймає Оля усвідомлене рішення порвати з ним.

Зазначимо, що відкриті Франком можливості картинної програмності інструментальної музики використав В. Короленко у фіналі своєї повісті «Сліпий музикант» (1886). Петро імпровізує на сцені за роялем перед слухачами. Його гру письменник характеризує не з точки зору виконавської майстерності, не з точки зору мотивів, що лунали зі сцени, а з точки зору того, що «бачили» за фортепіанними звуками слухачі: «Південноросійська публіка взагалі любить і цінить свої рідні мелодії, але тут ... юрба була зразу захоплена глибокою щирістю віддавання їх. Живе почуття рідної природи, чуйний оригінальний зв'язок з безпосередніми джерелами народної мелодії відбивалися в імпровізації, яка лилась з-під рук сліпого музиканта. Багата барвами, гнучка й співуча, вона бігла дзвінким струмком, то підносячись урочистим гімном, то розливаючись задушевним журним мотивом. Здавалося часом: то буря гучно гримить в небесах, розкочуючись в безмежному просторі, то лиш степовий вітер дзвенить у траві, на могилі, навіваючи неясні мрії про минуле»³.

І ще: «Та ось він (Петро. – О.К.) знову підняв руки і вдарив по клавішах. Багатолюдна зала вмить принишкла. <...> ...Могутня

¹ Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 199.

² Франко І. Зібрання творів. Т.16. С. 199.

³ Короленко В. Сліпий музикант. URL:
<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1308>

імпровізація ... вільно лилася з душі музиканта... ...Звуки росли, міцніли, повнішали, ставали все владнішими, захоплювали серце об'єднаної й завмираючої юрби.

І що більше прислухався Максим, то ясніше звучав для нього в грі сліпого знайомий мотив.

Так, це вона, гамірна вулиця. Ясна, гримуча, повна життя хвиля котиться, роздрібнюючись, виблискуючи й розсипаючись тисячею звуків. Вона то підноситься, зростає, то спадає знову до далекого, але безугавного рокоту, залишаючись весь час спокійною, красиво-безстрасною, холодною й байдужою.

І враз серце Максимове впало. З-під рук музиканта знову, як і колись, вирвався стогін.

Вирвався, продзвенів і завмер. І знову живий рокіт, все яскравіший і сильніший, виблискуючий і рухливий, щасливий і ясний.

Це вже не самий стогін особистого горя, не саме сліпе страждання. На очах старого забриніли сльози. Сльози були й на очах його сусідів. <...>

Серед яскравої й живої мелодії, щасливої й вільної, як степовий вітер, і, як він, безжурної серед строкатого й широкого гулу життя, серед то сумного, то величавого мотиву народної пісні, все частіше, все наполегливіше й дужче проривалась якась нота, що брала за душу. <...> Через хвилину над зачарованою юрбою у величезній залі, владна й захватна, стояла вже сама тільки пісня сліпих...

– Подайте сліпеньким... р-ради Христа.

Але це вже було не прохання милостині й не жалісний зойк, заглушуваний гамором вулиці. <...> ...Він ...скоряв душі цієї юрби глибиною й жахом життєвої правди... Це була п'ятьма на тлі яскравого світла, нагадування про горе серед повноти щасливого життя...

Здавалося, ніби удар розітнувся над юрбою, і кожне серце тремтіло, наче він торкався його своїми руками, що швидко бігали по клавішах. Він давно вже замовк, але юрба зберігала гробову тишу»¹.

Отже, аналіз показав, що музика грає величезну роль в новелі Франка. Завдяки музичному екфразису стають зрозумілими і глибина сприйняття Олею росінієвської опери, і психологічна чутливість героїні до почутого. Причому письменник знаходить свою «нішу» в зображенні розуміння героїнею оперної музики: якщо зарубіжні письменники середини XIX століття, в тому числі і Тургенєв, частіше за все описують почуття та емоції, які викликає в героях музика, то Франко, завдяки картинній програмності, якою супроводжує Оля почуту музику, висвітлює внутрішній світ дівчини та виявляє її ідеали.

Романтична героїко-патріотична опера Россіні «Вільгельм Телль», її музичні образи та сценічна дія стають в новелі «лакмусовим папірцем»: відношення героїв до оперного спектаклю, враження від нього становляться важливим засобом розкриття їх характерів. Поверхнєве ставлення Володки до музики як до розваги, з одного боку, та здатність Олі під впливом музики побачити істинний сенс життя, який корегує її світосприйняття від пасторально-романтичного до героїко-романтичного, з другого, дозволяють зрозуміти і різні життєві позиції героїв – інтелігента-пристосуванця у Володки і служіння народу у Олі, і, власне, ідейно-художню концепцію самого письменника.

1.3. Музика для спагеті (мотиви опери «Сорока-злодійка» Дж. Россіні в романі Харукі Муракамі «Хроніки заводного птаха»)

Роман Харукі Муракамі «Хроніки заводного птаха» (1995) починається з фрази: «Коли задзвонив телефон, я варив на кухні

¹ Короленко В. Слепий музыкант. URL:
<https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1308>

спагеті, насвистуючи увертюру з «Сороки-зłodійки» Россіні, яку передавали по радіо. Ідеальна музика для спагеті»¹. Одразу у читача виникає питання – А чому для спагеті? Невже музика опери така погана, що тільки і підходить для супроводу куховарства?

19 березня 1817 року Дж. Россіні повідомляв матері до Болоньї: «Пишу оперу, яка називається «Сорокою-зłodійкою». Лібрето, недавно покладене на вірші, зводить мене з розуму ... сюжет чудовий»². І музика до опери була оригінальна: мелодії в ній зазвучали нові, які ще ніде не використовувалися раніше.

Музикознавці відносять цю оперу до жанру опери *semiseria*. Опера *semiseria* – це «жанр італійської опери, поширений в першій половині XIX століття, в якому представлений сюжет, що розгортається в сучасному суспільстві (на противагу героїчної віддаленості опери *seria*) і в досить серйозному тоні (на противагу комічному тону опери *buffa*), з кульмінацією в останню хвилину у вигляді звільнення, спасіння, відновлення статусу позитивних персонажів і засудження або (менш часто) вибачення негативних персонажів»³.

У 1927 році Джузеппе Радічотті, один з перших скрупульозних дослідників творчості Россіні, писав: «Мені здається, що ця опера, як по висоті натхнення і драматичної сили, так і по досконалості форми, є однією з кращих опер автора і знаменує прогрес у тому, що стосується фактури ансамблів, гармонії і інструментування. Будучи по суті реалістичною драмою, опера від простої сільської комедії в першій дії

¹ Мураками Х. Хроніки Заводной Птицы. URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=7480

² Сто великих композиторов / автор-составитель Д.К. Самин. URL: <https://www.booksite.ru/localtxt/com/pos/ito/rov/sto/24.htm>

³ Коровина А.Ф. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. М., 2017. С. 4.

піднімається, особливо в другій дії, до справжньої трагедії і завершується, знайшовши свій початковий характер»¹.

Вважається, що «Сорока-зłodійка» знаменує новий етап творчості композитора – перехід від комічних опер до драматичних і реалістичних сюжетів, вінцем яких через дванадцять років стане героїчна драма «Вільгельм Телль»².

Так все ж таки, як поєднуються спагеті та музика до опери «Сорока-зłodійка» Россіні?

Початок роману японського письменника можна інтерпретувати по-різному.

З одного боку, дослідники відзначають, що механічні птахи, разом з кішками і колодязями є однотипними символами автора, перехідними з «роману в оповідання, з оповідання в роман. Завжди одне і те ж, з одним і тим же сенсом, коннотацією, атрибутами і в одних і тих же обставинах»³. Таким чином, «механічні птахи, щось неживе, що прикидається живим, яких в тексті японського письменника чимало, символ того самого науково-технічного прогресу, що поневолив і підпорядкував собі життя японців, інакше кажучи, символ зомбованості суспільства споживання»⁴.

Тоді згадка про оперу Россіні – це новий штрих вже навіть не до символу, а до емблеми поневолення життя японців.

З іншого боку, можна розглядати птаха, що заводиться, як якийсь початок (пружину), який дає поштовх до розвитку сюжету: «За звичаєм, з верхівки якогось дерева пролунав крик Заводного Птаха. Кр-р-р-рі-і-і.

¹ Цит. за: Опера Россіні «Сорока-воровка». URL: <https://www.belcanto.ru/gazza.html>

² Д. Россіні опера «Сорока-воровка». URL: <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/soroka-vorovka>.

³ Краснящих А.П. Анти-Мураками: Массолит наносит ответный удар: коммерческая литература отказывается от старых форм и активно мимикрирует под высокую. *Независимая газета – Ex libris*. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2015-08-13/4_krasnyash.html

⁴ Краснящих А.П. Анти-Мураками.

Я відклав газету, піднявся і, опершись ліктем на поручні веранди, подивився в сад. Через якийсь час птах знов подав свій скрипучий голос з верхівки сусідської сосни. Я вдивлявся в гілки дерева, прагнучи виявити птаха, але розгледіти його так і не зміг. На його присутність натякали тільки крики. Це повторювалося з разу в раз. Пружина життя на новий день була заведена»¹.

В опері Россіні «Сорока-злодійка» поштовхом до розвитку трагічного сюжету Нінетти стає викрадання сорокою срібної ложки. Дівчину звинувачують в крадіжці, вона опиняється у в'язниці, її засуджують до страти, і лише чудова знахідка столового приладу в сорочому гнізді в башті перед самою загибеллю дівчини рятує її від смерті.

Нагадаємо, що увертюра до «Сороки-злодійки» має музично-тематичний зв'язок з оперою. Після повільного вступу, інтродукції з барабаном, витриманого в характері урочистого святкового маршу (свого роду попередження про те, що розв'язка опери буде щасливою), починається швидка частина, головна тема якої, що звучить спочатку трепетно і сумно, запозичена з партії Нінетти в її прощальному дуєті в тюремній камері².

Треба зазначити ще один ракурс проблеми: Россіні був не тільки видатним композитором, але і чудовим кухарем. І, можливо, Мураками імпліцитно нагадує читачеві про цей факт.

Є маса анекдотів про кулінарні здібності Россіні. Ось декілька з них.

Коли один з приятелів Россіні зайшов до нього на кухню і почав захоплюватися достоїнствами його нової опери «Севільський цирульник», композитор, зайнятий приготуванням паштету, закричав:

¹ Мураками Х. Хроніки Заводної Птиці.

² Бронфин Е. Джоаккіно Россіні. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/bronfin_rossini7.htm

«Що там «Севільський цирульник»! Ось покуштуєш мого паштету – тоді і скажеш, який я композитор!»¹.

Про макарони, які готував Россіні, навіть писали європейські газети: «Навряд чи який-небудь кухар в Парижі або навіть в Неаполі зуміє так приготувати макарони, як Россіні»².

Сам великий композитор одного разу признався, що плакав всього двічі в житті: коли вперше почув гру Паганіні і коли упустив блюдо власноручно приготованих макаронів³.

Говорять, що незадовго до смерті Россіні запитали, ким би він хотів залишитися в пам'яті нащадків – великим композитором або кулінаром. Маестро, не замислюючись, відповів: «Веселуном і сибаритом! Задоволення я отримував і від музики, і від плити»⁴.

Россіні так тісно пов'язав своє ім'я з Куліною, що навіть Гете, розповідаючи про кухню Італії в своїх «Подорожніх картинах», не зміг утриматися від згадки його імені, не забуваючи при цьому про головну професію композитора: «О, як сумую я іноді по ломбардських stuffadoss, по tagliarini і broccoli блаженної Тоскани! Все плаває в маслі, бездіяльно і ніжно, розливається солодкими мелодіями і трелями Россіні і ридає від ароматного луку і туги!»⁵.

Недаремно великий композитор говорив: «Шлунок – це диригент, який управляє величезним оркестром наших пристрастей. Порожній шлунок для мене як фагот, який гарчить від незадоволеності, або флейта-пікколо, яка висловлює своє бажання у верескливих тонах. Повний шлунок – трикутник задоволення або барабан радості. Їсти, любити, співати, переварювати – по правді кажучи, це і є чотири дії

¹ Вдохновенные кулиной. URL: <https://esmarhov-ss.livejournal.com/17367.html>

² Вдохновенные кулиной.

³ Вдохновенные кулиной.

⁴ Вдохновенные кулиной.

⁵ Вдохновенные кулиной.

комічної опери, яку ми називаємо життям. Той, хто дозволить їй пройти без насолоди ними, – не більше ніж закінчений дурень»¹.

Цікаво, що Россіні належить ідея описати засобами музики смак улюблених блюд. Так, він написав фортепіанний цикл, який розпадається на дві частини: «Закуси» («Редис», «Анчоуси», «Корнішони», «Масло») та «Десерти» («Інжир», «Мигдаль», «Родзинки», «Горішки»).

1.4. Інтерпретація лібрето опери «Лоенгрін» Р. Вагнера в неоміфологічній новелі Ф. Сологуба «Лоенгрін»

Відомо, що Р. Вагнер значно вплинув на європейську культуру другої половини ХІХ і перших десятиліть ХХ століття.

Композитор-романтик «увійшов в історію музики як реформатор оперного мистецтва, як творець музичної драми, що різко відрізняється від звичайної традиційної опери. Наполегливо ... Вагнер проводив в життя свої художні ідеї, ведучи одночасно боротьбу з тією оперною рутинною, яка опанувала сучасну йому італійську та французьку оперу»².

«Лоенгрін» (1850), як вважають музикознавці, «одна з найбільш цілісних і досконалих опер Вагнера. У ній з великою повнотою розкрито багатий душевний світ та складні переживання героїв. В опері яскраво змальовано гостре, непримиренне зіткнення сил добра і правди, втілених в образах Лоенгріна, Ельзи, народу і темних сил, що уособлюються похмурими постатями Фрідріха і Ортруди. Музика опери відрізняється рідкісною поетичністю, піднесеним одухотвореним ліризмом»³.

¹ Вдохновенные кулинарой.

² Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие. Вып.4 / Левик Б.В. М., 1987. С. 188.

³ 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. Друскин. Л., 1968. С. 71.

Але в західноєвропейській художній літературі можна знайти тільки анекдоти, які пов'язані з оперою «Лоенгрін».

Так, в «Камері обскура» (1933) В. Набокова художник Роберт Горн розповідає своїй коханці анекдот «про свого приятеля співака, який в «Лоенгріні» не встиг сісти на лебедя і вирішив чекати наступного»¹.

Майже анекдотична ситуація зростає з монологу леді Генрі в романі «Портрет Доріана Грея» (1890) Оскара Уайльда. Молода жінка заявляє про те, що «Лоенгрін» – це її улюблений твір, «музиці Вагнера я віддаю перевагу над всякою іншою», і в той же час вона зізнається, що «така галаслива» музика дуже зручна, оскільки «під неї можна базікати в театрі весь вечір, не боячись, що тебе почують сторонні»².

Зовсім по-іншому німецького композитора сприймали російські символісти. З одного боку, вони бачили у Вагнері митця, що визначив «внутрішній необхідний шлях символізму»³, тобто його музичний початок у вагнерівській інтерпретації. Нагадаємо, що музика, з погляду символістів, «постає «першоосновою» художньої творчості взагалі». Для поета-символіста окремі форми мистецтва (поезія, живопис, скульптура) зливаються з нею, тому «музичність» означає «внутрішню форму» будь-якої художньої мови; основний закон такого музично-поетичного мистецтва – «змога перевтілення всіх художніх засобів як «інструментів і голосів» великого словесно-звукового «оркестру». У цьому сенсі музика абсолютизується як «першооснова всього»⁴.

З іншого боку, для російських символістів німецький композитор-романтик був «...першим передвісником вселенської міфотворчості»⁵.

¹ Набоков В. Камера обскура. URL: http://loveread.me/view_global.php?id=233

² Уайльд О. Портрет Доріана Грея: роман, повісти, пьеси, сказки, афоризми. М., 2015. С 60.

³ Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 35.

⁴ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 132.

⁵ Иванов В.И. Родное и вселенское. С. 40.

Правда, в новелі Сологуба «Лоенгрін» (1911) Вагнер з'являється опосередковано, як автор опери «Лоенгрін», вершинного твору 40-х років XIX сторіччя¹.

Нагадаємо, що в основі вагнерівської опери лежить легендарно-міфологічний сюжет, запозичений композитором з середньовічних німецьких легенд і сказань. Сюжетно-образний план сологубівської новели пов'язаний з вагнерівським міфом про Лоенгріна і, таким чином, можна сказати, що сологубівський «текст – міф» – це свого роду «література про літературу», поетично усвідомлена гра різноманітними традиціями, примхливе варіювання заданих ними образів і ситуацій².

Разом з тим Сологуб, за канонами неоміфологічних текстів, транспонує романтичну історію в сучасний йому буржуазний світ, що призводить, перш за все, до зниження соціального статусу героїв твору: посланник Граалю «перетворюється» на ремісника, а принцеса Ельза – в молоду вчительку.

Відсутність же в новелі «світу зла», представниками якого в опері є граф Брабанта Фрідріх Тельрамунд і його дружина, зла чаклунка Ортруда, призводить до зняття оперного конфлікту – зіставлення і боротьби добра і зла – і висуненню на перший план характерного для Сологуба зіставлення милої мрії і сірої прози життя.

Поза сумнівом, надзвичайно розвинена мрійливість Машеньки Пестрякової, героїні сологубівського «Лоенгріна», сходить до марень Ельзи про лицаря, що врятує її від наклепу. А на те, що героїня новели – мрійлива натура, вказує багато фактів-«дешіфраторів»: дівчина живе «на Гороховій, в тому ж самому будинку, де жив колись Обломов», великий мрійник XIX століття, любить ходити в оперу і читати романи.

¹ Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие. Вып.4. С. 202.

² Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. Ученые записки Тартуского университета. 1979. № 459. URL: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/ neomifologich.html>

Разом з тим мрійливість Машеньки має і деяку змістовну відповідність з мрією Ельзи. Як і вагнерівській героїні, Машеньці мариться якийсь «прекрасний образ». Проте знайти його серед сірих буднів героїні не вдається: «Замість слів полум'яних і пристрасних, подібних тим, які так спокушають на сторінках роману, які так чарівно звучать з далекої сцени Маріїнського театру, коли їх співає Собінов, замість всієї цієї незвичайної, далекої від життя на Гороховій гармонії звучали слова прозаїчні, нудні, слова про справи свої або чужі, слова розрахунків, дрібних засуджень, заздрісних насмішок, лукавих пліток, і часом влєсливих, але дуже ніякових компліментів. Тьмянів милий образ, і ставав огидним. І навіть кілька днів не хотілося Машеньці мріяти ні про що і ні про кого, і в серці її була байдужа нудьга. До нової зустрічі. Але і нова зустріч обдурювала»¹.

Та все ж знайшлася молода людина, яка підкорила душу і серце мрійливої дівчини. Увійшов юнак в життя Машеньки, як і герой опери «Лоенгрін», таємничим незнайомцем і саме на виставі цієї вагнерівської опери.

«Не гарний, невисокий, німецький, ніяковий», він при першій своїй появі викликав у героїні гамму суперечливих почуттів. І це не випадково, оскільки суть і поведінка незнайомця, охрещеного Машенькою Лоенгріном, дешифрується різними групами текстів світової літератури, що виявляють його складну натуру, що суперечливо поєднує її різні якості.

Так, риси «маленької» людини, «боязкої і смішної, схожої на забавну, рудувату» тінь, що крадеться по стінах, з очима, що винувато шмигають, і тулубом, що дивно згинається, поєднуються в ньому з якостями впевненого в собі героя, що рідко бентежиться, і який відчуває себе в будь-якій ситуації дуже спокійно. Сентиментальна чутливість («...Але оскільки я вас полюбив надзвичайно, до такого

¹ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 20 т. СПб., 1913. Т.14. С. 22.

ступеня, що не можу собі уявити, як я вперед міг би жити без вас, то дозвольте мені тільки сподіватися, що і ви, дізнавшись, наскільки сильно я вас кохаю, також мене полюбите»¹⁾ безконфліктно уживається з обачністю буржуа («...По сьогоднішню слід бути вельми обережному, і ... ніяк неможливо зводити знайомства хтозна з ким, а заздалегідь необхідно дізнатися, з ким маєш справу»²⁾).

Створюється враження, що сологубівський Лоенгрін далекий від свого музичного попередника. Проте це не зовсім так. Лоенгрін Сологуба виявляє характерну для неоміфологічних текстів розчленованість «єдиного образу на безліч “двійників”, “масок”, “личин”»³⁾. І найяскравіше це виявляється уві сні Машеньки, який частково відповідає сну Ельзи про променистого лицаря.

Ось що пригадує Ельза зі свого сну:

Глаза мои сомкнулись, –
Уснула сладко я... <...>
... В оружьи светлом рыцарь
Явился мне тогда...
Мой взор красы столь чистой
Не видел никогда!
Златой рожок на цепи,
И меч, как солнца луч...
Так он с небес спустился, –
Прекрасен и могуч!..
Он лаской нежной, скромной
Утешил скорбь мою:
Меня он не покинет, –
Мне честь спасёт в бою!⁴⁾

А ось що побачила уві сні Машенька: «Їй снівся прекрасний лицар, світловолосий Лоенгрін в блискучому одязі, і чулися його слова:

– Я – Лоенгрін, святині тієї посол.

¹⁾ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений. Т.14. С. 31.

²⁾ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений. Т.14. С. 29.

³⁾ Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов.

⁴⁾ Лоэнгрин. Либретто. Русский перевод Виктора Коломийцова.
URL:<http://wagner.su/node/306>

Потім раптом риси обличчя і вся фігура Лоенгріна дивно змінювалися. Немічна маленька людина з рудими вусами таргана, зрушивши котелок на потилицю, потираючи маленькі червоні вуха, то одне, то інше, об смушковий комір, безглуздо розмахувала руками в сірих хутряних рукавичках і, ковзаючи блискучими калошами по обмерзлому тротуару Горохової, співала ті ж слова. І голос її був так само звучний і солодкий, але щось смішне... звучало в ньому»¹.

Істотну роль в сюжеті сологубівського «Лоенгріна», як і в опері Вагнера, грає лейтмотив таємниці / заборони. Нагадаємо, що в першій дії опери він виникає в діалозі Лоенгріна з Ельзою, коли лицар забороняє дівчині ставити питання про його ім'я і походження. Звернемо увагу, що це дуже важливо для Лоенгріна, тому він двічі бере клятву з дівчини:

Лоенгрін

Эльза, мужем твоим я буду,
Буду хранить родной твой край;
Ничто нас разлучить не может, –
В одном мне только клятву дай:
Ты все сомненья бросишь, –
Ты никогда не спросишь, –
Откуда прибыл я
И как зовут меня!

Ельза (тихо, майже несвідомо)

Да, рыцарь, верить буду слепо!

Лоенгрін (дуже серйозно)

Эльза! Ясен тебе завет мой? –

Ты все сомненья бросишь, –
Ты никогда не спросишь, –
Откуда прибыл я
И как зовут меня!²

Лоенгрін Сологуба, зберігаючи впродовж всієї новели своє ім'я і соціальне положення в таємниці, неодноразово апелює до опери, і це призводить врешті-решт до того, що герої новели починають відчувати в деякій мірі свою відповідність героям міфу: «Машенька плакала і

¹ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений. Т.14. С. 27.

² Лоэнгрин. Либретто.

сміялася. Хитромудрі промови Лоенгріна ніжно і солодко заколисували її. І вона думала: «Вже я тепер – не Машенька, я – принцеса Ельза. Так я себе відчуваю, – значить, так це і є насправді, а не так, як це здається іншим. А він, мій Лоенгрін? <...> Я його усе-таки кохаю, для мене він – Лоенгрін»¹.

Але що ж примушує сологубівського Лоенгріна так ретельно берегти таємницю? Відомо, що «для Вагнера «Лоенгрін» мав автобіографічний і суспільний сенс, що полягав в показі в алегоричній ... формі положення художника, високі ідеали якого не можуть бути зрозумілі, не можуть отримати визнання і довіри в сучасному йому світі фальші, брехні і підступності»². У «Зверненні до друзів» Вагнер підкреслював: «Хто в Лоенгріні відкриває категорію християнського романтизму, той споглядає його випадкову зовнішність, а не саму суть. Я підходжу до трагічного становища справжнього художника в сучасному житті»³.

Сологубівський Лоенгрін – митець в душі («...Лицарі в латах у наш час зникли, але лицарські почуття залишилися, любов в серцях людей, що вміють відчувати, горить не менш яскраво, ніж раніше, і життя, що оточує нас, тільки так здається, що воно безбарвне і нудне, а насправді воно містить в собі не менше таємниць, чим в часи, що давно пройшли, коли лицар Лоенгрін під'їжджав до принцеси Ельзи на сріброкрилому лебеді»⁴), але в житті на ньому «лежить зарікання, накладене ... людськими упередженнями», адже він – звичайний палітурних справ майстер. І «отримати визнання і довіру» улюбленої дівчини герой може, лише ретельно зберігши свою таємницю. Тільки коли Машенька беззавітно полюбила Лоенгріна, він зміг новелістично-

¹ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений. Т.14. С. 44–45.

² Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие. Вып.4. С. 239.

³ Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие. Вып.4. С. 203.

⁴ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений. Т.14. С. 37.

несподівано відкрити свій соціальний стан і вирішити сумніви, що обсідали її («можливо, він – сищик або кат?»).

Безсумнівно, що кохання героїв новели розкривається крізь призму сологубівської концепції життя як твореної легенди. Завдяки вагнерівському міфу молоді люди створили свою прекрасну легенду, свій міф, де «...Лоенгрін завжди залишиться Лоенгріном, і мрійливий образ не зблякне, – тому що любов сильніша не тільки за смерть, але і страшного в своїй звичайності життя»¹.

Як бачимо, завдяки видатним класичним музичним творам, на думку символістів, можна змінити своє життя, оскільки музика дозволяє творити людині зі свого життя прекрасну легенду. Разом з тим письменники-символісти створюють свій міф про Вагнера і його творчість.

1.5. Навіщо В. Набоков в новелі «Повернення Чорба» згадує оперу «Парсифаль» Р. Вагнера?

У сюжеті оповідання В. Набокова «Повернення Чорба» дослідники найчастіше бачать віддзеркалення міфу про Орфея². Окрім цього, Н. Букс співвідносить міщанський світ, представниками якого, на думку дослідниці, в набоковському оповіданні є подружжя Келлерів, з оперою Вагнера «Парсифаль»³. З нашого погляду, зв'язок оповідання Набокова з вагнерівською оперою «Парсифаль» глибша.

Відомо, що «Парсифаль» – це урочиста сценічна містерія, в якій знайшли віддзеркалення християнські і буддистські уявлення композитора.

¹ Сологуб Ф.К. Собрание сочинений. Т.14. С. 47.

² Див.: Букс Н. «Оперные призраки» в романах В. Набокова. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/buks-opernye-prizraki.htm>; Разинькова И.Е. Символистское мирозерцание и рассказ В.В. Набокова «Возвращение Чорба». Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2005. № 2. С. 89.

³ Букс Н. «Оперные призраки» в романах В. Набокова.

Набоков, безумовно, знав праці філософів, що вивчали творчість Вагнера в релігійно-філософському аспекті, і філологів, що розглядали поетичну сторону опер великого композитора¹, тому своє оповідання він збудував, органічно поєднуючи ідеї християнства і буддизму.

Нагадаємо, що в буддизмі існує певне коло базових ідей, що має ще назву «основи вчення буддизму». До цих базових ідей перш за все відносять Чотири Благородні Істини.

Нагадаємо, що «Перша Благородна істина стверджує, що основною характеристикою людського існування є ... страждання і розчарування. Розчарування корениться в нашому небажанні визнати той очевидний факт, що все навколо нас не вічне, все скороминуще»². Причому буддизм відносить до страждання народження, хворобу, смерть. «З'єднання з неприємним – страждання, розлучення з приємним – страждання. Справді, всі п'ять груп прихильності суть страждання»³.

Нестерпне страждання Чорбу в оповіданні Набокова приносить смерть його дружини: «...Відтоді, як у весняний день на білому шосе в десяти верстах від Ніцци вона, сміючись, торкнула живий дріт стовпа, що був повалений бурею, – весь світ для Чорба відразу відшумів, відійшов». І з цієї миті «він бажав один володіти своїм горем, нічим стороннім не засмічуючи його і не розділяючи його ні з ким»⁴.

«Друга Благородна Істина – істина про причину страждання. Ця причина – потяг, бажання, прихильність до життя в найширшому сенсі...»⁵. Чорб, закинутий волею долі до Німеччини, душею прив'язався до дочки подружжя Келлерів. Проте Набоков максимально

¹ Лиштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. СПб., 1904.

² Капра Ф. Дао физики: общие корни современной физики и восточного мистицизма. М., 2008. URL: <https://vikent.ru/enc/1021/>

³ Торчинов Е.А. Введение в буддологию: курс лекций. СПб., 2000. URL: <http://anthropology.ru /ru/text/torchinov-ea/lekcija-2-osnovy-buddiyskogo-ucheniya>

⁴ Набоков В.В. Возвращение Чорба. URL: https://librebook.me/vozvrachenie_chorba_vladimir_vladimirovich_nabokov

⁵ Торчинов Е.А. Введение в буддологию: курс лекций.

скупю, з одного боку, малює портрет коханої Чорба («легкі, усміхнені руки, які не знали спокою», «маленьке обличчя, суцільно в темному ластовинні, і очі, широкі, блідувато-зелені, кольору скляних осколків, випрасуваних хвилями») і її легкий характер (напередодні весілля вона танцювала «з лопаткою в піднятій руці», «стрибала і сміялася»; «її смішило те, як вони зникли» з дому, відразу «після приїзду з церкви»; у «поганого штибу готелю» їй «все здавалося забавним»; «сміючись», вона пішла з життя). А з іншої – зворушливо-ніжне відношення героя до своєї нареченої / дружини: «Чорб, злегка горблячись, крокував за нею, – і йому здавалося, що от так, як пахне мляве листя, пахне само щастя». І ще: «Дружина дихала так по-дитячому рівно. У ту ніч він тільки поцілував її в душку, – більше нічого»¹.

Третя і Четверта Благородні Істини тісно пов'язані одна з одною, оскільки одна витікає з іншої. «Третя Благородна Істина – істина про припинення страждання, тобто про нирвану». «Будда стверджує, що не дивлячись на те, що страждання пронизує всі рівні сансаричного існування, існує стан, в якому страждання більше немає, і що цей стан досяжний»². На думку буддистів, страждання припиняються тоді, коли «вичерпуються всі афекти і потяги, що живлять страждання. Тобто згасають саме пристрасті, прихильності, затьмарення... Із зникненням причини страждання зникає і саме страждання»³. «Четверта Благородна Істина – істина про шлях, що веде до припинення страждань»⁴. Ця Істина «розкриває метод, який веде до щастя, благополуччя, зменшення життєвих проблем, а кінець кінцем – до отримання нирвани – повного позбавлення від страждань»⁵.

¹ Набоков В.В. Возвращение Чорба.

² Торчинов Е.А. Введение в буддологию: курс лекций.

³ Торчинов Е.А. Введение в буддологию: курс лекций.

⁴ Торчинов Е.А. Введение в буддологию: курс лекций.

⁵ Четыре Благородные Истины. *Тхеравада. ру*. URL: <http://www.theravada.ru/4-truths.htm>

Чорб відразу після смерті дружини розгубився. Він «тільки мляво посміхався» в Ніцці, «де її повинні були ховати», «...цілий день сидів на гальці пляжу, пересипаючи з долоні в долоню кольорові камінчики...». А потім раптово, «не дочекавшись похорону, поїхав назад в Німеччину через всі ті місця, де протягом весільної подорожі вони побували удвох», тобто, очевидно, що Чорб, сидячи на березі моря, відкриває для себе шлях, який, як здається герою, допоможе йому позбутися страждань: «...Якщо він збере всі дрібниці, які вони разом відмітили, якщо він відтворить це близьке минуле, – її образ стане безсмертним і йому замінить її назавжди»¹. Таким чином, Набоков, власне, реалізує в оповіданні метафору буддистського вчення.

Тепер розглянемо, як в оповідання вплітається християнський початок.

У «Парсифалі», нагадаємо, події третьої дії розгортаються в Страсну п'ятницю. У ремарці до цієї дії Вагнер відзначив: «Привільний, чарівний весняний пейзаж»².

Зазначимо, що красу розквітаючої весняної природи в цій дії особливо відзначають і Парсифаль:

Как поле нынче ласково цветёт! <...>
...Здесь полны нежнейших чар
все листья, стебли и цветочки!
Всё дышит детской чистотой, –
со мной так кротко говорит...

і Гурнеманц:

И счастьем дышат луг и лес, –
всё, что недолго так цветёт:
весь искуплённый мир
в день Всепрощенья гимн поёт!¹.

¹ Набоков В.В. Возвращение Чорба.

² Парсифаль. Либретто. *Рихард Вагнер*. URL: <http://wagner.su/node/354>

І Чорб, йдучи до будинку батьків дружини, звертає увагу в цю травневу ніч на красу природи, що оточує його: вулиця була загромаджена «нічною пишнотою каштанів. Попереду горів ліхтар, над склом схилялася гілка, і кілька листя, на кінці просочених світлом, були зовсім прозорі»².

Взагалі для Вагнера природа мала особливий сенс. Так, в статті «Мистецтво і революція» композитор писав: «Природа, і лише природа, в змозі вказати на велике призначення світу. Якщо цивілізація, виходячи з християнського забобону, що людська природа ганебна, відреклася від людини, то вона цим самим створила собі ворога, який обов'язково повинен буде коли-небудь її знищити, оскільки людина не знаходить собі в ній місця: цей ворог саме і є вічна, єдино жива природа»³.

В опері «Парсифаль» також можна відмітити опозицію природного і людського. Так, Гурнеманц з ніжністю відноситься до лебедя, якого підстрілив Парсифаль:

Гурнеманц

(Парсифалю)

Скажи, – лебедь убит тобою?

Парсифаль

Ну да! Всех птиц с налёту я бью!

Гурнеманц

Шутя убил?

И нет раскаянья в тебе?

Пажі і лицарі

Кара злодею!

Гурнеманц

Тяжкий, страшный грех!

Как ты решился, – здесь, в святой дубраве,

где кроткий мир тебя объял?

Ведь звери леса мирно шли к тебе!

Ты у них ласку нашёл!

Что пропели тебе наши птички?

Чем лебедь тебя прогневил?

Подругу искал он, звал её

¹ Парсифаль. Либретто.

² Набоков В.В. Возвращение Чорба.

³ Вагнер Рихард. Избранные работы. М., 1978. С. 130.

летать над озером вместе в круги,
крыльями нашу воду святить...
Где же сердце твоё? Иль любишь ты
по-детски только стрелы пускать? –
Нам он дорог был, – а что он тебе?
Вот, взгляни, – здесь ранен он, и жизни уж нет: вниз крылья повисли,
на снежных перьях кровь запеклась, – померкли глаза, – видишь их
взор?

*(Парсифаль слухав його із зростаючим хвилюванням; тепер він ламає свій
лук і кидає стріли.)*

Постиг-ли ты свой грех тяжёлый?
(Парсифаль проводит рукою по очах)
Мой сын! Сознал-ли ты свою вину?
Как мог ты так согрешить?¹

Не менш зворушливо Гурнеманц відноситься і до рослин, яких в
Святу П'ятницю не топчуть ноги людські:

Цветочек, радуясь в тиши
явлению светлому Христа,
Ему молиться хочет...
Но сам Спаситель для него невидим, –
и на людей спасённых он глядит,
а человек безгрешным стал и светлым:
любовь Христа от тьмы его спасла...
И вот цветочки в поле замечают,
что ныне их никто не мнёт ногой:
как сам Господь с терпеньем неземным
людей жалел, страдал за них, –
так нынче человек, любя,
жалее и цветы...²

Проте зброєносець короля грубо випроваджує Парсифаля із
замку Грааля, коли хлопець не перейнявся співчуттям до страждань
Амфортаса:

(дуже сердито)
Да ты, я вижу, только глуп!
(Він відчиняє вузькі бічні двері.)
Вон ступай! Уходи скорей! –
Но слушай мой совет:
впредь лебедей ты в покое оставь!
Ищи-ка, гусёнок, гусей!¹

¹ Парсифаль. Либретто.

² Парсифаль. Либретто.

Відзначимо, що і Клінгзор дуже грубо поводить ся зі своєю помічницею Кундрі:

До мене! Вставай же! Кундрі!
Раба моя! З'явися!²

В оповіданні Набокова зі світом природи тісно пов'язана кохана Чорба. У пам'ять героя вкарбувалися, перш за все, руки дружини, які «то зривали листочок з куща, то мимохідь погладжували скелясту стіну». Повертаючись до Берліна, Чорб згадує не риси характеру своєї коханої і не особливості її душі. Його спогади пов'язані з деталями природи, що оточували їх, які він разом з нею спостерігав під час весільної поїздки: «...Так само, як на південному пляжі, він прагнув знайти той єдиний, круглий, чорний, з правильним білим поясочком, камінчик, який вона показувала йому напередодні останньої прогулянки, – так само він відшукував по дорозі все те, що відзначила вона вигуком: особливий обрис скелі, будиночок, критий сріблисто-сірими лусочками, чорну ялину і місток над білим потоком»³.

Проте перегуки оповідання Набокова «Повернення Чорба» з вагнерівською оперою можна виявити не тільки на релігійному і філософському рівнях. Звернемо увагу на те, як набоковські герої співвідносяться з героями опери Вагнера.

Так, жіночі образи оповідання – кохана Чорба і «непогана собою, хоча дуже потаскана повія» – сполучаються, як нам здається, з Кундрі, героїнею опери.

Так, в першій дії Кундрі – «чарівниця», жінка-таємниця, в другому – «розкішна, пристрасна жінка, яка всю силу своєї спокусливості

¹ Парсифаль. Либретто.

² Парсифаль. Либретто.

³ Набоков В.В. Возвращение Чорба.

вживає на те, щоб заманити в погибель Парсифалю»¹, а в третьому – грішниця, що кається, яка знаходить спокій і прощення, завдяки «звільненню її від прокляття», що тяжіло над нею², новим королем Граалю, обранцем Бога.

Безумовно, образ коханої Чорба, наділеної чаклунським блідувато-зеленим кольором очей, можна співвіднести з образом Кундрі в першому акті.

Образ повії, яку знімає Чорб на ніч, поза сумнівом, відповідає образу Кундрі – «цвіту спокуси» і «виплодку зла» з другого акту.

Тепер звернемо увагу на фінал опери «Парсифаль». Ось що написано в лібрето, автором якого є Вагнер:

(Парсифаль піднімається по ступенях віттаря. Хлопчики відкривають ковчег. Парсифаль виймає з нього Грааль і занурюється в його споглядання, преклонивши коліна і творячи німу молитву. М'яке сяйво Граалю, що поступово збільшується. – Морок, що згущується в глибині, при зростаючому світлі зверху).

Всі

(разом з голосами з середньої і граничної висот, трохи чутно)

Тайны высшей чудо!

Спаситель, днесь спасённый!

Промінь світла: яскраве сяйво Граалю. З висоти куполу злітає білий голуб і парить над головою Парсифалю. – Кундрі, піднімаючи погляд до Парсифалю, поволі падає перед ним, бездиханна»³.

А ось як описує Набоков смерть коханої Чорба: «Йому здавалося, що її смерть – рідкісний, майже нечуваний випадок, що нічого не може бути чистіше за ось таку саме смерть, – від удару електричного струменя, який, перелитий в скло, дає найчистіше і яскравіше світло»⁴.

Як бачимо, і в одному, і в іншому випадку смерть героїнь пов'язана з чистим світлом – правда, містичним в одному випадку і

¹ Лиштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. *Рихард Вагнер*. URL: <http://wagner.su/node/147>

² Лиштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель.

³ Парсифаль. Либретто.

⁴ Набоков В.В. Возвращение Чорба.

фізичним в іншому, представленим у вигляді електричного струму, що дає, при бажанні, «найчистіше і яскравіше світло».

Анрі Ліштанберже вперше звернув увагу на те, що Кундрі має і «іншу сторону особистості»: «вона є перед нами не тільки як окрема, індивідуальна жінка, але як символ Вічно жіночного»¹. І у Набокова герой думає про те, що «якщо він збере всі дрібниці, які вони разом помітили, якщо він відтворить це близьке минуле, – її образ стане безсмертним і йому замінить її назавжди»², тобто, можна припустити, що «індивідуальну жінку» замінить образ-символ Прекрасної Пані, висхідний до віршів О. Блока про Прекрасну Пані.

Зрозуміло, що Чорб сходить до образу Парсифаля. Так, герой, як і Парсифаль, не має ні родовитості, ні багатства.

У опері слухач / глядач з діалогу Гурнеманца і Парсифаля дізнається, що хлопець «в лісі і в степу пустинному жив» з матір'ю.

Чорб же, з погляду Келлерів – «убогий емігрант і літератор».

Проте на цьому зв'язок Чорба з Парсифалем не закінчується. Приведемо цитату з книги Анрі Ліштанберже: «По теорії відродження, жодну справу, яка би вона доблесна і висока не була, не може поліпшити фактично положення людства і що тільки одна свідомість загального страждання може привести людство до порятунку. Отже, самі славні подвиги Парсифаля – не справи його, а ті послідовні інтуїції, через які він поступово піднімається до вищої мудрості. Ось на ці-то інтуїції Вагнер і хоче звернути нашу увагу. Таким чином, Парсифаль майже не діє в самій драмі; його дій, у власному сенсі слова, ми не бачимо на сцені, і ми дізнаємося про них просто в кількох словах. До того ж вони мають лише другорядне значення. Він не тому звільнив Амфортаса і Кундрі від прокляття, що висіло над ними, що перерубав велетнів і злих людей, змусив утікати лицарів Клінгзора,

¹ Ліштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель.

² Набоков В.В. Возвращение Чорба.

пройшов через тисячу небезпек у пошуках Граалю, але тому, що став «через жалість свідомим» Його дії мають мало значення: вони представляють інтерес остільки, оскільки вони суть прояву його інтуїції. На що Вагнер хоче звернути нашу увагу, так це – на ті внутрішні бачення, на ті раптові одкровення, які мало-помалу осявають світлом душу Парсифалю і роблять «простака з чистим серцем» визвольником стражденного людства»¹.

На початку свого шляху в оповіданні Чорб легковажно тікає від світу Келлерів, як і Парсифаль, не розуміючи, що таке співчуття: «...Тільки на наступний ранок, за півгодини до відходу експреса, з'явилися в будинок за речами. Варвара Климівна всю ніч проридала; чоловік її ... проклинав вибір дочки, витрату на вино, поліцію, яка нічого не могла зробити...»².

Після смерті дружини Чорб не здійснює подвигів, його завдання – проїхати «назад в Німеччину через всі ті місця, де протягом весільної подорожі вони побували удвох». Разом з тим, поволі повертаючись до Берліна («недаремно близько місяця не було листів») і відшукуючи «по дорозі все те, що відзначила» його дружина вигуком, герой проходить через «послідовні інтуїції», тобто духовно змінюється.

Як і Парсифаль, Чорб не звільняється від життєвих турбот і прагнень, а відчуває співчуття до батьків своєї дружини і, власне, таким чином, самовідрікається від свого бажання одноосібно володіти своїм горем. Тому лакей і повія нічого і не чують за дверима: «Двері закрилися. Жінка і лакей залишилися стояти в коридорі, перелякано подивилися одне на одного і, нагнувшись, прислухалися. Але в кімнаті було мовчання. Здавалося неймовірним, що там, за дверима, трое людей. Ні єдиний звук не доносився звідти.

¹ Лиштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель.

² Набоков В.В. Возвращение Чорба.

– Вони мовчать, – шепнув лакей і приклав палець до губ»¹.

Як бачимо, у Набокова фінал не буддистський, а християнський.

Правда, якщо «Парсифаль бере назад священний Спис у Клінгзора, загладжує гріхи Амфортаса і Кундрі, повертає їм душевний спокій і, таким чином, є відновником світового порядку, визвольником світу»², то Чорб загладжує свої гріхи перед Келлерами, разом з ними розділяючи важкий біль втрати, і, таким чином, також стає відновником світового порядку.

1.6. Я вам пишу...

(відгомони сцени листа з опери П.І. Чайковського «Євгеній Онегін» в оповіданні А.П. Чехова «Після театру»)

В одному з листів до С.І. Танєєва П.І. Чайковський писав: «Я шукаю інтимної, але сильної драми, основаної на конфлікті положень, мною пережитих або бачених, що можуть зачепити мене за живе»³. Тому композитору дуже сподобалась пропозиція написати нову оперу за романом О.С. Пушкіна «Євгеній Онегін».

За своїм жанром опера «Євгеній Онегін» (1879) «найтісніше пов'язана з французькою ліричною оперою», в якій важливі не «ситуації», а «настрої». «Зовнішня інтрига» зведена в опері «до мінімуму», а «стрижнем всього твору є розкриття душевного життя героїв»⁴.

Услід за творцями французьких опер, для яких «характерне перенесення уваги на жіночі образи»⁵, Чайковський в своїй опері «Євгеній Онегін» вибирає з однойменного пушкінського роману ті ліричні сцени, головною героїнею яких може бути Тетяна Ларіна. І для

¹ Набоков В.В. Возвращение Чорба.

² Лиштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель

³ Лист Чайковського до Танєєва від 2/14 січня 1878 року.

⁴ История русской музыки / под ред. М.С. Пекелиса: в 2 т. Т.2. М., 1940. С. 390.

⁵ Гозенпуд А. Оперна драматургія Чайковського: нариси. Київ, 1940. С. 74.

розуміння оновленого композитором образу героїні сцена листа стає одною з головних.

Це добре відчув Чехов, який в своєму оповіданні «Після театру» (1892) спочатку відправив Надю Зеленіну прослухати в театрі цю оперу Чайковського, а потім, коли дівчина повернулася додому, він дав їй можливість сісти «за стіл, щоб написати такий лист, як Тетяна»¹. Але зрозуміло, що дівчина, яка живе на початку XIX століття, за своїм світосприйняттям буде значно відрізнятися від молодшої особи, яка живе наприкінці цього століття. Тому цікаво зіставити їх світобачення.

Якщо героїня опери «Євгеній Онегін», що має мрійливий характер і багато читає, знає любов тільки по книжках, то Надя в свої шістнадцять років вважає чоловіків цікавими і привабливими і тому вже має двох поклонників, офіцера Горного і студента Груздева. Причому Горний вже встиг освідчитися в коханні героїні чеховського оповідання «в симфонічних зборах і потім внизу біля вішалок, коли з усіх боків дув наскрізний вітер»². Звернемо увагу на те, що дівчина не згадує про свої почуття, які могла б переживати під час зізнань Горного, але добре запам'ятала наскрізний вітер, який дув біля вішалок. З іншого боку, здається, що освідчення в коханні в галасливій залі і не менш галасливому гардеробі мало відповідають піднесеній атмосфері цієї ситуації і несуть швидше не серйозний, а жартівливий характер.

Для Тетяни саме тут і зараз «пора прийшла», тому, тільки поглянувши на Онегіна, вона відразу розуміє, що він – це той, кого вона чекала:

Я дождалась, открылись очи!
Я знаю, знаю – это он!³

¹ Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1962. Т.7. С. 78.

² Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.7. С. 79.

³ Евгений Онегин (опера) либретто). URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_\(опера\)/Действие_первое](https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_(опера)/Действие_первое)

Пізніше, в листі, Тетяна напише не тільки про своє очікування коханого взагалі, але і ті думки і почуття, які вона пов'язувала зі своїм обранцем. Причому слухач опери розуміє, що цей образ ніяк не співвідноситься з реальним життям, він змодельований з найкращих рис книжково-сентиментально-романтичного героя, притому мрійливого толку: про це каже і його портрет – дивний погляд, особливий голос, і його риси характеру:

Не правда ль! Я тебя слыхала...
Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала,
Или молитвой услаждала
Тоску волнуемой души?
И в это самое мгновенье
Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул,
Приникнув тихо к изголовью?
Не ты ль с отрадой и любовью
Слова надежды мне шепнул?¹

Надя, як пояснює Чехов, «ще нікого не любила». І цим, з одного боку, вона ближче до Ольги («безтурботної і пустотливої»), а з іншого – після прослуховування опери їй хочеться спробувати пережити ще невідомі їй почуття і емоції у реальному житті, але про які пишуть в книжках і про які вона почула в театрі: «Їй хотілося сумніватися в їх (офіцера і студента. – О.К.) коханні». Молода дівчина ще не зазнала страждань, тому вона вважає, що «бути не коханою і нещасною» це дуже «цікаво». Адже починаючи з повістей М.М. Карамзіна в багатьох творах російських і зарубіжних письменників описуються саме романтичні або сентиментальні відносини між героями, що призводять їх до жорстоких страждань від нерозділеного кохання.

Тому в нещасливому коханні, «коли один любить більше, а інший байдужий», Надя бачить «щось гарне, зворушливе і поетичне». «Онегін цікавий тим, що зовсім не любить, а Тетяна чарівна, тому що

¹ Евгений Онегин (оперное либретто).

дуже кохає, і якби вони однаково любили один одного і були щасливі, то, мабуть, показалися б нудними»¹. Як здається, в останньому міркуванні героїні імпліцитно проступають думки самого письменника («якби вони однаково любили один одного і були щасливі, то, мабуть, показалися б нудними»), оскільки за логікою речей Надя знаходиться ще в тому віці, коли фінал чарівної народної казки «жили довго і щасливо» є бажаним і затребуваним. Про прагнення героїні зберегти цю казково-дитячу радість сприйняття життя говорять її мрії про літній відпочинок: «Скоро весна, літо, їхати з мамою в Горбки, приїде у відпустку Горний, гулятиме з нею по саду і залицятиметься. Приїде і Груздев. Він гратиме з нею в крокет і в кеглі, розповідатиме їй смішні або дивовижні речі. Їй пристрасно захотілося саду, темноти, чистого неба, зірок»².

Якщо Тетяна «вся охоплена одним почуттям, однією думкою», а сама сцена листа «вважає багатством психологічних переживань»³, то Надя тільки намагається «приміряти» на себе ті почуття, які відкрила для себе, слухаючи вокальну партію головної героїні опери. Але любов дівчини носить ще «головний», а не «сердечний» характер, її душею ще не оволоділа «пристрасть палка і божевільна».

Зауважимо, що свій лист Надя пише з опорою на драматичний текст опери, що говорить про те, що героїня дуже уважно її слухала. Початок листа героїні «Я кохаю Вас» відсилає читача чеховського оповідання до арії Ленського «Я кохаю вас, Я кохаю вас, Ольга» (1 картина) і до партії Тетяни в заключній сцені (7 картина): «Навіщо приховувати, навіщо лукавити, Я вас кохаю!». Продовження Надіного листа – «але ви мене не любите, не любите» – це, безумовно, алюзія до репліки Ленського (4 картина): «Ах, Ольга, ти мене не любиш! <...> Ти мене не любиш».

¹ Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.7. С. 78.

² Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.7. С. 80-81.

³ Гозенпуд А. Оперна драматургія Чайковського: нариси. С. 83.

Звернемо увагу ще на один цікавий момент. Чайковський в своїй опері розкриває, як створюються думки в суспільстві:

Танці поновлюються. Серед танцюючих – Тетяна та Онегін, які повертають увагу дам.

Група дам.

Гляньте-ка! Гляньте-ка!

Танцуют пажоны!

Друга група. Давно уж пора бы...

Перша. Ну, женишок!

Друга. Как жалко Танюшу!

Перша. Возьмет ее в жены...

Разом

И будет тиранить!

Он, слышно, игрок!

Закінчуючи танцювати, Онегін повільно проходить через зал, прислухаючись до розмов.

Дами.

Он неуч страшный, сумасбродит,

Он дамам к ручке не подходит,

Он фармазон, он пьет одно

Стаканом красное вино!

Онегін (про себе).

И вот вам мненье!

Наслушался довольно

Я разных сплетен мерзких!

Поделом мне все это!

Зачем приехал я

На этот глупый бал? Зачем?¹

Якщо в опері, як і в романі, слухач / читач чує / бачить, як створюються суспільна думка про Онегіна, то у своєму листі Надя, скоріш за все, висловлює думку, яка склалася в сім'ї дівчини і, мабуть, близьких до сім'ї колах про Горного і Груздева: «Ви дуже розумні, освічені, серйозні, у вас величезний талант і ... вас чекає блискуче майбутнє», пише Надя про Горного². Груздев для Наді теж «дуже розумна людина», він говорить «багато чудового»³.

¹ Евгений Онегин (оперное либретто).

[https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_\(опера\)/Действие_второе](https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_(опера)/Действие_второе)

² Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.7. С. 78.

³ Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.7. С. 79.

Про захоплення дівчини сучасною жіночою прозою і журнальною белетристикою говорять такі рядки в листі героїні: «...я нецікава, нікчемна дівчина, і ви самі чудово знаєте, що у вашому житті я стоятиму тільки на заваді. Правда, ви захопилися мною і ви думали, що зустріли в мені ваш ідеал, але це була помилка, і ви тепер уже задаєтеся питанням у відчаї: навіщо я зустрів цю дівчину? І лише ваша доброта заважає вам признатися в цьому!..».

Або: «Мені важко залишити маму і брата, а то б я наділа чернечу рясу і пішла світ за очі. А ви б стали вільні і полюбили іншу. Ах, якби я померла!»¹

Разом з тим і в арії Лізи з опери Чайковського «Пікова дама» – «Я життя своє вручила нині князю...» – є таке ж саме самоприниження:

Я жизнь свою вручила ныне князю – избраннику по сердцу,
Существу, умом, красою, знатностью, богатством,
Достойному подруги не такой, как я.
Кто знатен, кто красив, кто статен как он?
Никто! И что же?...²

Пригадування таких книжкових «одкровенень» викликають у дівчини сльози, але вони швидко висихають, і на зміну їм раптово приходять безпричинна радість, яка все поширюється і росте, і оперні страждання йдуть геть, приводячи нові думки про все: «про маму, про вулицю, про олівець, про рояль... Думала вона з радістю і знаходила, що все добре, прекрасно, а радість говорила їй, що це ще не все, що трохи згодом буде ще краще»³.

Як бачимо, Надя після опери починає приміряти на себе страждання інших, але вони чужі їй, тому на зміну книжковому,

¹ Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.7. С. 78-79.

² «Пиковая дама» П.И. Чайковского: либретто оперы / ред. и вст. ст. О. Меликян. М., 1956. С. 53.

³ Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.7. С. 80.

«дорослому», чужому і надуманому приходить щира дитяча радість – все буде добре.

Разом з тим звернемо увагу на те, що і різноманітна гама почуттів героїні, і її прагнення пережити чужі для неї страждання пов'язані, перш за все, не з романом у віршах О.С. Пушкіна, який вона вже прочитала в гімназії, а з оперою Чайковського. Тобто, можна припустити, що Чехов в своєму оповіданні підкреслив, що музика може краще вплинути на почуття молодої людини, миттєво викликати бурхливі переживання, аніж художній твір. Тим більш, що це не просто музика, а опера Чайковського «Євгеній Онєгін».

1.7. Мотиви опери П.І. Чайковського «Пікова дама» в оповіданні Б. Зайцева «Петербурзька дама»

Головний конфлікт в оповіданні Б. Зайцева «Петербурзька дама» (1915) – це конфлікт столичного життя і життя в провінції, і заявлений він вже в перших абзацах твору: у провінції не поспішають за модою, зате в провінції зберігається здоровий початок і спокійна впевненість в собі: «Відразу відчувався в ньому провінціал (у головному героєві оповідання. – О.К.) – по обтертих петлях пальта, пом'ятій касторовій шапочці, сірому кашне, по калошах. І обличчя було здорове, не петербурзьке; голубуваті очі дивилися спокійно»¹.

У Петербурзі життя зовсім інше, і розкрити його особливості допомагає письменнику звернення до драматичної дії опери Чайковського «Пікова дама» (1890). Разом з тим необхідно відзначити, що Зайцев орієнтується в своєму оповіданні не тільки на оперу Чайковського, але і на текст пушкінської повісті «Пікова дама».

Пушкін назвав свою повість не ім'ям фабульного героя, а ім'ям його антагоніста, і навіть не його самого, а його метафоричного

¹ Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л., 1990. С. 252.

«заступника», який, по смерті антагоніста, прийняв на себе його функції і в певний момент рішуче втручається в долю героя. Але справа не тільки в цьому: назва повісті полісемантична і символічна. Слова «Пікова дама» означають не просто гральну карту, але і стару графиню, і символ долі, що захоплює героя до божевілля і до загибелі»¹. Власне, М.І. Чайковський зберіг в своєму лібрето цю особливість пушкінського твору.

Назва зайцевської «Петербурзької дами» однонаправлена і не має символічних значень. Оповідання «назване не ім'ям фабульного героя», але і не «ім'ям його антагоніста», і з символічних значень «Пікової дами» вибране тільки одне, що означає «стару графиню». Причому Зайцеву в повісті Пушкіна важливий не соціальний і майновий статус Ганни Федотівни, а те, що вона живе минулим, а не сьогоденням.

Пушкін розповідає про стару графиню як про останній уламок, вже непотрібний і зайвий, XVIII століття. Петербурзька дама, Маргарита Оболенова, так само занурена в минуле: «Хоча мое минуле було жахливо болісне, ... але я про нього думаю і чекаю смерті»².

Старше покоління в цих творах об'єднує і мотив смерті. У «Піковій дамі» вмирає стара графиня. Слухаючи однойменну оперу Чайковського, Маргарита Оболенова помічає: «Ця опера стареча, Чайковський її перед смертю написав, і тут дуже добре розказано про смерть»³. Про смерть думає і сама героїня: «...я ... чекаю смерті»⁴.

Живучи минулим і, за допомогою ефіру, світом ілюзій, старше покоління роз'єднане, для нього характерна відчуженість і навіть озлобленість. Павло Іванович, герой, близький письменникові по духу,

¹ Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. С. 220.

² Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 270.

³ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 255.

⁴ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 270.

відзначає про себе: «Злобні вони, це погано. Всі вони один одного не люблять, але чогось збираються, караулять, підсиджують»¹.

Зближує «Петербурзьку даму» з «Піковою...» і молоде покоління, представлене дівчатами, – Лізами.

Пушкін характеризує свою героїню як «бідну» і горду, якій не везе ні в особистому житті, ні в коханні: «Насправді, Лізавета Іванівна була пренесчастне створіння. Гіркий чужий хліб, говорить Данте, і важкі східці чужого ганку, а кому і знати гіркоту залежності, як не бідній вихованці знатної старої?»². Дуже швидко Лізавета Іванівна розчарувалася і в Германні: «...ці пристрасні листи, ці полум'яні вимоги, це зухвале, наполегливе переслідування, все це було не кохання!»³.

Ліза з опери, чий образ був наново переписаний Чайковським, має «цілісний характер», її відрізняють «душевна прямота і благородство, щирість, глибина почуттів»⁴. На відміну від нещасної вихованки з повісті Пушкіна, героїня опери – пристрасна, сильна натура, яка жертвує своїм блискучим положенням і заручинами з князем Єлецким в ім'я пристрасної любові до Германа. Проте і вона, онука багатой графині, нещаслива в коханні, оскільки Герман бідний інженерний офіцер. Необхідність забезпечити своє положення штовхає героя до спроби дізнатися таємницю Графині, щоб з її допомогою виграти гроші в карти. Проте пристрасть до гри і прагнення дізнатися фатальну таємницю згубно впливають на Германа і приводять його не тільки до божевілля, але і до загибелі. Загибеллю закінчується також і доля Лізи.

Зайцевська Ліза «в цю зиму ... захворіла, її відправили з Москви, де займалася вона босоніжеством і різними артистичними справами,

¹ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 268.

² Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1960. Т.5. С. 240.

³ Пушкин А.С. Собрание сочинений. Т.5. С. 253.

⁴ Русская музыкальная литература. Вып. 3. / ред. Э.Л. Фрид. Л., 1981. С. 256.

лікуватися до Петербургу». Окрім цього, «бідна ... мила» Ліза любить одруженого чоловіка, «і вони обидва нічого не розуміли, мучилися»¹.

У «Петербурзькій дамі» простежується і відгомін конфлікту двох епох і двох поколінь, що загострено звучить і в пушкінській повісті, і в опері Чайковського. Правда, якщо в основі конфлікту Германна / Германа і старої графині лежить зіставлення безтурботного XVIII і грошового XIX століть, то у Зайцева, навпаки, виникає обопільний інтерес поколінь один до одного. «Не дивуйся, що я так пристаю, помічає Павло Іванич. – Ти повинна розуміти, що для мене ти і тобі подібні – зовсім невідоме щось і, зрозуміло, цікавить. Ви нове покоління, молодість»².

Для Павла Іванича столична молодь – це «куточок іншого життя», це «культура, тонша і витонченіша», «це і тонше за середнє життя, і болючіше»³. Проте відірваність молоді від «середнього життя», на думку Зайцева, призводить до того, що людина втрачає відчуття батьківщини. «Я мало знаю село, – відверто зізнається Ліза, його племінниця. – Говорять, батьківщина. Але де вона? <...> Все моє життя – серед мені подібних, без роду – племені. <...> Іноді мені теж здається: ніби в розпліднику якомусь»⁴.

Здоровий початок в провінційному житті відчуває і Маргарита: «Я заздрю людям ... які, як ти, спокійно, добре відчувають життя. А я не можу»⁵. Для Павла Іванича столичне життя, що оточує його – це «хворе життя ... зовсім хворе»⁶. І перш за все тому, що в ньому немає міцного, здорового початку, який, навпаки, є, на думку героя, в Л. Толстому. «Цей письменник доставив йому радість. З ним він входив в міцне, здорове, просте – і дуже велике. Якщо і Толстой любив так

¹ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 253, 261.

² Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 255.

³ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 263.

⁴ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 264.

⁵ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 270.

⁶ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 271.

життя, – думав він, – ...то чого ж дивуватися на Германна, на нашу Лізу, та і на мене? Ще добре в Толстому те, що у нього був такий зв'язок із землею, з селом». Потім знову пригадав Лізу, Маргариту, і це здалося незвичайно далеким від Толстого»¹.

Разом з тим Павло Іванич, як і Микола Степанович, герой Чехова з «Нудної історії», не може дати готовий рецепт щасливого життя. Прощаючись з дядьком, Ліза просить:

«– Побажай, дядько, мені все-таки ... трохи краще життя.

Потім додала:

– Ну як, ну як його влаштувати!

Павло Іванич узяв її руку і погладив своєю.

– Бажаю від душі. А влаштувати, це ... знаєш»².

Примітно, що Зайцев, прагнучи зберегти колорит пушкінської «Пікової дами» і однойменної опери Чайковського, вводить в «Петербурзьку даму» мотив карт і мотив таємниці, що наповнює будівлі, в яких живуть героїні.

Загальна ідея опери Чайковського – зіткнення життя і смерті – актуальна і для зайцевського оповідання. Для Зайцева життя в Петербурзі витончене і тонке, але в той же час це і хворе життя. Маргарита Оболеншова точно знає, скільки потрібно прийняти морфію, щоб піти з життя, Ліза важко хвора і проходить курс лікування рентгенівськими променями, і сам герой, знаходячись в Петербурзі, відчуває себе погано – вночі у нього «боліло серце і шуміло в скронях». В той же час люди, що населяють столицю, нежиттєздатні, у них немає мети, прагнень і інтересів, вони замикаються в собі і, роз'єднані, пригадують тільки минуле. Справжнє життя, на думку письменника, знаходиться в провінції, тому що провінція тісно пов'язана з природою.

¹ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 262.

² Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 265.

Цікаво, що тільки Павло Іванич помічає чудові весняні петербурзькі пейзажі. Ні Ліза, ні Маргарита Оболенова їх просто не бачать.

Апофеозом весняної природи, що прокидається, і закінчує Зайцев «Петербурзьку даму», бо саме в ній «найбільша правда»: «Тим часом розлився березневий, м'який захід. По блідо-зеленому небу розляглися пасма рожевих хмар, що завжди говорять про нез'ясовне прекрасне. Ліс по верхівках смутно рожевів; на землі білили плями снігу. Тіні його подекуди синьо-зелені.

Дуже добре стояли світлі берізки. Вони веселили, додавали юнацьку, милу рису пейзажу. І вже з'явилися невеликі весняні озера. Струмки бігли. Якби злізти зараз з поїзда і пройти в ліс, він був би повний весняного шуму вод. Малі струмки шаруділи б м'яко, а вдалині, як чудовий акомпанемент басів, гуділи б голоси великих вод. Треба думати, що з'явилися вже жовтці, і можливо, довгоносий вальдшнеп протягне над узліссям. Пізніше, коли зійде зірка, – коливаючись і переливаючись, відіб'ється вона в цьому темному озерці. Тоді ви можете почути раннє токування тетеруків.

«Як чудово, як чудово! – повторював він про себе. – Це все проходить, і пройде, як сон, і все-таки не стане від того менш прекрасним. Так, здається тут найбільша правда».

Він довго ще стояв, дивився на цей бенкет природи, що меланхолійно йшов»¹.

¹ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 272–273.

Розділ 2.

Образи музики і музикантів в творчості письменників на зламі XIX – XX століть

2.1. Образ скрипаля в літературі Срібного віку

Розгляд окремих образів музикантів в рамках творчості того або іншого письменника вже привернув увагу сучасних літературознавців¹. Проте поки ніхто з дослідників не звернувся до осмислення проблеми музики і музикантів в літературі Срібного віку в цілому, а це, як вважаємо, достатньо цікавий аспект для вивчення.

На наш погляд, найбільш репрезентативними для розкриття даної проблеми є такі твори російських письменників Срібного віку, як «Скрипка Страдиваріуса» М. Гумільова, «Скрипка Паганіні» О. Купріна і «Моцарт» В. Брюсова.

Як відомо, в середні віки в західноєвропейській літературі виник сюжет про скрипаля, що продав душу дияволу. Його обігравали багато разів романтики (наприклад, Е.Т.А. Гофман в «Раднику Креспеле», Г. Гейне в «Флорентійських ночах» та ін.). До цього сюжету звернулися і М. Гумільов, і О. Купрін, створивши свої варіанти відомої легенди.

Оповідання Гумільова «Скрипка Страдиваріуса» (1908) має зовні невибагливий сюжет. Метр Паоло Белліччіні пише своє соло для скрипки, і початок його чудовий: «Могутній підйом відразу схоплював легку зграю звуків, і, переганяючи, перебиваючи один одного, вони стрімко мчалися на якусь невідому вершину, щоб розпуститися там

¹ Див.: Дербенева А. Неопубликованная повесть Брюсова «Моцарт». *Брюсовский сборник*. Ставрополь, 1975; Золотухина Н.А. Поэтика новелл Н.С. Гумилева 1907 – 1909 годов: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Харьков, 2007.

світовою квіткою – величавою музичною фразою»¹. Але «цей останній рішучий зліт» ніяк не вдається старому метру. Навіть чудова скрипка Страдиваріуса, дарована великим майстром молодому Паоло, безсила «подолати фатальну межу»².

Тільки уві сні композитор чує в закінченому вигляді свій твір на досконалій скрипці-Прообразі у виконанні диявола. Не в силах винести красу звучання диявольської скрипки, її надлюдської досконалості, маестро божеволіє і знищує скрипку Страдиваріуса.

Скоріш за все, Гумільов своїм оповіданням «Скрипка Страдиваріуса» вступає в полеміку з Андрієм Білим, який стверджував, що художник – завжди «творець всесвіту», «бог свого світу» в тій мірі, в якій в нім є «божа іскра» і подібність божа. Але ця іскра забарвлює витвір мистецтва і «демонічним блиском», адже художник – це завжди «вічний богоборець»³.

Паоло Беллічіні, створюючи свій новий твір, прагне досягти вершини мистецтва негайно, спираючись на «непогрішимий математичний розрахунок» і напругу почуттів: «Чекати, удосконалюватися? Але він дуже старий для цього, а молитва допомагає тільки при створенні речей простих і благочестивих»⁴. «Богоборство» закінчується для скрипаля-композитора трагічно, оскільки на його шляху одразу з'являється «батько краси і любитель всього прекрасного», як рекомендує себе диявол, і своєю грою і «хитро сплетеними промовами отруєє слабке і жадібне серце людини», приводячи його і його скрипку до загибелі⁵.

Зрозуміло, що з погляду Гумільова, який сам довгий час освоював поетичне мистецтво в Росії і за кордоном, творець-художник

¹ Гумилев Н. Сочинения: в 3 т. Т. 2: Драммы. Рассказы. М., 1991. С. 219.

² Гумилев Н. Сочинения. Т. 2. С. 220.

³ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 132.

⁴ Гумилев Н. Сочинения. Т. 2. С. 220.

⁵ Гумилев Н. Сочинения. Т. 2. С. 220.

повинен спиратися при створенні своїх творів тільки на божественний початок вищої гармонії і на «священну спадкоємність в ім'я мистецтва»¹. Порушення однієї з умов руху до досконалості призводить художника до краху надій і смерті.

Дослідники вже відзначили, що повість Брюсова «Моцарт» (1915) розкриває чоловічу психологію, і в ній тісно переплітаються теми мистецтва і бідності².

Герой повісті, Родіон Латигін, талановитий скрипаль-композитор, в рівній мірі розуміє «красу Бетховена, людей похилого віку, і красу нових, і Дебюссі, і Скрябіна, і Стравінського»³. Він знає і любить творчість Пушкіна, тому часто цитує його твори, природно, перш за все, «Моцарта і Сальєрі».

Опинившись напередодні Першої світової війни з сім'єю в провінційному місті, Латигін відчуває гостру нужденність. Але не це головне в брюсовській повісті.

Моцарт, як прозвали його обивателі, практично не розлучається зі своєю скрипкою: він пише музику, дає уроки і грає, і його гра натхненна. Латигіну подобається, «упиваючись звуками», виконувати свій твір «Танець медуз». Причому письменник, як і його попередники, звертається до прийому музичного екфразиса. Перед читачем виникає імпресіоністична картина нічного неба, моря та його мешканців, яку бачить у потоці своєї музики Латигін, він «бачить фосфорне світло води, мерехтіння сузір'їв в небі, поволі пропливаючих акул, скатів, зграями маленьких рибок, що зібралися, і танець драглистих медуз, що склали хороводи; відчуває солоний запах моря, віяння південної ночі, радість безмежного простору; вгадує, десь вдалині, силует величезного океанського стімера, що тихо підіймається над

¹ Гумилев Н. Сочинения. Т. 2. С. 220.

² Дербенева А. Неопубликованная повесть Брюсова «Моцарт». С. 149, 152.

³ Брюсов В.Я. Огненный ангел: роман, повести, рассказы. СПб., 1993. С. 413.

горизонтом, у звуках було це все, і більше, більше, безмірно більше того»¹.

Разом з тим в повісті поступово викристалізовується і міцніє тема любові. Як творча натура, Латигін шукає гармонію не тільки в музиці, але і в любові, проте її так і не знаходить. Дружина Латигіна, Міна, від знегод постаріла і зблякнула, коли Маша, велика прихильниця таланту героя, починає віддавати перевагу любові над мистецтвом, музикант кидає її назавжди. І Ада, зовні подібна до грецьких богинь, виявляється порожньою лялькою.

Заплутавшись в своїх думках і почуттях, жаліючи себе, Міну і Аду, Латигін «ридає безнадійно невтішними риданнями»², оскільки немає в світі досконалості, тому що життя не створює особливих умов для митця, не дозволяє йому дистанціюватися від земних, насущних проблем.

Купрін в «Скрипці Паганіні» (1929) також розкриває трагічну долю свого героя, але в його зіткненні з такими явищами, як слава, любов і гроші.

До молодого Паганіні, мандруючого музиканта, «дуже немилосердна була доля». «Але особливо важкий, проклятий день випав для нього 21 жовтня. З самого ранку йшов неприємний холодний дощ зі снігом. Діряві черевики артиста промокли і сам Паганіні був весь мокрий і брудний. <...> Протягом всього дня Паганіні не заробив ні гроша. <...> З останнього трактиру його попросту викинули на вулицю. <...> Коли ж він, втомлений, насилу підійнявся на верхній поверх, в свою голу горищну кімрку, то «смертний відчай і скажена злість охопили його похмуру душу»³.

Проте «всупереч всім нещастям, Паганіні ніколи не сумнівався в своєму генії»: «Мені б тільки порядний одяг, сприятливий випадок та

¹ Брюсов В.Я. Огненный ангел: роман, повести, рассказы. С. 412.

² Брюсов В.Я. Огненный ангел: роман, повести, рассказы. С. 448.

³ Куприн А.И. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1982. Т. 5. С. 40–41.

хорошу скрипку – і я здивую весь світ!»¹. І прохання скрипаля було почуте «дияволом». Правда, диявол «з'явився зовсім не в сірчаному димі, не з огидним запахом козла, не з роздвоєними копитцями замість стоп, без щонайменших ознак хвоста, – в скромному виді старенького нотаріуса або стряпчого, в сірому охайному камзолі із старовинними жовтуватими мереживами»².

Коректний і ввічливий покупець душі музиканта стає і його адвокатом, оскільки допомагає вибрати найбільш «вигідний і почесний» варіант угоди:

«– Отже: що ви бажаєте отримати за вашу душу?

– Грошей! Золото! Без кінця золота!

– Бачите, ось вам вже і знадобилася моя юридична допомога. Немає нічого легшого, як зажадати від диявола грошей. Це всякий капловухий молодий дурень зуміє замовити. Ну, а що ви скажете щодо слави?

– Дурниці! Славу можна купити за гроші. Треба тільки не особливо скупитися.

– Ні, мій друг, ви говорите необачно. Золотом можна купити тільки підлесників. Але така слава не переступить за межі того круга, який складають ваші посіпаки і в центрі якого знаходитеся ви, оглушений низькими похвалами підлабузників. Ні, ви краще скажіть мені про що-небудь інше. Наприклад, про любов.

– Біс візьми! Адже та любов вже напевно купується найлегше!

– Всяка? Ви так думаєте? Марно, ... мій молодий Ніколо! Якби всяка любов продавалася, то вже давним-давно земна куля і весь всесвіт були б в досконалій і вічній владі диявола і нам, його співробітникам, доводилося б тільки жиріти в бездіяльності... Ні, хлопчина, якщо ви хочете укласти зі мною угоду, вигідну і почесну для

¹ Куприн А.И. Собрание сочинений. Т. 5. С. 40.

² Куприн А.И. Собрание сочинений. Т. 5. С. 41.

обох сторін, то зупиніться на ваших перших, скромних умовах: хороший одяг, вдалий випадок і прекрасна скрипка»¹.

У розлогодному діалозі, як бачимо, письменником загострюються два важливі моменти. По-перше, гроші, «падаючі з неба», самі по собі щастя не приносять, а по-друге, за гроші не купуються ні справжня слава, ні справжня любов.

«Диявол ні в чому не обдурих скрипаля», але і талант («ви опинилися нескінченно талановитішим, чим я міг припустити»), і навіть зароблені працею гроші щастя Паганіні не принесли: «Ніколо Паганіні став самою нещасною людиною на світі»².

Вся біда, на думку Купріна, полягає в тому, що душа музиканта так і не прокинулася, а відсутність облагороджуючого духовного початку в діяльності Паганіні призвела до того, що «незадоволені пристрасті, ненаситне честолюбство, скажена жадібність до грошей і разом з нею огидна, сама дріб'язкова скупість; зелена заздрість не тільки до колишніх артистів, не тільки до сучасників, але і до майбутніх великих скрипалів отруїли і спопелили його душу»³.

Талант без мудрого збагнення життя примушує Паганіні писати «свої музичні твори в таких важких нотних комбінаціях, які виконати на скрипці міг тільки один він, але мимовільне визнання безмежності мистецтва говорило йому, що колись прийде інший музикант і зіграє легше за нього диявольські шаради і піде далі за нього. І цього, майбутнього, він заздалегідь ненавидів»⁴.

Людині без усвідомлення істини «Люби інших як себе» невідомі любов, дружба: «Скільки прекрасних жінок, захоплених його надприродним мистецтвом, приходило до нього, щоб віддати йому себе, своє серце, долю і кров, і завжди він гидливо відвертався від них,

¹ Куприн А.И. Собрание сочинений. Т. 5. С. 41–42.

² Куприн А.И. Собрание сочинений. Т. 5. С. 44.

³ Куприн А.И. Собрание сочинений. Т. 5. С. 44.

⁴ Куприн А.И. Собрание сочинений. Т. 5. С. 44.

перекоаний, що вони хочуть його золота. <...> Скільки дійсних друзів і шанувальників він відштовхнув грубими словами: «Ти женешся за моїми грошима або прагнеш потрапити на буксир моєї слави».

Воістину він був жалюгідний і страждав глибоко, і не було йому утіхи. Бо не вірив він нікому»¹.

Натомість духовна черствість розташовує до накопичення багатств, і герой ревно поклоняється золотому тельцеві: «Зробившись мільйонером, він проте збирав на вулиці папірці, обривки мотузок і всяку іншу труху, а денний його прожиток ніколи не перевищував одного талера»².

Відсутність духовності в справах і вчинках героя надзвичайно обідняє його життя, робить його сірим і нецікавим. Саме тому музикант, вмираючи, прорікає гірке визнання: «Скажу вам, що в житті моєму не було радості».

Без духовного прозріння людина не здатна на повноцінне живе життя, а отже, і на справжнє щастя. Тільки смерть, позбавивши музиканта меркантильних інтересів, міняє його зовнішність: «На ранок знайшли великого Паганіні мертвим; лоб його і зморшки були, як і за життя, горді і суворі. На устах же його лежала блаженна, щаслива усмішка»³.

Безсумнівно, з погляду Купріна, і матеріальний світ, і мрії про матеріальний добробут тлінні, тільки духовний початок здатний наповнити сенсом діяльність людини.

2.2. Образ акомпаніаторки в літературі на зламі XIX – XX століть

Наприкінці XIX – початку XX століття з'являються твори письменниць, головними героїнями яких стають акомпаніаторки. Перш

¹ Куприн А.И. Собрание сочинений. Т. 5. С. 44.

² Куприн А.И. Собрание сочинений. Т. 5. С. 44.

³ Куприн А.И. Собрание сочинений. Т. 5. С. 45.

за все треба назвати нарис «Голосні струни» (1897) Лесі Українки та повість «Акомпаніаторка» (1934) Ніни Берберової.

Соня Антоновська, героїня повісті Берберової, «не була ні розумною, ні гарною», не мала видатного таланту піаністки. «Словом, вона нічого з себе не являла»¹.

У Петербурзі 1919 року дівчина знайомиться зі співачкою Марією Миколаївною Травіною і стає її акомпаніаторкою.

Травіна – повна протилежність Соні: вона гарна, «у неї високий зріст», «гладке чорне волосся», «усмішка незбагненої принади, чорні, із зеленим відливом, очі». «Вона ходить, говорить, співає так упевнено, руки її так спокійно і рівно супроводжують її слова і рухи, в ній прихована якась гарячість, іскра – Божія або демонська, виразне “так і ні”»². І виходячи перший раз на сцену з Травіною, дівчина раптом гостро усвідомила, що «вона – співачка, а я – акомпаніаторка, що концерт цей – її концерт, а не «наш», як вона говорила, що слава – для неї, що щастя – для неї, що мене хтось обдурив, обмірив, обважив, що я залишена в дурах Богом і долею»³.

З цієї миті Соня починає мріяти «тільки про одне – знайти слабке місце цієї сильної жінки, отримати можливість, коли мені стане не під силу залишатися її тінню, розпорядитися її життям». Проте все склалося по-іншому: «Повз мене пройшли люди і пристрасті – я бачила їх зі свого кута, я рвалася до них, щоб комусь щось зіпсувати, комусь допомогти, якимось заявити себе в цьому русі, і я залишилася обійденою, мене не взяли у гру...»⁴.

Імпліцитно за розповіддю героїні про чужу любов і чужі страждання проступає думка самої письменниці про те, що є люди гарні, широкої душі, і є люди «тихіше води», «нижче трави», жалюгідні і

¹ Берберова Н. Акомпаніаторша. URL: <https://librebook.me/akkompaniatorsha>

² Берберова Н. Акомпаніаторша.

³ Берберова Н. Акомпаніаторша.

⁴ Берберова Н. Акомпаніаторша.

смішні, які за свою убогість хочуть помститися всьому світу і, перш за все, тим, хто «самим життям щасливий»: «Є такі люди. Пишність в них якась. Поряд з ними страшнуvато трішки. Змінити, скалічити їх рідко що може... ..Щаслива людина, вона якось над усім живе. І цього їй і прощати не треба, це у неї як здоров'я, як краса»¹.

Нарис Лесі Українки зовсім іншого плану. Зупинимосvа на ньому докладніше.

На сьогоднішній день дослідники вже провели порівняння «біографії» героїні цього твору з біографією письменниці², зазначили фізичні вади Насті³, розглянули романс Р. Шумана «Ich grolle nicht» («Я не гніваюсь») як «музичний знак нарису» Лесі Українки, який «стає центральним музикальним стержнем, імпульсом, який служить своєрідним камертоном для настроювання читача на тональність внутрішнього світу персонажів»⁴, або як «суттєвий витончений засіб розкриття психології головної героїні, емоційно-динамічної підтримки драматичного розвитку сюжету»⁵. Крім того, І. Щукіна уточнила «питання становлення назви», взаємозв'язок «творів, написаних упродовж 1896 – 1897 рр.», та проаналізувала «графічні зображення в рукописі Лесі Українки».

С.Д. Кирилюк відзначила особливості розкриття психології героїні письменницею («дівчина... аналізує не лише власні спогади (зовнішні події, вчинки і т. ін.), а й механізми почуттєвої сфери»⁶). Разом з тим,

¹ Берберова Н. Аккомпаниаторша.

² Див.: Сірук В. Наративна структура нарису Лесі Українки «Голосні струни». *Українське літературознавство*. 2016. Вип. 81; Щукіна І. «Голосні струни» Лесі Українки: музика в рядках і між ними. *Слово і час*. 2016. № 12.

³ Див.: Кирилюк С.Д. Проза Лесі Українки: в «антрактах» між поезією і драмою. *Питання літературознавства*. 2018. № 97; Сірук В. Наративна структура нарису Лесі Українки «Голосні струни»; Щукіна І. «Голосні струни» Лесі Українки: музика в рядках і між ними; Horniatko-Szumilowicz Anna Голосні струни Лесі Українки й меланхолійний вальс Ольги Кобилянської: художньо-типологічні паралелі. *Roczniki humanistyczne*. 2018. Tom LXVI, zeszyt 7.

⁴ Сірук В. Наративна структура нарису Лесі Українки «Голосні струни». С. 157.

⁵ Щукіна І. «Голосні струни» Лесі Українки: музика в рядках і між ними. С. 15.

⁶ Кирилюк С.Д. Проза Лесі Українки: в «антрактах» між поезією і драмою. С. 15.

літературознавець зауважила, що «цей твір відіграє в прозі письменниці концептуальну роль», бо це був «період активних пошуків авторки в жанровому та стильовому плані, а ще – ...час пошуку нових образів, які більшою мірою авторці вдасться реалізувати в драматургії»¹.

Anna Horniatko-Szumilowicz співставила «Голосні струни» Лесі Українки і «Меланхолійний вальс» О. Кобилянської і виявила наявні художньо-типологічні паралелі й спільні місця цих творів, «зумовлені ... точками перетину життєвого й творчого просторів обох письменниць»: «майже синхронічне написання творів, їхня жанрова подібність, автобіографічність обох текстів, інтелектуалізм, двобій між реальністю та мистецтвом як різновид конфлікту митець / суспільство, «музичність» обох творів, мотив туги й меланхолії, відтак, мовчання / тиші, врешті, наявність опозиції прекрасне / потворне»².

Крім того, дослідниця, одна з перших, відкрила, що «у творі, ймовірно, цитується польська романтична пісня: «Gdybym ja była słońcem na niebie / Nie świeciłabym jak tylko dla Ciebie...», музику до якої створив Фридерик Шопен, а слова – Стефан Вітвіцький»³.

Але окремі розвідки не дають загальної картини структурних та художніх особливостей цього твору. Зрозуміло, що треба вибрати новий, нетривіальний підхід до нарису Лесі Українки, щоб досягнути його новаторську природу. Таким, як нам здається, є інтермедіальний аналіз.

В останні десятиліття літературознавці активно звертаються до теорії інтермедіальності і інтермедіального аналізу. Об'єктом інтермедіального аналізу стає «особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків в художньому творі, заснований на взаємодії художніх

¹ Кирилюк С.Д. Проза Лесі Українки: в «антрактах» між поезією і драмою. С. 15.

² Horniatko-Szumilowicz Anna Голосні струни Лесі Українки й меланхолійний вальс Ольги Кобилянської: художньо-типологічні паралелі. С. 56.

³ Horniatko-Szumilowicz Anna Голосні струни Лесі Українки й меланхолійний вальс Ольги Кобилянської: художньо-типологічні паралелі. С. 62.

кодів різних видів мистецтв»¹ До основних художніх кодів вчені відносять такі, як вербальний, візуальний і аудіальний.

Якщо мистецтвознавці спокійно ставляться до візуальних досліджень літературознавців, то музикознавці серйозно занепокоєні їх аудіальними дослідженнями. І перш за все музикознавці ставлять під сумнів ідею знаходження конкретних музичних форм в літературному творі. Так, Є.І. Чигарьова вважає, що «сонатність поза музикою, в літературному творі» неможлива: «Цілком очевидно, що подібні паралелі можуть бути тільки узагальненими, такими, що зачіпають, в першу чергу, саме естетичний, а не структурний рівень: мова може йти тільки про аналогії, які ніяк не можуть бути виражені на мові музичної термінології»². І О.Є. Махов пише, що «з погляду музикознавця ... інтерпретація сонатності (як і інших музичних форм) у край уразлива. ... При такому аналізі постійно здійснюється підміна приватного загальним: будь-яку пару елементів, що контрастують, можна оголосити «головною і побічною партіями», будь-який повтор цього контрасту, що варіюється, назвати «репризою» або, за бажанням, «розробкою»³.

Але якщо Оскар Уайльд, який розбирався в живописі, міг відтворювати «прийоми, сюжети та композицію полотен улюблених художників» в своїх творах (наприклад, картину Дієго Веласкеса «Меніни» в казці «День народження Інфанти») ⁴, то чому Леся Українка, добре обізнана в музиці, не могла написати нарис у формі сонатного *allegro*?

¹ Тишуніна Н.В. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnykh-issledovaniy>

² Чигарева Е.И. Музыкальная категория мотива в организации литературного произведения. *Журнал Общества теории музыки*. 2014. № 4А (8А). С. 9.

³ Махов А.Е. «Музыкальное» как литературоведческая проблема. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzikalnoe-kak-literaturovedcheskaya-problema>

⁴ Чуканцова В.О. Проблема интермедіальності в повістковій прозі Оскара Уайльда: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук. СПб., 2011. С. 10.

Таким чином, з нашого погляду, прочитання «Голосних струн» за допомогою аудіального коду дозволяє по-новому поглянути на текст твору і розкрити специфіку авторської концепції письменниці.

Композиція нарису Лесі Українки дійсно близька до сонатної форми. Підкреслимо, що у цьому випадку прочитання твору Лесі Українки як сонатної форми не є натяжкою. Водночас ми розуміємо, що використання музичної термінології має дещо умовний характер.

Сонатна форма, як відомо, це «найрозвиненіша нециклічна форма інструментальної музики, що типова для перших частин сонатно-симфонічних циклів (звідси назва, що часто застосовується, сонатне allegro)»¹.

Сонатна форма «зазвичай складається з експозиції, розробки, репризи і коди», але може відкриватися і вступом. «Вступ може бути побудований на власній темі, що підготовлює музику головної партії або безпосередньо, або за контрастом»².

Завдання вступу в нарисі – по-перше, дати основні риси портрету героїні, Насті Гриценко. У дівчини «великі сині очі», «довга руса коса», «хвиляста, напіврозплетена», якій заздять її однолітки, і фізична вада – горб, який виділяє її серед людей і який стає на заваді її повноцінному життю.

По-друге, відзначити деякі риси її характеру: Настя «страх уразлива», горда і чутлива до чужого слова³.

Експозиція в сонатному allegro складається з чотирьох партій: головної, сполучної, побічної і заключної. Чотири партії чітко виявляються і в творі Лесі Українки.

Головна партія в музичному творі створює «початковий імпульс», що значною мірою визначає «характер і спрямованість подальшого»

¹ Сонатная форма. *Музыкальная энциклопедия*. URL: <http://www.musenc.ru/html/s/sonatna8-forma.html>

² Сонатная форма.

³ Українка Леся. Голосні струни. *Енциклопедія життя і творчості*. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/GolosniStruny.html>

його розвитку¹. Зрозуміло, що «головна» партія в «Голосних струнах» повинна бути пов'язана з музикою, але вона, як і інші «партії» в експозиції, дається в згорнутому вигляді – називаються тільки прізвища улюблених Настею композиторів: «В кімнаті стояло піаніно, над ним була полиця з бюстами Шопена та Бетховена...»².

У розмову Насті і Павла вплітається ім'я дівчини Олесі, з якою буде пов'язана «сполучна» партія твору. Брат і сестра її добре знають, але ставлення до неї в експозиції тільки позначається.

І ось, нарешті, з'являється головний мотив «побічної» партії – лист, написаний рукою Богдана, який «добувається Павлом з кишені» і віддається Насті³.

Заключне речення є, власне, «заключною» партією експозиції нариса, яка сигналізує читачеві, що Павло захоплений своїм коханням до Олесі: «Павло ... за хвилину біг уже шпаркою ходою вгору вулицею, поспівуючи тихенько щось досить бравурне»⁴.

Як бачимо, Леся Українка тільки позначає «партії» в експозиції, але не дає їх у своєму розвитку, і це зрозуміло, бо нарис – це жанр малої прози, і розлога експозиція була б для нього недоцільна.

Наступна частина сонатної форми – розробка. Вона «складається з трьох нерівних за протяжністю розділів – короткої вступної побудови, основного розділу (власне розробки) і предикта», що готує повернення до репризи, і в якій здійснюється «активний розвиток тематичного матеріалу, викладеного в експозиції»⁵.

Переходячи до аналізу розробки «Голосних струн», відразу слід зазначити, що Леся Українка в цьому розділі активно користується алюзіями і ремінісценціями до творів світової літератури та музики.

¹ Сонатная форма.

² Українка Леся. Голосні струни.

³ Українка Леся. Голосні струни.

⁴ Українка Леся. Голосні струни.

⁵ Сонатная форма.

На початку розробки нарису домінує лірична «побічна» партія, яка пов'язана з листом Богдана.

У короткій вступній побудові Леся Українка створює кілька алюзій до роману О.С. Пушкіна «Євгеній Онегін». Так, Настя уважно читає лист від свого знайомого. Вже перша ремарка письменниці – «лист починався без усякого слова обертання» – змушує читача «пригадати» роман у віршах Пушкіна «Євгеній Онегін», де і Тетяна, і Євгеній, пишучи листи одне до одного, не називають імен, до кого вони звертаються.

Тетяна:

Я к вам пишу – чего же боле?

Что я могу еще сказать...

Євгеній:

Предвижу все: вас оскорбит

Печальной тайны объяснение...¹

І реакція дівчини на цей лист – «Стала край вікна і дивилась у прозору сутінь. Сльози туманили їй очі, але вона гордо, болісно зсунула брови і зважливо одвернулась од вікна» – теж пов'язана з пушкінським претекстом:

...Дверь отворил он. Что ж его

С такою силой поражает?

Княгиня перед ним, одна,

...

Письмо какое-то читает

И тихо слезы льет рекой,

Опершись на руку щекой².

Зрозуміло, що на лист треба дати відповідь, і Леся Українка, відштовхнувшись від пушкінського віддзеркалення листів у романі, дає їх послідовність у зворотному порядку.

¹ Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1960. Т.4. С. 67, 168.

² Пушкин А.С. Собрание сочинений. Т.4. С. 173.

Починається основний розділ розробки, причому сама сцена написання листа транспонується авторкою з романного реєстру в реєстр оперний.

Музикознавці давно дійшли висновку, що сцена листа в опері П.І. Чайковського «Євгеній Онегін», як ми вже казали раніше, є одною з головних для розуміння образу героїні¹. Але ж і у Лесі Українки саме сцена листа є важливою для розуміння образу героїні.

Разом з тим, антураж роздумів Насті над відповіддю на лист Богдана більше нагадує оперну сцену, аніж текст пушкінського роману: «Вона сіла при столі, взяла перо й папір і налагодилась писати. <...> Вона зітхнула, ... тихо поклала перо на стіл, встала і вийшла з хати у темний садок. Тихо походжаючи по стежці, вона все думала... <...> Темрява у садку стала густіша. <...> Хутко пішла вона до хати»². Звернемо увагу на те, що в оперних виставах Тетяна в сцені листа не сидить, а ходить по сцені (див. сцену листа Тетяни у виконанні Ганни Нетребко (Метрополітен-опера), у виконанні Тамари Мілашкіної в фільмі-опері «Євгеній Онегін» 1958 року та ін.).

Але якщо Тетяна в опері, кілька разів починаючи листа, все ж його написала, то Настя проговорила свої почуття у внутрішньому монологі, який могла б вимовити і на сцені.

У монологі Насті важливо виділити кілька моментів.

Так, дівчина зазначає, що в листах Богдана немає «ні одного чулого, дружнього слова, хоч би на сміх сказаного...»³. З одного боку, їй хочеться хоча б почути «жартівливо-кохані речі», які хлопець провадив її товаришкам, але, з другого боку, вона розуміє, що з її фізичною вадою це була б «гірка комедія», і вона вдячна йому, що він ніколи не грав з нею «того водевіля кохання»⁴.

¹ Гозенпуд А. Оперна драматургія Чайковського: нариси. Київ, 1940. С. 83.

² Українка Леся. Голосні струни.

³ Українка Леся. Голосні струни.

⁴ Українка Леся. Голосні струни.

Що ж залишається «грати» сумирно закоханій Насті, яка полюбляє читати твори С.Я. Надсона? Зрозуміло, що міщанську або сентиментальну драму, або романтичну трагедію, мовні кліше з яких розсипані в репліках героїні: «душа моя стогне і рветься від жалю», «те кохання – ніж в моєму серці, – вирви ніж із серця, і воно кров'ю зійде», «я думаю про те, що я навек нещасна: поки живе кохання, воно палить вогнем; коли умре кохання, зостанеться по ньому мертво пожарище. Він не любить мене, і я нещасна; коли б він любив мене, ми обоє нещасні були б. Я знаю се і все-таки його кохаю, сама себе палю вогнем»¹.

Щоб не бути голослівними наведемо приклади претекстів:

<p>«Як тільки я сяду писати до нього, я думаю тільки про те, що я його люблю, без міри, без краю, що те кохання – ніж в моєму серці, – вирви ніж із серця, і воно кров'ю зійде».</p>	<p>«Я розумію вас, батечко, – відчуваю ніж, що ви встромлюєте в мою совість; але вже пізно»².</p> <p>«Чи впевнена ти, що, побачивши його, вони не порвали б своїх ланцюгів, не кинулися б до своїх минулих нещасть і не притиснулися скривавленими грудьми до кинджала, який їх ранив. <...> Це так жахливо, але у бідного хлопця – кинджал в серці; він не втішиться, втративши мене»³.</p> <p>«Був колись батько, який, для того, щоб врятувати дочку від ганьби, встромив сталь в її серце і вдруге дав їй життя»⁴.</p> <p>«Мой кошелек Был полон – и к тому же Я верил счастью. – Сел играть с тобой И проиграл; отец мой был скупой И строгий человек. – И чтоб не подвергаться Упрекам – я решился отыграться. Но ты, хоть молод, ты меня держал В когтях, – и я все снова проиграл. Я предался отчаянью – тут были, Ты помнишь, может быть, И слезы и мольбы... В тебе же возбудили Они лишь смех. – О! лучше бы пронзить</p>
--	---

¹ Українка Леся. Голосні струни.

² Шиллер Ф. Коварство и любовь: мещанская трагедия в пяти действиях. М., 1936. С. 18.

³ Мюссе А. де Любовью не шутят. URL: <https://sufler.su/katalog/m/альфред-де-мюссе-alfred-de-musset/мюссе-а-де-любовью-не-шутят/>

⁴ Лессинг Г.-Э. Эмилия Галотти. URL: https://librebook.me/emilia_galotti/vol1/1

	<p>Меня кинжалом. – Но в то время Ты не смотрел еще пророчески вперед»¹.</p>
<p>«Я думаю про те, що я навек нещасна: поки живе кохання, воно палить вогнем; коли умре кохання, зостанеться по ньому мертво пожараще».</p>	<p>«Ти запалив пожежу в моєму молодому, мирному серці, і цій пожежі ніколи, ніколи не загаснути»². «Твой взор переменял нрав дикий и суровый; Он дал мне нову жизнь, дал сердцу чувства новы... И огонь, палящий огонь, пролив в моей крови, Мне дал почувствовать страдания любви»³. «Любил один, страдал один; И гасну я, как пламень дымный, Забывтый среди пустых долин...»⁴.</p>
<p>«Я знаю се і все-таки його кохаю, сама себе палю вогнем».</p>	<p>«Как честью женщины так ветрено шутить? Откройся я ему, со мной бы было то же! Итак, прощайте, князь, не мне вас выводить Из заблуждения: о нет, избави боже. <...> Не знаю отчего, но я его люблю, Быть может, так, от скуки, от досады, От ревности... томлюся и горю, И нету мне ни в чем отрады!»⁵.</p>
<p>«Нічого іншого я не можу й не хочу писати, – і мушу мовчати, хоч серце моє повне речей. Я мушу мовчати, мушу зрестися єдиної потіхи – листів від нього, бодай тих коротких байдужих листочків».</p>	<p>«Якби я сміла відкрити уста, Вальтер, я могла б сказати тобі... я могла б... Але жорстокий рок пов'язав мій язик, як і любов мою, і я повинна терпіти – хай ти поводишся зі мною, як з розпусницею!..»⁶. «Хотела укорять... уста мои немели»⁷. «Свою вину загладить я готов; С покорностью приму какое наказанье Хотите... я был слеп и нем»⁸.</p>
<p>«Ні, не догадується, а просто, просто... я не здаюся йому цікавою іграшкою».</p>	<p>«Я не відшукувала з досади цієї нещасної дитини в глибині її хатини, щоб зробити з неї приманку, іграшку; я необдуманно не повторювала їй пристрасних слів, звернених до іншої»⁹.</p>

¹ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л., 1959. Т.3. С. 480–481.

² Шиллер Ф. Коварство и любовь. С. 24.

³ Озеров В.А. Фингал: трагедия в трех действиях, с хорами и пантомимными балетами. URL: http://az.lib.ru/o/ozerow_w_a/text_0010.shtml

⁴ Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1960. Т.3. С. 108–109.

⁵ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. Т.3. С. 404.

⁶ Шиллер Ф. Коварство и любовь. С. 164.

⁷ Озеров В.А. Фингал.

⁸ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. Т.3. С. 433.

⁹ Мюссе А. де Любовью не шутят.

	<p>«Хіба може вона ошчасливити батька, якщо найсвященніші відчуття любові були для неї лише іграшками?»¹.</p> <p>«Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный, Самолюбивый, злой, но слабый человек; В тебе одном весь отразился век, Век нынешний, блестящий, но ничтожный. Наполнишь хочешь жизнь, а бегаешь страстей. Все хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь; Людей без гордости и сердца презираешь, А сам игрушка тех людей»².</p> <p>«Неужели?.. Я страшен? нет, ты шутишь, я смешон! Да смейтесь, смейтесь же... Зачем, достигнув цели, Бледнеть и трепетать? скорее, где же он, Любовник пламенный, игрушка маскарада? Пускай потешится, придет. Вы дали мне вкусить почти все муки ада – И этой лишь недостает»³.</p> <p>«Подумаешь: зачем живем мы? для того ли, Чтоб вечно угождать на чуждый нрав И рабствовать всегда! Жорж Занд почти что прав! Что ныне женщина? создание без воли, Игрушка для страстей иль прихотей других!»⁴</p>
<p>«Що ж, може, коли б я розказала йому свої муки, вилила перед ним свою тугу, він би знайшов і для мене добре слово, слово потіхи або хоч поглядом пожалував мене, бо він має добре серце в гордих грудях; він би не насміявся з мого кохання, бо він знає сам, що то таке – безнадійне кохання. Так, він знає се добре... але він гордо носить і ховає те кохання від усіх... Може б, він дав мені слово потіхи від щирого серця...»</p>	<p>«Теперь, я знаю, в вашей воле Меня презреньем наказать. Но вы, к моей несчастной доле Хоть каплю жалости храня, Вы не оставите меня. <...> Но так и быть! Судьбу мою Отныне я тебе вручаю, Перед тобою слезы лью, Твоей защиты умоляю... <...> Я жду тебя: единым взором Надежды сердца оживи Иль сон тяжелый перерви, Увы, заслуженным укором!»⁵.</p> <p>«К моим младенческим мечтам</p>

¹ Шиллер Ф. Коварство и любовь. С. 152.

² Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. Т.3. С. 366–367.

³ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. Т.3. С. 390.

⁴ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. Т.3. С. 393–394.

⁵ Пушкин А.С. Собрание сочинений. Т. 4. С. 67, 70.

	Тогда имели вы хоть жалость, Хоть уважение к летам...» ¹ . «Я знаю: в вашем сердце есть И гордость и прямая честь» ² .
«Такої гіркої комедії я не витримала б...» ³ .	«Арбенин здесь? Печален и вздыхает. Посмотрим, как-то он комедию сыграет» ⁴

Водночас ці приклади показують, що «етажерка з книжками в гарних оправах, все найбільше твори знакомих поетів», в інтер'єрі кімнати, де вчаться Настя і Павло, зовсім не випадкова⁵.

Звернемось ще до одного інтертекстуального спостереження. В монологі героїні з'являється комплекс тем: марне очікування співчуття, мовчання, жебрак з простягнутою рукою, гордість коханої людини, який, безумовно, пов'язаний з поезією М.Ю. Лермонтова («Жебрак») і С.Я. Надсона («Романс», «Бути може, їх мрії...», «Кохання, одного кохання!» та ін.).

Завершується сцена листа поверненням Насті до хати. У скриньці вона бачить і інші листи, писані їй Богданом. Ці листи викликають у дівчини спогади про історію зустрічей її з хлопцем з самого початку, тобто тематичний матеріал «побічної» партії досягає нового витку розвитку.

Центральною темою цих спогадів стає розучування з Богданом пісні Шумана «Ich grolle nicht» («Я не гніваюсь»), у Лесі Українки – романсу, і все, що з цим пов'язано. Нагадаємо, що у ХІХ столітті не тільки Шумана і Шопена відносили до композиторів-романтиків, але і Бетховена⁶, і, таким чином, можна говорити про те, що музика романтиків, і та, що звучить в нарисі, і та, що асоціюється з цими композиторами, заповнює весь простір твору.

¹ Пушкин А.С. Собрание сочинений. Т. 4. С. 175.

² Пушкин А.С. Собрание сочинений. Т. 4. С. 176.

³ Українка Леся. Голосні струни.

⁴ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. Т.3. С. 471.

⁵ Українка Леся. Голосні струни.

⁶ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей в 2 т. М., 1975. Т.1. С. 133, 141, 152.

Дівчина дуже ретельно пригадує їх з Богданом напружені заняття: «Часом, утомившись, він сідав поруч Насті і проспівував упівголоса деякі фрази, нахилиючися до самого Настиного плеча, щоб краще бачити її ноти і показувати їй, де вона робить помилку. Так пройшло кілька репетицій, і під кінець їх Настя робила часом більше помилок, ніж впочатку, зате Богдан співав щораз краще»¹.

Звернемо увагу на те, що Леся Українка в цьому фрагменті імпліцитно створює алюзію до повісті Л. Толстого «Крейцерова соната»: «...Людина, і по своїй зовнішній елегантності і новизні, і, головне, по безперечному великому таланту до музики, по зближенню, що виникає з сумісної гри, по впливу, вироблюваному на вразливу натуру музикою, ... ця людина повинна була» сподобатися. І далі: «Треба зробитися сміховиськом людей, якщо перешкоджати близькості ... при заняттях мистецтвом, живописом, а головне – музикою. Люди займаються удвох найблагороднішим мистецтвом, музикою; для цього потрібна відома близькість, і близькість ця не має нічого негожого...»².

Разом з тим Леся Українка в цьому фрагменті відобразила ті творчі стосунки, які виникають між піаністом і солістом при «сумісному пошуку художньої інтерпретації» музичного твору і призводять до його «нової якості», тому що «у момент психологічного зближення з солістом конструюється загальний виконавський образ, створюється єдиний психоемоційний простір і формується психологічне налагодження творчих стосунків у взаємодії з відповідною корекцією і узгодженням сумісних виконавських дій»³. Але на невеликому товариському вечорі акомпанувала Богдану не Настя, а інша дівчина,

¹ Українка Леся. Голосні струни.

² Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1975. Т.10. С. 228, 230.

³ Калицкий В.В. Концертмейстерское искусство пианиста: дис. на соискание учен. степени д-ра искусствоведения. М., 2019. С. 47–48, 289.

тобто між Настею та Богданом пропадає психоемоційний зв'язок, їх творчі стосунки порушуються.

Варті уваги кілька деталей. По-перше, інша дівчина, «що сиділа при фортеп'яно, була молода, струнка, чорнява, з поважним, енергічним виразом на блідому обличчі; розумні іскристі карі очі немов освічували те обличчя; грала енергічно, але не різко, білі, тонкі ручки легко і зграбно торкали клавіші; чорнява, смілива головка була похилена вперед»¹. Як бачимо, її портрет явно протиставлений портрету Насті.

Свого часу І.О. Гончаров в критичній статті «Краще пізно, ніж ніколи» зазначив, що пушкінські Ольга і Тетяна – це «два головні образи жінок», що «постійно з'являються в творах слова паралельно, як дві протилежності: характер позитивний – пушкінська Ольга і ідеальний – його ж Тетяна»².

З нашого погляду, Леся Українка запропонувала своє бачення двох головних жіночих типів в українській літературі, які пов'язуються письменницею з героїнями творів М.В. Гоголя. Так, позитивним характером для письменниці стає Оксана з «Ночі перед Різдвом», а ідеальним – панночка з «Майської ночі, або Утоплениці».

Безумовно, можна знайти перегуки в рисах портретів гоголівських героїнь з героїнями цього нарису:

«...Очі сині, чудові, руса коса хвиляста, напіврозплетена» ³ .	«Потім виглянула привітна головка з блискучими очима, що тихо світили крізь темно-русяві хвилі волосся, і сперлася на лікоть» ⁴ .
«Дівчина, що сиділа при фортеп'яно, була молода, струнка, чорнява, з поважним, енергічним виразом на блідому обличчі; розумні іскристі карі очі	«...Свіже, жваве, по-дитячому юне личко, з блискучим чорними очима та невимовно привабливою усмішкою, що пропікала душу...

¹ Українка Леся. Голосні струни.

² Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки). URL: https://librebook.me/luchshe_pozdno__chem_nikogda__kriticheskie_zametki_

³ Українка Леся. Голосні струни.

⁴ Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1959. Т.1. С. 81.

<p>немов освічували те обличчя; грала енергічно, але не різко, білі, тонкі ручки легко і зграбно торкали клавіші; чорнява, смілива головка була похилена вперед»¹.</p>	<p>«Хіба чорні брови та очі мої», провадила далі красуня, не випускаючи дзеркала: «такі гарні, що вже подібних до них немає й на світі? Яка тут краса в цьому кирпатенькому носі? і в щоках? і в губах? ніби гарні мої чорні коси?»².</p>
---	--

Зазначимо, що, за Лесею Українкою, позитивний тип «енергічної» дівчини відрізняється тим, що таких багато, бо вони зосереджені на собі, і почуття інших їх мало тривожать. Тому переживання Богдана чимось нагадують страждання Вакули.

<p>«Ось Богдан знов підходить до чорнявої дівчини запрошувати на танець, але вона відмовила, не пішла з ним. Богдан, збентежений, одійшов геть. Чорнява дівчина протанцювала потім скільки разів з іншими, але недовго була при танцях, пішла з матір'ю додому зарані, ще перед вечерею. Богдан стояв який час у гурті нетанцюючих, прислонившись до стіни; він дивився поперед себе у смутній задумі, ні на що не зважаючи...»³.</p>	<p>«Не любить вона мене!» думав про себе, похиливши голову, коваль, «їй усе іграшки; а я стою перед нею, як дурень, і очей не зводжу з неї. І все б стояв перед нею, і повік би не зводив з неї очей! Чарівна дівчина! чого б я не дав, щоб дізнатися, що в неї на серці, кого вона кохає. Та ні, вона й гадки немає ні про кого. Вона милується сама собою; мучить мене, бідолашного; а я за журбою не бачу світу; а я її так люблю, як ні один чоловік на світі не любив і ніколи не любитиме»⁴.</p>
--	---

Також можна припустити, що непорозуміння між «енергічною» дівчиною і Богданом сталося тому, що музика не поєднала їх під час виступу.

Настя, ідеальний тип, характеризується «інстинктами самосвідомості, самобутності, самодіяльності»⁵. Тому вона уважно придивляється до того, що відбувається навколо неї.

Леся Українка вказує в цьому фрагменті ще на один момент, вже позначений Толстим: «...Взагалі страшна річ музика. Що це таке? Я не розумію. Що таке музика? Що вона робить? І навіщо вона робить те,

¹ Українка Леся. Голосні струни.

² Гоголь Н.В. Собрание сочинений. Т.1. С. 111.

³ Українка Леся. Голосні струни.

⁴ Гоголь Н.В. Собрание сочинений. Т.1. С. 113.

⁵ Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда.

що вона робить? Говорять, музика підносить душу, – дурниця, неправда! Вона діє, страшно діє, я говорю про себе, але чином, що зовсім не підносить душу. Вона діє ... дратівливим душу чином. Як вам сказати? Музика примушує мене забувати себе, моє дійсне положення, вона переносить мене в якесь інше, не своє положення»¹.

У Лесі Українки читаємо: «Богдан співав гарно. Він був зворушений, і те зворушення додавало ще більше виразу тому «Не жаль мені!». Настя дивилась на його обличчя, і спершу їй здалося, що вона ніколи ще не бачила його таким, але вона згадала раптом усі хвилини, коли вона його бачила, і щось тяжке налягло їй на душу»². Можна припустити, що це могли бути ревності збоку героїні, тому що у цей раз вона пережила музику шуманівської пісні не з середини, а з зовні, як слухачка. Те, що робить музика з Богданом, у цей час проходить повз Насті. Тому вона прискіпливо прислухається до виконання акомпанементу «енергічної» дівчини і пригадує свої помилки при виконанні.

Цікава реакція Богдана на плескання товариства і коментар «Чудово». Хлопець «незагоджений, відмовив: «Ні, якимось не вийшло...» І, стурбований, похмурий, ніби, сховався подаль в гурті»³.

Можливо, в грі нової акомпаніаторки Богдан не почув того, над чим він досить наполегливо працював з Настею. Крім того, нагадаємо, що Богдан був тоді ще «дуже молодим студентом першого курсу», у нього ще не було навику виступів перед публікою, тому він і заховався відразу в гурті.

З листа до Насті можна зрозуміти, що за роки студентства Богдан став добре розумітися в музиці і тонко її відчуває, тому він вправі написати такі рядки: «Вибачайте, що я Вам досі не відіслав Вашого «Дуета». Діло в тім, що сестра мого учня завзялася вивчитись його

¹ Толстой Л.Н. Собрание сочинений. Т.10. С. 235.

² Українка Леся. Голосні струни.

³ Українка Леся. Голосні струни.

конечне і оце вже другий тиждень розпадається над ним. Якщо Вам ся п'еса не конче потрібна, то дозвольте мені ще на який час зоставити її у себе...». І далі: «варварські гуки фортеп'яно і гостре сопрано, що доноситься з гостиної (розучується Ваш «Дует»!), мішають мені думки і псують настрої»¹. Вочевидь, погана гра на піаніно (варварські гуки) і непоставлений голос (гостре сопрано) дратують хлопця.

Знаковою стає і наступна ситуація, коли товариство п'є за молодих артистів. Богдан «...обернувся й до Насті з чаркою і з жартом. При тому їх очі зустрілись. Настя мовчки торкнула його чарку, він, не докінчивши жарту, тихо поставив свою чарку на стіл і на хвилину похилив голову, але зараз же підвів її з усміхом і з новим жартом на устах... До Насті Богдан більш не озивавсь»². Зрозуміло, що в очах Насті хлопець прочитав кохання до себе, але відповіді на почуття дівчини він не зміг. Цей і наступний фрагмент спогадів героїні, як здається, мають свій претекст. Це два куплети «Романсу» Надсона:

Я ждал тогда напрасно состраданья.
Был холоден и горд ваш чудный взгляд.
В ответ на яд безмолвного страданья
Я слышал смех и колких шуток ряд.

Расстались мы – но прежние мечтанья
В душе моей ревниво я хранил
И жадно ждал отрадного свиданья,
И этот час желаемый пробил³.

Зрозуміло, що і в цьому випадку Леся Українка використовує прийом віддзеркалення. Не герой, а героїня сподівається на нову зустріч з коханим. І ця зустріч відбулась «навесні, як зацвів барвінок». Яюсь Настя почула, що Богдан пообіцяв її брату зайти до нього наступного дня. Для дівчини преобразився весь світ. З ранку Настя

¹ Українка Леся. Голосні струни.

² Українка Леся. Голосні струни.

³ Надсон С.Я. Романс. URL:

https://poems.net.ua/poet/Надсон_Семен_Яковлевич/Романс

«...думала, гадала, ждала чогось, їй здавалося, що сього вечора щось має статись, щось має змінитись, щось буде радісне»¹.

Але зустріч не виправдала сподівань дівчини. Навіть виконання «Ich grolle nicht» не приносить їй радість. Бо якщо Настя сприймає пісню Шумана як твір, який поєднав їх з Богданом, то для хлопця зміст пісні виявився пророцьким. «Енергічна» дівчина не покохала Богдана, тому «блідий і засмучений він був цілу весну»².

Слід звернути увагу на символіку квітів, які ростуть і цвітуть в хаті Насті у цей день. Так, «лаври в вазонах» поряд з композиторами-романтиками символізують безсмертя, перемоги і захист³. Дійсно, музика романтиків захищає дівчину від жорстокої реальності життя, стає її розрадою.

Конвалії на піаніно – це не тільки символ ніжності і чистоти⁴, але й повернення щастя, на яке так сподівалася дівчина⁵.

Фіалки на столику означають невинність, а сині фіалки – любов⁶.

Барвінок – це і «світлі спогади», і символ вірності і любові, а вираз «рвати барвінок» означає «йти на побачення»⁷. Тобто, випадково чи ні, Настя у день зустрічі з Богданом підбрала ті квіти, що відкрито говорили про її почуття до хлопця.

Але барвінок має і інші символічні значення⁸. Так, в часі нарису барвінок для Насті стає символом пам'яті, а для Богдана в день останньої їх зустрічі він був символом смерті його щасливих сподівань. Скінчивши грати «Ich grolle nicht» на прохання хлопця, дівчина «обернулася ... і глянула на Богдана. Він сидів замислений і

¹ Українка Леся. Голосні струни.

² Українка Леся. Голосні струни.

³ Полная энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. М., 2003. С. 384.

⁴ Полная энциклопедия символов. С. 394.

⁵ Ландыши: легенды и символика. *Флорибунда: цветы и жизнь*. URL: <https://floribunda.ru/?a=382>

⁶ Полная энциклопедия символов. С. 402.

⁷ Полная энциклопедия символов. С. 405, 392.

⁸ Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський, 2015. С. 39–42.

безуважно зривав квітки з її вінка, – багато їх лежало перед ним на столі, дуже мало їх синіло ще в зеленому вінку!...»¹.

Предиктом, що готує появу репризи в нарису стає фраза Насті: «Зникніть, спогади!...».

Реприза – третій крупний розділ сонатної форми, в якому «сполучна партія зазвичай зазнає ту або іншу переробку», і іноді «зустрічається варіант з дзеркальною репризою, в якій обидві основні партії ідуть в зворотному порядку – спочатку побічна, а потім головна партії»².

«Побічна» партія повністю вичерпала себе в розробці, тому в репризі її заміщає «сполучна» партія, яка пов'язана з Олесею. Саме вона, щаслива в коханні, співає Павлові веселу пісню Шопена «Бажання»:

А щоб була я сонечком на небі,
Я б не світила, а тільки для тебе.
А ні на води, а ні для бору,
Але в будь-яку пору
В тебе в віконці і тільки для тебе –
А щоб могла я бути сонцем в небі.

А щоб була я пташкою в тім гаї,
Я б не співала у чужому краї.
А ні на води, а ні для бору,
Але в будь-яку пору
В тебе в віконці і тільки для тебе...
Чом же, як пташка, не злечу я в небо?³.

Хлопець, повернувшись від коханої дівчини додому, «жваво розказував, спогадував різні дотепи, підспівував різні пісні та раз у раз споминав Олесю, який у неї голос, як вона цікаво говорить, як гарно співає»⁴. Тобто бачимо, що дівчина, дійсно, стала для Павла «світлом

¹ Українка Леся. Голосні струни.

² Сонатная форма.

³ Бажання (Шопен, Вітвіцький-Яковчук). URL: [https://uk.wikisource.org/wiki/Бажання_\(Шопен,_Вітвіцький-Яковчук\)](https://uk.wikisource.org/wiki/Бажання_(Шопен,_Вітвіцький-Яковчук))

⁴ Українка Леся. Голосні струни.

у віконці», і, таким чином, письменниця використовує у цьому випадку прийом реалізованої метафори.

На контрасті до «сполучної» з'являється «головна» партія, яка заповнює весь простір репризи. Настя, за декілька вечірніх годин переживши у споминах історію свого кохання до Богдана і вирішивши більш не відповідати на листи хлопця, сідає за піаніно. Письменниця не відкриває читачам, що починає грати її героїня, але, з нашого погляду, це третя частина сонати № 17 Бетховена.

Відомо, що «сонаті d-moll op. 31 No 2 слухачі і видавці дали назву «Соната з речитативами». Проте в англomовній культурі» вона має назву «"Буря" («The Tempest»)»¹.

Третя частина сонати «аж ніяк не позбавлена внутрішньої просвітленості (багато в чому завдяки розрідженій «акварельній» фактурі), і все ж у ній панують похмури, імлісті мінорні фарби без єдиного сонячного променя. В останніх же тактах музика ... тихо зісковзує в чорний провал останнього самотнього d. Можливо, Соната d-moll – найбільш трагічна з усіх, написаних Бетховеном»².

Ці спостереження музикознавиці допомагають зрозуміти, чому героїня вибирає саме цю частину саме цієї сонати.

Леся Українка, бажаючи «пояснити ключовий момент» оповідання, вирішує звернутися до музичного екфразиса («всьяке відтворення одного мистецтва засобами іншого»³) як прийому, який дозволяє «дати наочну ілюстрацію будь-якого цілком «словесного» сенсу»⁴, «інтерпретувати для читача цей світ або ситуацію героя»¹.

¹ Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М., 2009. Т.1. С. 236.

² Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. Т.1. С. 239.

³ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе*: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 8.

⁴ Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*. М., 1977. С. 263.

Через словесний опис бетховенського музичного твору Леся Українка прагне розкрити складну гаму душевних переживань дівчини в момент прийняття нею остаточного рішення щодо свого ставлення до Богдана: «Настя взяла гучний акорд, потім виразно залунала перша фраза «Ich grolle nicht» і раптом обірвалася. Ніжна, тиха, кристально чиста мелодія почулася ніби здалека, як світлий спомин з глибини душі. Іноді ця лагідна мелодія ставала подібною до заглушеного стогону, але потім лилась вона далі, як прозорий струмок, то співаючи, то розпливаючись, як сон. Прокидалися знову любі, давно забуті мрії, але враз вони стали жалісним плачем. Тихо, сумно звуки тужили, ридма ридали, але глухі акорди заглушували журливий стогін і стишувались, замовкали самі собою... Тоді звилась полум'яна, гучна мелодія, горда і буйна, сповнена болю і розпачу, що збудила всі струни.

Бушувала буря, крізь яку іноді звучала перша мелодія спомину, але вона була сумна і переривчаста і скоро поринула цілком у хвилях гордого розпачу. Все потонуло в них – світлі мрії, жалісні плачі, сміливі пориви і трепетні сльози. Хвилі гуділи все дужче, все неспокійніше і тривожніше, оглушуючи самих себе. Швидше і швидше котилися хвилі, заливали все, розливалися ширше і помалу заспокоювались. Вони гомоніли все тихше і тихше, і з їх гомону виникала пісня, безнадійна і хмура, як туманна ніч на морі. Ледве чутно, як подих, прозвучала вона й зааніміла... Раптом пролунав гучний стогін, як крик серця, і на низькій ноті обірвався»².

Останні рядки нарису можна інтерпретувати по-різному. І як повний крах надій і сподівань Насті, і як катарсис, який переживає дівчина: «Вона не відповіла, лише поривчасто обняла брата, припала до його грудей і заридала голосно, не стримуючись». Щасливий Павло

¹ Фарыно Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб., 2004. С. 378.

² Українка Леся. Голосні струни.

не може зрозуміти свою страждаючу сестру, тому він тільки може її «цілувати і ласкати, як пестять мале дитя», тому що «з її плачу він відчув, що всяка розрада тут марна»¹.

Як бачимо, крізь «заключну» партію проступають філософські узагальнення самої письменниці, яка відобразила життя в нарисі в діалектичному протиріччі.

Дослідники, аналізуючи стильову палітру прози Лесі Українки, доходять висновку, що «Голосні струни» мають символістську природу². Тому «Голосні струни» можна прочитати і крізь призму неоміфологічної прози.

Дійсно, як і в неоміфологічних «текстах-міфах», в нарисі «першою сюжетно-образною художньою реальністю» є сучасність, а в ролі «шифру», що «розкриває значення» того, що зображується, виступають «вічні» «твори світової літератури» і музики.

Виявлені в нарисі твори мистецтва, «образи яких входять в символістський «текст-міф», можуть сприйматися «як об'єднані у вищу єдність – в якийсь універсальний «міф про світ».

В той же час Леся Українка в «Голосних струнах» творить легенду про життя своєї героїні, «поетично усвідомлено» граючи «різноманітними традиціями», примхливо варіюючи задані ними «образи і ситуації»³.

Таким чином, аналіз нарису показав, що Леся Українка послідовно відтворює в рамках «Голосних струн» форму сонатного allegro, ніде не збившись і не кинувши задум на пів шляху. Розкрити глибину переживань героїні твору письменниці допомагає музичний екфразис.

¹ Українка Леся. Голосні струни.

² Головій О. Проза Лесі Українки як лабораторія стилю. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2016. № 22. С. 45–47.

³ Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. *Ученые записки Тартуского университета*. URL: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html>

Леся Українка активно вводить в нарис алюзії та ремінісценції, які дозволяють авторці розширити внутрішній художній простір тексту. Разом з тим письменниця свідомо звертається до кращих зразків світової літератури XVIII – XIX ст. і для розкриття душевного світу своєї героїні, добре обізнаної у художніх творах і музиці, і для створення свого міфу про навколишній світ.

Немає сумніву, що «Голосні струни» – це оригінальний модерністський твір, який спирається на традиції символізму, що дозволяє письменниці створити текст-міф яскраво новаторського характеру. Водночас Леся Українка, написавши цікавий експериментальний твір, запропонувала своїм читачам майстерно загаданий ребус, який ще не одноразово буде привертати увагу і шанувальників творчості письменниці, і дослідників.

2.3. Роль музики і інтертексту в різдвяному оповіданні Б.К. Зайцева «Мій вечір»

Вальс, як відомо, це «парний танець, заснований на плавному кружлянні у поєднанні з поступальною ходою; один з найпоширеніших побутових музичних жанрів, що міцно утвердився в професійній музиці європейських країн»¹. Популярності вальсу в значній мірі сприяє музика. Завдяки творчості Й. Ланнера, І. Штрауса-батька та І. Штрауса-сина віденський вальс став найбільш популярним на початку XIX століття не тільки в Західній, але і в Східній Європі. Без вальсів не обходився жоден бал, вони були поширені і в садибній музиці.

В «Євгенії Онєгіні» О.С. Пушкін так характеризує цей танець:

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;

¹ Танцевальные жанры XIX века. *Балетная и танцевальная музыка*. URL: http://www.balletmusic.ru/dances_6.htm

Чета мелькает за четой¹.

У «Маскарадi» М.Ю. Лермонтова Ніна Арбеніна розповідає служниці Саші про свої враження від «нового вальсу», який вона танцювала на балу:

Как новый вальс хорош! в каком-то упоенье
Кружилась я быстрее – и чудное стремленье
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,
И сердце сжалось; не то, чтобы печаль,
Не то, чтоб радость...²

Мабуть, на балу героїня танцювала віденський вальс, темп якого в два рази швидший, ніж в повільному вальсі. Звідси зауваження молодої жінки – «кружлялася я швидше».

Наташа Ростова напередодні 1810 року на першому своєму балу чує «виразні, обережні і захоплююче-мірні звуки вальсу»³, який вона і протанцювала з Андрієм Болконським.

Звернемо увагу на те, що письменники говорять в своїх творах про вальс, як про бальний танець, але не називають композиторів, чії твори звучать на тому або іншому балу. Вперше цей пропуск заповнив в своїй повісті «Ася» І.С. Тургенєв. Закоханий в героїню Н.Н. кілька разів передає свої почуття від звуків старовинного ланнерівського вальсу: «...Я відчув, що всі струни серця мого затремтіли у відповідь на ... запобігливі наспіви». «...Ми кружлялися ... під солодкі звуки Ланнера»⁴.

Хто ж такий Йозеф Ланнер? Чому саме його, а не І. Штрауса-батька або І. Штрауса-сина згадує в своїй повісті Тургенєв?

Ланнер відомий як автор вальсів, повільних вальсів, галопів, попури і маршів. Найбільш популярні вальси композитора – «Der

¹ Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1960. Т.4. С. 110.

² Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л., 1959. Т. 3. С. 623.

³ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1974. Т.5. С. 207.

⁴ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Сочинения. М.; Л., 1964. Т.7. С. 78, 101.

Pesther Walze», «Die Werber», «Die Hofballtanze» і «Die Schonbrunner»¹.

Ланнера пам'ятають тому, що він зробив класичний віденський вальс самостійним танцювальним жанром. У творах композитора вперше виявилися структури, характерні для вальсу. Так, віденський вальс складається «з послідовно виконуваних п'яти вальсів, обрамлених вступом і висновком. Але кожен вальс не витікає з попереднього і не готує подальшого – віденському вальсу була властива калейдоскопічність»².

Окрім цього, Ланнер «додав музиці вальсу мелодійну виразність, витонченість, ритмічну гнучкість. У своїй музиці Ланнеру вдалося утілити мотиви австрійського міського фольклору і передати зв'язок з музикою віденських класиків. Творчість Йозефа Ланнера справила істотний вплив на музику батька і сина Штраусів та інших композиторів, що складали легку музику»³.

У своєму різдвяному оповіданні «Мій вечір» (1909) Борис Зайцев відтворює культурну атмосферу епохи ХІХ століття, що вже закінчилася, воєдино пов'язуючи літературу і музику, зокрема, і вальси Ланнера. Спробуємо розшифрувати новорічний ребус, майстерно загаданий читачеві письменником Срібного століття.

Як і в класичному різдвяному оповіданні, події «Мого вечора» приурочені до періоду від Різдва до Хрещення, на що вказують репліки героїні твору, Наташі: «Хрустів сніг, щось різдвяне було у вечері...»; «Чи знаєте ви ці вечори, під Новий рік...»⁴.

Як і в оновленому різдвяному оповіданні, протягом вечора героїня відчуває духовне «падіння» і відродження. Нагадаємо, що

¹ Вена. URL: <http://www.info29.net/vena52.html/>

² Альбом классического вальса. Зарубежные композиторы. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/albom_vals4.htm

³ Ланнер Йозеф Франц Карл. Большая советская энциклопедия. URL: <https://slovar.cc/enc/bse/2010998.html>

⁴ Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л., 1990. С. 107, 108.

відкривається оповідання докладним описом життєвих негараздів, що створюють у Наташі почуття тривалого душевного дискомфорту: сімейні справи, засмучення, які їй доставляють підростаючі дочки, «погані відносини» з чоловіком – все це давно вибило її з колії. Проте завдяки фантастичному збігу обставин, а фантастика також є важливим структуроутворюючим компонентом різдвяного оповідання, Наташа несподівано для себе зустрічає на балу, на який вона приїхала разом з подругою Марусею, свого чоловіка Андрія. Бажана зустріч відроджує почуття героїв і перетворює внутрішній світ героїні: «Якби все було як раніше, я повинна була б подивитися на нього, колюче натякнути на яку-небудь з дам і, відчуваючи, що в його ж очах гину, узяти тон озлобленості. Але зараз я нічого цього не могла зробити; гідність дружини, традиційна, залишилася не підтриманою, і, навпаки, я почервоніла і поглянула йому боязко в очі. <...> Позитивно, я ставала дівчам; ... самій мені потрібна була гувернантка»¹. Причому письменник свідомо звертає увагу читача на певну тимчасову протяжність цього процесу: під враженням давно забутих, а отже, нових відчуттів «...моє втомлене серце, як і вся я, *таємничо молоділо і розцвітало*»². (Курсив мій. – О.К.).

В той же час зайцевське різдвяне оповідання істотно відрізняється від інших творів цього жанру своєю підкресленою літературністю, на що є численні вказівки в самому тексті твору. Наприклад: «Чому це я все думаю про Тургенєва, Пушкіна?», «...Знов мене переслідували літературні спогади. Якби я була Наташею, і раптом у колони побачила б князя Андрія...»³.

¹ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 108–109.

² Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 110.

³ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 107, 108.

Дослідники вже відзначили, що «сюжетні відгомони «Війни і миру» перетворюють момент життя героїні» оповідання¹. Додамо, що на свій перший великий бал Наташа Ростова потрапляє 31 грудня 1809 року, тобто під Новий рік, що перегукується з часом дії зайцевського оповідання. Окрім цього, героїня Л. Толстого, увійшовши до будинку екатерининського вельможі і піднімаючись по сходах, помічає, що «попереду, позаду них, так само тихо переговорюючись і так же в бальних платтях, входили гості. Дзеркала по сходах відображали дам. Наташа дивилася в дзеркала і у віддзеркаленні не могла відрізнити себе від інших. Все змішалось в одну блискучу процесію»². Нагадаємо, що щось схоже спостерігає навколо себе і зайцевська Наташа, приїхавши на бал в зібрання: «Білі колони, золоте світло, бліді плечі дам, духи – все це здавалося свіжим, тонким, таким, що молодить. Щось дзеркальне сяяло навколо»³. Відзначимо і ще одну деталь. Мабуть, не випадково в «Моему вечорі» подругу Наташі звать Маруся. Швидше за все, це алюзія до імені сестри Андрія Болконського – княжни Мар'ї.

Зупинимось тепер на цитаті з вірша О.С. Пушкіна «Прикмети» (1829) в «Моему вечорі»: «И месяц с левой стороны сопровождал меня уныло»⁴. Як здається, ця цитата стає своєрідним ключем, за допомогою якого можна дешифрувати авторський задум, оскільки при найближчому розгляді творів Пушкіна і Зайцева стає очевидним, що пушкінський вірш отримує дзеркальне віддзеркалення в «Моему вечорі». Нагадаємо перші дві строфи пушкінського твору:

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны

¹ Иезуитова Л.А. В мире Бориса Зайцева. *Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг*. Л., 1990. С. 12.

² Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1974. Т.5. С. 203.

³ Зайцев Б.К. *Земная печаль*. С. 107.

⁴ Зайцев Б.К. *Земная печаль*. С. 107.

Сопровождал мой бег ретивый.

Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было,
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло¹.

Збираючись на бал з подругою, Наташа пригадала своє знайомство з Андрієм на весняному балу. І вона «захвилювалася старими хвилюваннями», її «серце затиснуло»: «чому не буде там Андрія...»². Для героїні на початку вечора все найсвітліше залишилося у минулому, тому душевний смуток (у Пушкіна – «душе влюбленной грустно было») викликав в її пам'яті два останні рядки другої строфи пушкінського вірша. Коли ж на балу героїня знов зазнала трепетно-ніжну гамму почуттів закоханої дівчини / жінки, то тепер, в міцних обіймах Андрія, їй «всі вулиці, люди, місто» здаються «іншими, замороженими любов'ю». А «справа біг за нами місяць, супроводжуючи ... наш біг»³. Окрім цього, героїні всі події вечора здаються сном, «живим» сновидінням (у Пушкіна – «живые сны»).

Зазначимо, що Пушкін «входить» в «Мій вечір» і завдяки іменам дочок Наташі – Олі і Тані. Асоціативний ланцюжок виводь читача на пушкінський роман у віршах «Євгеній Онегін», в якому, як ми пам'ятаємо, в п'ятому розділі описується період Святків в маєтку Ларіних (строфи I – X). І, таким чином, Зайцев, звернувшись до творчості Пушкіна і Л. Толстого, створює в своєму різдвяному оповіданні багатовимірну картину зимового святкового періоду.

Окрім Пушкіна і Л. Толстого, в «Моєму вечорі» згадується і І.С. Тургенєв, який пов'язується в свідомості героїні з ланнерівським вальсом.

¹ Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1959. Т.2. С. 243.

² Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 107.

³ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 111.

Зайцевській героїні на початку вечора хочеться танцювати «щось пронизливе, тургенєвське, старий вальс, і, танцюючи, заплакати»¹. Щемливий душу настрій, близький настрою Наташі, відчуває старий, герой тургенєвського вірша в прозі «Як гарні, як свіжі були троянди...». Взимку, коли «...мороз запушив шибки вікон; у темній кімнаті горить одна свічка», і у ніг тулиться «старий пес, ... єдиний товариш», йому залишається тільки одне – згадувати про минуле: «Чується веселий шум сімейного сільського життя. Дві русяві голівки, притулившись одна до одної, жваво дивляться на мене своїми світлими очима ..., а трохи подалі ... молоді руки бігають, плутаючись пальцями, по клавішах старенького піаніно – і ланнерівський вальс не може заглушити воркотню патріархального самовара...»². Здається, що саме цей, «пронизливий», тургенєвський вірш в прозі згадує героїня, поглянувши в дзеркало і прийшовши до висновку, що чекати хорошого від життя вже нічого.

Розглянемо тепер ще один важливий момент. На наш погляд, «Мій вечір» Зайцев написав, вступаючи в полеміку з Буніним, зокрема, з бунінською концепцією любові, викладеною письменником в різдвяному оповіданні «Новий рік» (1901). Герої оповідання, чоловік і дружина, випадково потрапляють під Новий рік в напіврозвалену садибу в Тамбовській губернії і раптом розуміють, що життя в місті пригноблює їх «розумові і душевні» здібності, а їх особисте життя не склалося: «Виходила я не люблячи, живемо ми з тобою погано, ти говориш, що із-за мене ти ведеш вульгарне і важке існування...»³. Проте в морозну місячну ніч з героями відбувається різдвяне диво: їх душі, скинувши з себе холодну одноманітність нерозуміння, розкриваються назустріч один одному, висвічуючи давно забуті і нові

¹ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 106.

² Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Сочинения. М.; Л., 1967. Т.13. С. 192, 193.

³ Бунин И.А. Собрание сочинений: в 9 т. М., 1965. Т.2. С. 255.

почуття, емоції і думки: «...Так давно не говорили ми з дружиною мирно! Я кілька разів поцілував її в очі і волосся з тією спокійною любов'ю, яка буває тільки в рідкісні хвилини, і вона раптово відповіла мені поривчастими поцілунками закоханої дівчини. Потім довго притискувала мою руку до своєї щоки, що зажеврїла»¹.

Нічний зимовий пейзаж, суворий і прекрасний одночасно, співзвучний чистоті і проникливості почуття, що раптово охопило героїв. Здається, що давно загублені і під час «таємничого наближення Нового року» знайдені щастя і взаємна любов не покинуть більше героїв. Проте бунінська «формула любові» (М.М. Кучеровський) порушує канони різдвяного оповідання: любов, здійснивши диво – осяяв в новорічну ніч своїм крилом подружжя і нагадавши їм, що вони «потрібні одне одному», йде так само раптово, як і прийшла. Вранці герої, розуміючи, що попереду їх чекає все те ж «безладне і безглузде життя», прагнуть «...скоріше забути в дрібній суєті і звичній обстановці»².

Звернувшись, власне, до тієї ж ситуації – любов, що давно пішла, раптово осяває життя подружжя напередодні Нового року, Зайцев завершує різдвяне оповідання викладом своєї філософської концепції любові, що явно вступає в полемічний діалог з бунінською: «Так, серед знегод і скорботи життя дарує нам іноді незабутні миті. Вірно, коли прийде наш кінець, ми згадаємо про них. І якщо скажемо: дев'ять десятих пропало, але одна сота вічна – то і за неї ми помремо спокійно. Хай буде благословенна любов»³. І, таким чином, автор виконує останню вимогу різдвяного оповідання – завершує його на оптимістичній ноті.

Як бачимо, обидва письменника підкреслюють, що любов не може перебувати в одному стані все життя, але коротка мить

¹ Бунин И.А. Собрание сочинений. Т.2. С. 255.

² Бунин И.А. Собрание сочинений. Т.2. С. 260.

³ Зайцев Б.К. Земная печаль. С. 111.

справжньої любові, раптово осяваючи життя людини феєрично яскравими фарбами і почуттями, назавжди залишається в його пам'яті. Причому, з погляду Зайцева, це повинно вселяти в людину не песимізм, а оптимізм.

Отже, аналіз показав, що єдине звернення письменника до оновленого різдвяного оповідання виявилось досить успішним, оскільки при дотриманні всіх жанрових ознак воно чітко виявило і концепцію любові Зайцева, і його літературні і музичні переваги, які автор зміг майстерно зашифрувати в «Моєму вечорі». Разом з тим здається, що з цим оповіданням читач повинен знайомитись, слухаючи ланнерівські вальси.

2.4. Магія музики римованого слова

Як відомо, слово грає велику роль в житті людини. Особливу, магічну роль йому додавали наші предки, пригадаємо, хоч би заклинання – «усталена словесна формула, що звичайно супроводжується відповідними діями і має нібито магічну силу; сильне побажання про здійснення чогось і віра, що так воно й станеться, виражені в такій словесній формулі; породжено вірою в магічну силу слова»¹.

Багато авторів фентезі уникають описів магічних прийомів, якими користуються їх персонажі. Наприклад, героїня раннього роману К. Сташеффа «Чародій мимоволі» (1969) Гвенділон – професійна відьма. Вона легко і непомітно перетворюється на скопу, павука, мишку, без видимих зусиль може витягнути наконечник стріли з плеча Рода Галлоугласса, але жодного разу письменник не згадує про паси або якісь заклинання Гвенділон під час чаклунства. Тільки раз Сташефф привідкриває можливості героїні. На прохання свого коханого зробити

¹ Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. К., 2006. С. 234.

мишу, вона «кивнула, обернулася і втупилася у відьомський мох. Пляма поволі стиснулася, випустила пагін хвоста, відростила на верхівці вусики, змінила колір на коричневий ... і зі стіни сповзла миша»¹.

Інтерес до результату заклинання, а не до його словесної формули можна побачити і у Р. Аспріна в романі «Корпорація М.І.Ф. у дії» (1990). Трутень, що володіє магічними здібностями, на прохання друзів повинен приготувати заклинання «Розвій» і застосувати його до господаря бару. Спочатку герой «почав щось бубоніти і бурмотіти, як завжди, коли готувався застосувати магію», потім по сигналу він «розпрямив плечі, стиснув губи, випустив в ціль своє заклинання “Розвій”», і перед героями розвіялися чари, і замість господаря бару з’явився диявол².

Разом з тим у фентезійних романах вже склалася певна традиція, коли герої під час чаклунства як словесні формули використовують віршовані тексти, які письменники точно відтворюють на сторінках своїх творів. Як виглядають ці поетичні формули, як часто вони застосовуються, які можливості відкриваються при цьому письменникам, – всі ці питання ми і розглянемо нижче.

Вперше, мабуть, оригінальний прийом введення в якості магічного заклинання римованого слова використав в своїй сазі про Гарольда Ші «Дипломований чародій» (1941 – 1960), написаний в жанрі гумористичного фентези, Лайон Спрег де Камп. Письменник, що добре знався на середньовічній епічній поезії і скандинавській міфології, відправив свого героя в романі «Труба, що реве» (1941) в світ старшої Едди. Психоаналітик за освітою, якому наскучило звичайне життя, опинившись «в абсолютно іншому світі», не тільки знайомиться з

¹ Сташефф К. Чародей поневоле: фантастический роман. Днепропетровск, 1992. С. 252.

² Асприн Р. Корпорация М.И.Ф. в действии. Сладостный МИФ, или МИФ-терия жизни: романы. М., 2002. С. 77.

Хеймдаллем, Локі, Тором, Одіном і іншими скандинавськими богами, але і оволодіває основами магії, яка складається з рухів руками або тулубом і, найголовніше, з поетичних формул у дусі древніх ісландських зразків поезії, з якими Гарольд познайомився завдяки Тьяльві. Ось початок одного із заклять героя:

Витольф и Вилльхарм,
Восстаньте, друзья!
Андвари, Имир,
Поддержите меня!
Железная Ведьма,
На помощь приди –
Свартхеда дух
В заклинанье вдохни!¹

Ретельно готуючись до складання свого першого заклинання, Гарольд дізнається у Хеймдалля імена предків-чаклунів, які могли б допомогти героєві в чаклунстві: «прародителька відьом всіх – Вітольф, предок всіх ворлоків – Вілльхарм, Свартхед – перший співак-заклинатель»². Для вірності експерименту герой згадує в своєму заклятті і двох відомих по скандинавським міфам істот – карлика Андварі і засновника роду велетнів Іміра. Згадує він і про правительку тролів, Стару із Залізного лісу. Разом з тим Гарольд не забуває і про магичні закони подібності і розповсюдження, які не діють в світі реальному, але дійсні у впорядкованих світах художньої літератури. Все це і допомагає героєві стати «ворлоком могутнім». Але треба відмітити, що герой вдається до чаклунства тільки в дуже важливих випадках, коли від цього залежить його життя, тому що відтворювати дух і стиль середньовічного художнього твору йому досить важко.

Ідею свого відомого американського попередника втілює в серії романів про Метью Ментрела К. Сташефф.

¹ Спрэг де Камп Л., Прэтт Ф. Дипломированный чародей: фантастические произведения. М.; СПб., 2007. С 99.

² Спрэг де Камп Л., Прэтт Ф. Дипломированный чародей. С. 96.

У першому романі цієї серії – «Маг при дворі її величності» (1986), написаному в жанрі іронічного фентезі, Мет Ментрел, на відміну від Гарольда Ші, опиняється в альтернативному світі не випадково. Для боротьби Добра із Злом Мероленсу потрібний маг, що має невідому в світі драконів і принцес силу. «Заклинання з автоматичним фільтром» «виловлює» Мета недаремно. Великий запас віршованих текстів в пам'яті героя, який пояснюється його філологічною освітою, «лахміття для того світу», звідки він прийшов, але «тут вони цілком можуть зійти за товар першої свіжості»¹. На відміну від місцевих магів, що створюють нове заклинання один раз в сто років, Мет «смітить» ними без кінця, кожного разу згадуючи щось нове, і тому його віршовані формули діють безвідмовно. Єдине, що вимагає від себе герой під час чаклунства – це точність в бажаннях, інакше можуть виникнути несподівані проблеми (так, замість факела в підземеллі з'являється дракон в китайському стилі).

Гарольд Ші, потрапивши в новий для нього світ, довго в ньому освоюється, а чаклувати починає тільки тоді, коли це стає вкрай для нього необхідним. І заклинання, як дуже скоро розуміє герой, повинні бути подібні до тексту древнє ісландського епосу. Ця особливість магічних формул простежується і в інших творах Спрега де Кампа, що входять в цикл «Дипломований чародій». Так, потрапивши в світ фінсько-карельської міфології, в світ «Калевали» в романі «Стіна змій» (1960), герой починає створювати магічні заклинання за зразком фінської епічної поеми.

Метью Ментрел, опинившись в незнайомому для нього світі, дуже швидко на собі перевіряє силу римованих рядків: жартома вимовлені їм дитячі вірші, що супроводжуються мінімальними рухами пальців рук, викликають ряд подій, що різко міняють життя героя,

¹ Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой: фантастические романы. М., 2003. С. 56.

стають зав'язкою його сюжету. Пізніше Мет починає усвідомлювати, що «дзвінка рима» править магією в Мероуенсе, концентрує навколо неї магічні сили.

Причому герой Сташеффа також, як і Гарольд Ші, пов'язує магічне мистецтво із законами науки: «Слова – це тільки форма, в які поет і маг вкладають свою енергію. І навіть невеликої її кількості досить, щоб зрушити з місця поклади енергії магічної, які розташовані всюди. <...> Як із звуків поет – маг формує свої думки, так і з магічної руди він вковує ті знаряддя, які йому потрібні. І коли вірш завершений – о диво! – магічна енергія спрямовується туди, куди їй накажуть»¹.

Оскільки запас віршованих рядків в голові Метью Ментрела невичерпний, герой вимовляє заклинання досить часто – не тільки, щоб врятувати собі і своїм друзям життя, як Гарольд Ші, але і для того, щоб нагодувати принцесу Алісандру, покласти на її голову корону та одягнути:

Пусть явится платье из шелка.
Корсаж – изумрудный гипюр,
И юбка аглицкого толка,
И башмачки – от кутюр...
Все лучшее, как на подбор –
Чтоб вздрогнул крестьянин Диор!²

Мет також завдяки віршам повертає дракону Стегоману уміння літати та виліковує його від алкоголізму:

Наш дракон заболел – к врачам обращаться не станет,
Обратится к друзьям: «Не сочтите, что это в бреду,
И хоть психоанализ никак на науку не тянет,
Лучше вам я поведаю все, в медсанчасть не пойду.
О, друзья, мои страхи и комплексы смоет общенья бальзам!»
Но любезно друзья отвечают: «А ты исцели себя сам!»
Может, это и к лучшему – раз подсознанье болит,
Пусть больной подсознательно сам себя и исцелит...¹

¹ Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 59.

² Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 60.

Природно, що героєві, який терміново вибудовує слова-символи так, щоб «вони били в ціль»², іноді на пам'ять приходять високі зразки поетичного тексту, наприклад, уривки з монологів героїв п'єс Шекспіра:

...Скончаться. Сном забыться.
Уснуть. И видеть сны? Вот и ответ.
Какие сны в том смертном сне приснятся...
...Так всех нас в трусов превращает мысль.
Так блекнет цвет решимости природной
При тусклом свете бледного ума...³

Або з елементами контамінації:

Быть иль не быть – вот в чем вопрос!
И, прислонясь к дверному косяку,
Лизать я обувь не могу,
Но очень бы хотел заехать в нос⁴.

А іноді Мет використовує рядки з творів, що відносяться до народної і масової літератури (лічилки, заклички, куплети із старовинних балад і відомих сучасних пісень і ін.):

Я как выпрыгну, я как выскочу,
Как пойдут по закоулочкам клочки!
Прямо по лбу толстому выскочке
Чтоб попали затрецины и тычки!⁵

Але для Мета головне – підібрати в пам'яті «щось оригінальне, а художня цінність – справа десята»⁶. Окрім цього, маг-самоучка дуже швидко розуміє особливу красу імпровізації і контамінації відомих текстів, тому він достатньо вільно поводить з відомим для нього матеріалом:

¹ Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 249.

² Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 59.

³ Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 30.

⁴ Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 29.

⁵ Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 22.

⁶ Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 99.

Летят перелетные птицы
В осенней дали голубой;
Им следует поторопиться –
Вкуснее биг-мака и пиццы,
Полезней, чем рубленый шницель
Мошка, что гудит надо мной.
Быстрее же, птицы, и в бой!¹

Разом з тим Мет демонструє свої пізнання в хімії, фізиці, антропології та інших предметах, які він отримав під час навчання в реальному світі, і також вдягає їх у віршовану форму. Ось один з прикладів подібного синтезу наукових знань і рими:

Ветер, крыльями маши,
Дуй на тех, кто согрешил;
На тех, кто не грешен,
Дуй пока пореже.
Пусть понюхают солдаты вражеского стана
Скунсового жира – бутила меркаптана!²

Іноді Мет звертається і до життєвого досвіду (так, магію-бальзам герой створює з мазі Вишневського і Біттнер-бальзаму), який також оформляється їм у вірші:

Мазь Вишневского с Биттнер-бальзамом
На живой настоявшись воде,
Очень многих героев спасала,
Помогала в бою и в труде!
Уронили вас ежели на пол,
Оторвали – бывает ведь! – лапу,
Или кот вам лицо расцарапал –
Вот инструкция: Магия-бальзам –
Где болит – мажьте именно там!
Пусть в руке он появится сам!³

Традицію, що намітилася в американській фентезійній літературі, в російськомовному фентезі закріплює Андрій Белянін в романі «Моя дружина – відьма» (1999), що є сплавом «романтичного фентезі з

¹ Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 206–207.

² Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 219–220.

³ Сташеф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой. С. 254.

елементами народного фольклору, крутого бойовика і містичного тріллера»¹. Причому, з нашого погляду, можна говорити про генетичний зв'язок між романами Беляніна, Спрега де Кампа і Сташеффа.

Герой Беляніна, Сергій Олександрович Гнедін – професійний поет, що випустив шість збірок віршів, член Союзу письменників Росії, «чоловік визнаний, відомий» в рідному місті Петербурзі². У Темні світи він відправляється з надією розшукати там свою дружину. В той же час в глибині душі герой буквально відразу починає відчувати, як і Мет Ментрел, що йому хтось нав'язує роль «в даному спектаклі. Хтось стоїть над нами і смикає ниточки, пересуває нас на шахівниці, кидає кістки так, щоб ми могли крокувати лише в строгій відповідності з тими, що випали»³. І інтуїція поета не підводить. Веліар, друга особа після Сатани, не тільки перевіряє відчуття Гнедіна до дружини в його подорожах по різних світах, але і намагається вивідати у поета основи справжнього магічного вірша. Проте графомана, позбавленого Божої іскри, чекає повний провал на теренах поетичного мистецтва.

Як і Мет Ментрел, Сергій Гнедін, опинившись в добі Середньовіччя, абсолютно випадково вимовляє уривок з вірша, і римовані рядки спрацьовують як магічна сила. Правда, намагаючись довести, що він людина позитивна, герой читає не чужий твір, а строфу з вірша, ним самим складеного: «Веди мене швидше, безмовний провідник, туди, де тіль річки перетинає сушу. Туди, де, мідний гріш засунувши під язик, я відпущу з землі свою хвору душу»⁴. І рядки, які повинні були підтвердити добрі наміри героя, призводять до несподіваного результату: священик втрачає голос. З часом герой починає розуміти, що «основна проблема» його віршів або магії «в

¹ Белянин А.О. Моя жена – ведьма: фантастический роман. М., 2003. С. 76.

² Белянин А.О. Моя жена – ведьма. С. 47, 7.

³ Белянин А.О. Моя жена – ведьма. С. 50.

⁴ Белянин А.О. Моя жена – ведьма. С. 48.

тому, що результат ніколи не відомий заздалегідь»¹, і що римовані вірші мають вагомішу силу, ніж білі вірші, якими постійно користуються жителі чарівного Міста.

Разом з тим Гнедін дуже швидко приходиться до висновку, що вірші треба вимовляти в потрібний момент повністю, з почуттям, і тоді, завдяки своїй глибокій емоційно-смісловій насиченості і асоціативності, вони можуть врятувати героя і його друзів з різних колотнеч.

Проте спочатку свого перебування в паралельних світах поет-професіонал також, як і його літературні попередники, вірить в можливий науковий підхід до магічних формул: «у заклинань ... зовсім інша вербальна структура. Вони повинні волати до певних природних сил, зазвичай нижчого порядку. Для цієї мети використовується вузькоспеціальна лексика і фразеологія. Наприклад, бажане вживання дійсного імені демона, правильне формулювання його виклику, надійна огорожа себе, чітке позначення бажання замовника»². Як бачимо, опис в приведеній цитаті стандартного чаклунства виразно нагадує дії Гарольда Ші під час його першого досвіду в ролі мага.

Як і Гарольд Ші, Гнедін відправляється в світи скандинавської міфології, як і герой Спрега де Кампа, герой Беляніна освоює стиль старшої Едди. В той же час в «Моїй дружині...» численні алюзії і ремінісценції виникають не тільки до фентезійних романів американських письменників, але і до народних казок, легенд, бувальщин, творів Стерлінга Ланье і інших творців фентезі, і вводяться Беляніним як у вигляді частин своєрідного ребусу, який загадується інтелектуалам-читачам, так і з прямою вказівкою на їх джерела.

¹ Белянин А.О. Моя жена – ведьма. С. 486.

² Белянин А.О. Моя жена – ведьма. С. 49.

До поетичних формул як прийому звернулися і Г.Л. Олді в повісті «Вітражі патріархів», що входить в цикл романів і повістей «Безодня Голодних Очей» (1991).

Причому початок повісті достатньо точно відтворює відомі сюжетні ходи, вироблені письменниками-попередниками: безіменний герой на прізвисько Чужий виявляється закинутим в якийсь один з паралельних світів-міст. Його жителі не вміють ні читати, ні писати, тому що в місті магічну силу має будь-яке ритмізоване слово, проте володіють його таємницями лише деякі – Майстри, які творять не вірші з римою, а вітражі стихій. І професійний військовий, який любить і знає класичну поезію (Пушкіна, Гумільова та ін.) і літературу («Книгу Пісні Пісень Соломона») і відтворює її уривки вголос по велінню душі, сам того не відаючи, торкається до таємниць Майстрів, оскільки будить такі стихії, як грозу та вітер. Але це ще не вітражі, тому що слова стоять над Чужим, він поки «лялечка, зародок»¹.

Якщо герої попередніх романів користувалися своїми знаннями практично без обмежень, і будь-яке римоване слово, принесене ними з реального світу, виявлялося автоматично магічним, то Олді в своїй повісті розвернули іншу ситуацію, яка, безумовно, сходиться до вірша О.С. Пушкіна «Пророк».

Дослідники вже відзначили, що «в пушкінському вірші звучить мотив божественного покликання пророка і разом з тим нездійсненність його місії без попереднього «очищення». Причому «пушкінський поет повинен зазнати повне перетворення людського ества, як би раз'ятого на частини і створеного знов. <...> Повторне створення не тільки позбавило поета від людських слабкостей, але і

¹ Олди Г.Л. Бездна Голодных Глаз: в 2 т. Т.2. Живущий в последний раз: роман. М., 2009. С. 15.

дарувало йому такі чуйність і зіркість, які роблять його здатним «почути» живу цілісність всього всесвіту»¹.

Чужий в повісті Олді, щоб управляти стихіями, теж повинен пройти свого роду очищення, але очищення духовне, пов'язане з саморуйнуванням, а потім створенням внутрішнього світу героя на нових початках. Нагадаємо, що в основі магічної формули, завдяки якій відбувається перетворення героя, лежить кілька змінених авторами повісті вірш М. Волошина «Підмайстер»:

Для ремесла и духа – единый путь:
Ограничение себя.
Чтоб научиться чувствовать, ты должен отказаться
От радости переживаний жизни,
От чувства отрешиться ради сосредоточья воли
И от воли – для отрешенности сознания.

Таке внутрішнє самообмеження дозволить героєві проникнути в дійсну суть всесвіту і отримати власний магічний дар, де слово володіє неймовірною владою:

Когда же ты поймешь, что ты не сын земли,
Но путник по вселенным,
Что солнца и созвездья возникали
И гибли внутри тебя –
Тогда ты станешь Мастером².

Знання, що відкрилися, допомагають героєві разом з Магістром домовити наймогутніший Вітраж патріархів п'яти стихій і зупинити Чорний вітер, що рухався на місто і робив з людей рабів, але перемогти нескінченну лавину упурків герої не можуть, так на зміну влади Слова в світ приходять влада зброї.

Відомо, що «віршована форма, аж до створення власне художньої прози в Новий час, була унікальним, незамінним

¹ Поддубная Р.Н. Александр Пушкин: монография. Харьков, 2003. С. 29.

² Олди Г.Л. Бездна Голодных Глаз. Т.2. Живущий в последний раз. С. 20–21.

інструментом перетворення слова в мистецтво. Незвичайна організація мови, властива віршу, виявляла, засвідчувала особливу значущість і специфічну природу вислову. Вона як би свідчила, що поетичний вислів – не просто повідомлення або теоретична думка, а якесь самобутнє словесне «діяння». <...> Необхідність вірша на ранніх ступенях розвитку мистецтва слова диктувалося, зокрема, і тим, що воно спочатку існувало як звучне, вимовне, виконавське»¹.

Цю специфіку звучного поетичного римованого слова і враховують, як здається, письменники всіх розглянутих нами романів. Разом з тим, якщо Спрег де Камп і особливо Сташефф прагнуть додати розважальний характер своїм віршам, викликати у читача усмішку, і в цьому їм, поза сумнівом, допомагають ще і перекладачі, то Белянін пропонує читачеві глибокі за змістом власні вірші. Олді йдуть іншим шляхом. Мабуть, ідея авторів полягає в тому, що поезія високого рівня існує не тільки в світі реальному, але і в світах, паралельних нашому, тому поетичний шедевр, «вловлений» в нашому світі Гумільовим, може бути в світі альтернативному Вітражем патріархів, здатним викликати або зупинити стихії будь-якого порядку.

¹ Кожин В.В. Пoesия и проза. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А.Н. Николюкина. М., 2003. Стлб. 779.

Розділ 3. Музичний фольклор в літературі XIX – XX століть

3.1. Образ співака і його роль в оповіданнях І.С. Тургенєва, М.Д. Телєшова і Д.Н. Маміна-Сибіряка та фентезійних романах Є. Дворецької і Ю. Нікітіна

В другій половині XIX – на початку XX століття до образу співака з народу звертаються такі письменники, як І.С. Тургенєв, Д.Н. Мамін-Сибіряк та М.Д. Телєшов.

Дослідники справедливо відзначили, що в тургенєвському оповіданні «Співаки» з «Записок мисливця» слов'янський характер «провертається корінною ситуацією буття – мистецтвом», яке «будить в героях книги загальні, в унісон один з одним звучні почуття», оскільки «спів Якова Турка – це символ демократичної одностайності, що народжується в напруженому поетичному переживанні життя»¹.

Далі Ю.В. Лебедев пише: «Зазвичай сенс оповідання «Співаки» бачать в поетизації Тургенєвим талановитих народних самородків. Але первинна тургенєвська назва цього оповідання не випадково орієнтувала читача на інше – «Притинний шиночок». Поетизується не тільки талановитість особи, але і талановитість маси. Адже спів Якова піднімається, росте і міцніє на тій зустрічній хвилі співчуття, співпереживання, яка прокидається в його слухачах. Ця зустрічна хвиля виносить до широких узагальнень про суть національних, демократичних початків в ... характері і все оповідання «Співаки»...»².

Проте, з нашого погляду, в «Співаках» Тургенєва не тільки поетизується, з одного боку, талант народних виконавців, а з іншого – уміння маси співпереживати почуттю. Письменник відкриває читачам і ті образи і асоціації, які виникають в свідомості автора-оповідача під час співу Якова-Турка: «Пісня росла, розливалася. Яковом, мабуть,

¹ Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева: пособие для учителя. М., 1977. С. 49.

² Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева. С. 50.

оволодівав захват: він вже не боявся ... голос його не тріпотів більш – він тремтів ... і безупинно кріпшав, тверднув і розширювався. Пам'ятається, я бачив одного разу, увечері, під час відливу, на плоскому піщаному березі моря ... велику білу чайку: вона сиділа нерухомо, підставивши шовковисті груди яскраво-червоному сяйву зорі, і лише зрідка поволі розширювала свої довгі крила назустріч знайомому морю, назустріч низькому, багряному сонцю: я сгадав про неї, слухаючи Якова. <...> Він співав, і від кожного звуку його голосу віяло чимось рідним і неозоро широким, немов знайомий степ розкривався перед вами, йдучи в нескінченну далечінь»¹.

Якщо Тургенєв прагне розкрити вплив музики на виконавця і на слухачів, що його оточують, то Мамін-Сибіряк і Телешов у своїх творах по-різному пов'язують своїх героїв з народом, але і професіональних співаків, з їхніми пошуками сенсу життя і щастя.

Так, натхненний співак і музикант Менестрель з однойменної легенди М.Д. Телешова (1903) «не думає про завтрашній день, не сіє, не жне, не збирає багатств в житниці, а живе, як небесний птах». Вільний душею, герой «бачить, як димлять туманами вершини гір, як в широких долинах хвилюються хліби, що зріють, бачить схід і захід сонця, яскравий полудень, бачить і темну ніч. Бачить і знає він світ і благословляє життя, свободу і щастя, розлиті навколо нього у всій природі»².

Менестрель відомий жителям всієї країни. «Менестрель! Менестрель! – чувся всюди захоплений говір, ледве він з'являвся перед народом з нерозлучною віолою в руках. Не поглядаючи ні на кого з натовпу, мовчазний і похмурий, з опущеними віями, які були довгі і густі, співак приходив в храм і перед статуєю богоматері преклоняв коліна. Піднявшись і приклавши до грудей віолу, він різко і

¹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Сочинения. М; Л., 1963. Т.4. С. 241.

² Телешов Н.Д. Избранные сочинения: в 3 т. М., 1956. Т.2. С. 319.

уривчасто проводив смичком кілька разів по струнах, точно стукаючись, як мандрівник, в серця людей. Далі він вже не пам'ятав – де і серед кого він: душа неслася в небеса, до стоп святої діви, а струни віоли слухняно тремтіли під владною рукою, звуки їх разом з голосом зливалися в натхненні гімни, гриміли захоплено і дивно, наповнювали весь храм і приголомшували серця. Жінки ридали у відповідь, чоловіки падали ниць, і навіть суворі лицарі приходили слухати його гімни і стояли безмовні і нерухомі, як сталеві башти, серед захопленого народу. <...> Переходячи з міста в місто, з одного селища в інше, повертаючись знову і знов йдучи, він усюди був бажаним гостем, улюбленим співаком, і слава про нього летіла далеко попереду нього самого»¹.

Створюється враження, що мандруючий співак по-справжньому щасливий, оскільки він приносить духовну безкорисливу радість людям. Але протягом усього життя людину очікують мінливості долі. Сила голосу, як і все в природі, недовговічна, а як тільки «голос втратив блиск і гнучкість», то і «захоплені гімни вже не стали привабливі». «Разом з молодістю, разом з силами» пішли «щастя і радість», «і під старість важко людині не знаходити притулку у людей і не знати, куди схилити свою сиву голову»². Про натхненного Менестреля всі забули, як забувають «о зношених черевиках». «Залишений всіма, забутий і убогий, бродив він багато років по світу і співав свої кантати розбитим, старечим голосом, збираючи милостиню, яку іноді кидали йому з милості. Багато років не бував він в своєму рідному місті і тепер йшов, сподіваючись в нім відпочити від поневірянь, можливо, померти»³.

Проте надії старого музиканта не виправдалися, бо «люди злі, несправедливі і нікчемні», і «їм незрозуміло і недоступно все світле і

¹ Телешов Н.Д. Избранные сочинения. Т.2. С. 320–321.

² Телешов Н.Д. Избранные сочинения. Т.2. С. 320, 321.

³ Телешов Н.Д. Избранные сочинения. Т.2. С. 321.

високе, все те, вище за що вони не здатні самі піднятися. Де ж їм повірити, що серце, відкрите гімнам і натхненням, недоступно злодійству!»¹.

І люди дійсно не змогли повірити, що за багаторічне вірне служіння святій діві, «матері знедолених, що перестраждала скорботу, вище за яку не відав світ», Менестрель був нагороджений нею дорогоцінним рубіном – «порятунком від голодної смерті». Але люди звинуватили натхненного співака і музиканта в святотатстві крадіжці. Тільки випадок допоміг Менестрелєві викликати забуте «хвилювання натхнення», створити останню «полум'яну пісню» на честь Богоматері і довести свою невинність: «Він дякував за велике щастя, що випало на його долю: бути до труни співаком. Він дякував за хвилини високого натхнення, що відвідувало його душу. Він розповідав про свою забуту славу, про убогість, про волю в горах і лісах, про красу світу, про близьку ганебну смерть. Він співав про вічність, про страшно бажану вічність, перед якою немає ні сильного, ні слабкого, перед якою всі рівні, як дві сльози, що котяться з його очей. <...> Звуки віоли носилися під склепіннями і майоріли, як тіні, слалися і танули в повітрі, як дим кадил, а голос співака дзвенів і завмирав в урочистій скорботі, немов дзвін, що закликає перейти з одного життя в інше. І було страшно всім, і страшно, і радісно. Опускалися руки у стражників, на обличчях катів розгладжувалися суворі складки, а народ, стаючи на коліна і переймаючись захопленням і скорботою, пошепки вторив співакові»².

І відбулося диво: «...Другий рубін з чоток діві зірвався раптово сам собою і впав, як важка крапля, на віттар, а з віттаря на підлогу, і

¹ Телешов Н.Д. Избранные сочинения. Т.2. С. 327.

² Телешов Н.Д. Избранные сочинения. Т.2. С. 329.

звучно покотився по кам'яних плитах, і ліг до колін Менестреля»¹. Так Богоматір відзначила свого вірного співака.

«А співак, здійнявши руки і не піднімаючись з колін, ледве чутно прошепотів:

– Слава тобі, свята діва!

І знов впав ниць.

Впав мертвим.

Він помер на очах народу, помер чесним і славним співаком, яким був все своє довге життя і кращої долі – долі співака – не шукав»².

Можна припустити, що вмираючи, співак знов відчув щастя, оскільки «чесне і славне» ім'я його було відновлено. Проте не в цьому бачить щастя людини письменник. Звернемося до фіналу легенди: «Так говорить старовинна ельзаська легенда про невідомого Менестреля, про славного колись співака, назавжди і всіма забутого»³.

Менестрель – людина мистецтва – відданий своїй справі впродовж всього життя. Хай не залишилося імені славного співака і музиканта, але залишилася легенда, яка передається з покоління в покоління і так зберігається пам'ять про Менестреля в століттях.

Легенда Д.Н. Маміна-Сибіряка «Лебідь Хантигая» починається з драматичної переоцінки своєї позиції і творчості знаменитим співаком ханства Бай-Сугди. Дослідники бачать у цьому відкриту полеміку письменника з толстовською концепцією опрощення. На думку І. Дергачова, використовуючи приховані і напівприховані цитати з робіт Л. Толстого, Мамін-Сибіряк ставить їх в такий контекст, який повинен був показати помилковість положень великого сучасника. Разом з тим

¹ Телешов Н.Д. Избранные сочинения. Т.2. С. 330.

² Телешов Н.Д. Избранные сочинения. Т.2. С. 330.

³ Телешов Н.Д. Избранные сочинения. Т.2. С. 330.

літературознавець відзначає, що «відмова Бая-Сугди від своєї творчості відтворює ситуацію, добре відому по висловах Л. Толстого»¹.

На наш погляд, Мамін-Сибіряк полемізує в «Лебеді Хантигая» (1892) не стільки з толстовською концепцією опрощення, скільки з новим осмисленням письменником мистецтва, що виявилось вже в «Сповіді» (1882 – 1884) і з особливою гостротою прозвучало в трактаті «Що таке мистецтво?» (1897). Підставою для такого ствердження є вражаюча близькість між тими фрагментами «Сповіді», де Л. Толстой визнає помилковість своєї колишньої позиції художника, і початковою етико-філософською ситуацією легенди Маміна-Сибіряка.

У «Сповіді» Л. Толстой признавався: «...Я почав писати з пихатості, користолюбства і гордості. У писаннях своїх я робив те ж саме, що і в житті. Для того, щоб мати славу і гроші, для яких я писав, треба було приховувати гарне і виявляти погане. <...> Погляд на життя цих людей, моїх співтоваришів по писанню, полягав в тому, що життя взагалі йде розвиваючись і що в цьому розвитку головну участь беремо ми, люди думки, а з людей думки головний вплив маємо ми – художники, поети. Наше покликання – вчити людей. Для того ж, щоб не представилося те природне питання самому собі: що я знаю і чому мені вчити, – в теорії цій було з'ясовано, що цього і не потрібно знати, а що художник і поет несвідомо вчить. Я вважався чудовим художником і поетом, і тому мені дуже природно було засвоїти цю теорію. Я – художник, поет – писав, вчив, сам не знаючи чому. Мені за це платили гроші, у мене була прекрасна страва, приміщення, жінки, суспільство, у мене була слава. Отже, те, чому я вчив, було дуже добре. Віра ця в значення поезії і в розвиток життя була віра, і я був одним з жерців її. Бути жерцем її було дуже вигідно і приємно. <...> ...Всю цю брехню віри я зрозумів скоро і відрікся від неї, але від чину,

¹ Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк: Личность. Творчество. Свердловск, 1981. С. 217, 218.

даного мені цими людьми, – від чину художника, поета, вчителя, – я не відрікся. Я наївно уявляв, що я – поет, художник, і можу вчити всіх, сам не знаючи, чому я вчу. Я так і робив»¹. Відразу зазначимо, що в роздуми видатного співака включаються майже всі мотиви толстовської «Сповіді».

Бай-Сугди переживає духовну кризу в розквіті слави. Його пісні співають всі люди, і за дивовижний талант називають його «Лебедем Хантигая». Він живе в достатку, і тому абсолютно несподівано для тих, хто його оточує, раптом замовкають його пісні, а сам він замикається наодинці («що зробилося з тобою?», «ніхто тебе не бачить», – питатиме хан хакима). Причини того, що відбувається, Бай-Сугди, розкриває в розмові з ханом, і розповідь співака дуже схожа на сповідь художника, що раптом відчув, що вся його творчість і все його життя були «не тим».

Протягом розмови, що набуває сповідального характеру і що є розгорненою парафразою визнання Толстого про благополуччя і радощі життя, якими платили йому за мистецтво («Всім я задоволений, Бурун-хан, і все в мене є, навіть більше, ніж потрібно одній людині... Я, як порошок в сонячному промені, купаюся в твоїй милості»), з'ясовується і причина переоцінки цінностей, що відбулася у співака. Літня людина гостро відчуває наближення смерті: «Коли птах співає безтурботно, сидячи на вітці, він не передчуває близької біди, не бачить біди, не бачить шуліки, яка його схопить. Моя зима прийшла, а моя шуліка вже літає над моєю головою, і я відчуваю, як віють її крила...»².

На перший погляд, ці роздуми героя Маміна-Сибіряка відрізняються від думок, викладених в толстовській сповіді, де мотив смерті теж дуже сильний, але в цьому випадку має значення не стільки

¹ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1983. Т.16. С. 110–111.

² Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений: в 12 т. Свердловск, 1951. Т.11. С. 260.

особиста драма, скільки той підсумок життя людини, який примушує оцінити її (життя) сенс. І, як і Толстого в «Сповіді», героя легенди Маміна-Сибіряка наближення смерті примушує переоцінити свою творчість, своє мистецтво як «солодке божевілля». Його турбує дуже близька Толстому думка – «скільки зла я наробив своїми піснями».

Майже як Толстой в «Сповіді», Бай-Сугди відрікається від своєї творчості, визнає її помилковою, такою, що обдурює людей, а себе звинувачує в тому, «що вчив інших, не знаючи чому»: «Я обдурював їх солодким голосом і молодих і старих людей, я обіцяв їм ніколи не існуючі радощі, я усипляв душу запахом троянд, а все наше життя тінь птаха, що промайнула в повітрі, що тільки коливається. Горя, нещастя, потреб і хвороб цілі моря, а я утішав і себе і інших однією краплею солодкої отрути. Мої пісні тепер наганяють на мене тугу. Бурун-хан, чим більше я читаю мудрі книги, тим сильніше бачу власне божевілля...»¹.

Перегуки між духовно-творчими кризами героя Маміна-Сибіряка і великого письменника настільки великі, що навіть звернення Бай-Сугди до «вчених книг», «мудрих книг» починає звучати як парафраза тих фрагментів «Сповіді», де Толстой говорить про звернення до філософії, теології, релігії.

Як бачимо, дійсно, можна говорити про структурно-поетичні перегуки між «Лебедем Хантигая» і «Сповіддю» Толстого.

Проте проведений порівняльний аналіз показує, що подальші мандри Бай-Сугди по інших країнах і державах у пошуках «істини життя» є не сюжетним втіленням ідеї опрощення, а життєвою перевіркою толстовських думок про мистецтво.

Доказом цьому служить і фінал легенди.

Перший мудрець, якого відвідав Лебідь Хантигая, Тююзак, відповідно до толстовських переконань запевняє Бай-Сугди, що «своє

¹ Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений. Т.11. С. 261.

щастя» не можна шукати «в чому-небудь зовнішньому». «Мудрість не возять на верблюдах... Мудрість не потребує пишного одягу...», – помічає відлюдник. «Ти радий би був захопити всі стада Хантигая, все золото, весь одяг, всіх гарних жінок. Але ж ти не поїдеш на десяти конях разом, не надінеш десять халатів, не з'їси і не вип'єш за десятеро. Твоє багатство тебе тиснуло, як ярмо...», – пояснює він Бай-Сугди. Тююзак бачить «порятунок» в тому, що «легше... йти одному і думати тільки про себе»¹.

Другий мудрець, Урумчи-Олой, майже повністю повторює аргументи Л. Толстого на користь вегетаріанства: «Що ти їв, Бай-Сугди? – суворо запитав Урумчи-Олой, опускаючи брови.

– Я їв все, що тільки міг дістати.

– Вогонь злочинних бажань в нас від їжі. Не їж м'яса, не вживай прянощів і вина, і він потухне сам собою. Потрібно виснажувати своє тіло працею, постом і спогляданням, і лише тоді ти наблизитися до істини. Людина, що поїла свині, сама робиться свинею, а той, хто покуштував крові, робиться кровожерливим...»².

Мудреці Тююзак і Урумчи-Олой не тільки проповідують філософію опрощення Толстого, але і самі строго їй слідуєть. Тому Тююзак живе в печері, викопаній в горі, а Урумчи-Олой – просто неба. Цікаві і їх портретні замальовки. Якщо опис першого мудреця обмежується неодноразовою згадкою його поважного віку («подивився... сторічними очима», «сторічний Тююзак, з волоссям, що потемніло від старості»), то змалювання другого, стодвадцятирічного відлюдника, дається повністю і відсвічує фантастичним колоритом: «Він так обріс волоссям, що повинен був підвести свої навислі, важкі

¹ Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений. Т.11. С. 262, 263.

² Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений. Т.11. С. 263–264.

від старості брови, щоб поглянути на гостя. Довга борода спускалася по коліна. Крізь лахміття виглядало жовте худе тіло»¹.

Обидва мудреці визнають, що вони «ще не досягли досконалості». Тому Бай-Сугди доводиться відправитися до третього відлюдника, Ерьгуудзля.

Велике здивування викликає у Лебеда Хантигая як житло відлюдника («курінь з пальмового листя»), так і сам господар («свіжий ще старий з красивим обличчям, в чистому одязі і з міцним тілом»). «Саме такого старого хаким Бай-Сугди не чекав зустріти». До того ж, Ерьгуудзль – єдиний з відлюдників, хто знайомий з творчістю поета-співака і цінує його належно: мудрець називає пісні Лебеда Хантигая дивними.

«Слово останньої мудрості», яке відкриває Ерьгуудзль Бай-Сугди, не тільки протистоїть толстовській філософії опрощення («...Життя таке просте, хаким Бай-Сугди, і його сенс зовсім не в тому, що ти будеш їсти або в що ти одягатимешся. Голодна і гола людина не зробиться більш справедливою тому тільки, що вона гола і голодна»), але і погляду Толстого на мистецтво: «Мені не хотілося засмучувати тебе, що ти марно витратив стільки часу і переніс стільки випробувань... Йди додому і співай свої пісні... Кожна сльоза, осушена твоєю піснею, і кожна усмішка радості, викликана нею, – таке щастя, про яке не сміють мріяти і хани»². На питання ж хакима: «...Як спати спокійно, коли все наше життя ніщо перед смертю... Ніяка чеснота, ніякий розум, слава і краса не рятують від знищення», – Ерьгуудзль дає знаменну відповідь: «Лебідь Хантигая, ти боїшся того, чого не існує... Смерть – це коли ти думаєш тільки про одного себе, і її немає, коли ти думаєш про інших»³. Така відповідь примушує пригадати героя

¹ Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений. Т.11. С. 263.

² Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений. Т.11. С. 265.

³ Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений. Т.11. С. 266.

Ф.М. Достоевського з легенди «Сон смішної людини», яка на власному досвіді переконалася в справедливості цих слів.

Якщо по етико-філософській проблематиці легенда Маміна-Сибіряка генетично (полемічно) пов'язана з творчістю Л. Толстого, то по жанрово-структурних особливостях вона, з нашого погляду, перекликається швидше зі «Сном смішної людини» Достоевського.

Так, в «Сні смішної людини» і «Лебеді Хантигая» чудове підриває звичне життя героїв, або ставлячи питання про істинність життя («Лебідь Хантигая»), або змушуючи змінити її («Сон...»). «Смішній» людині допомагає відкрити істину невідома істота, Бай-Сугди пояснюють її мудреці-відлюдники.

Загальна у героїв і початкова ситуація. Як і для Бай-Сугди, одною з причин для вселенського відчуження «смішної» людини є його переконання про безглуздя життя, якщо воно неминуче веде до смерті (обертає в «нуль абсолютний»). За декілька годин до самогубства герой «Сна...» розмірковує про життя і смерть: «Уявлялося ясным, що якщо я людина, і ще не нуль, і поки не перетворився на нуль, то живу, а отже, могу страждати, сердитися і відчувати сором за свої вчинки. Хай. Але ж якщо я уб'ю себе... Я обертаюся в нуль, нуль абсолютний. І невже свідомість про те, що я зараз абсолютно не існуватиму, не могла мати ні найменшого впливу ні на почуття жалості..., ні на почуття сорому...? ...Можна сказати навіть так, що світ тепер як би для мене одного і зроблений: застрелюся я, і світу не буде, принаймні для мене. Не говорячи вже про те, що, можливо, і дійсно ні для кого нічого не буде після мене, і весь світ, тільки лише згасне моя свідомість, згасне негайно, як примара, як приналежність лише одної моєї свідомості, і скасується, бо, можливо, весь цей світ і всі ці люди – я-то сам один і є»¹.

¹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1983. Т.25. С. 108.

Пошук істини героєм Маміна-Сибіряка здійснюється в сюжеті мандрів, характерному для легендарно-казкової традиції. У руслі цієї традиції і відбувається три зустрічі Бай-Сугди з мудрецами в трьох царствах.

Але неважко помітити, що і в легенді Достоевського трансформований той же сюжет мандрів: «смішній» людині теж потрібно подолати час і простір і потрапити на іншу планету. До того ж в мандрах «смішної людини» теж без зусиль проглядає своєрідна троїчність: диво воскресіння – міжзоряний політ – космічний двійник Землі, де була пізнана істина.

Великою бідою для героїв Достоевського і Маміна-Сибіряка був їх «гордий розум» – «найлукавіший із слуг, який прагне подати тобі те, чого ти ще не встиг побажати...»¹. Саме гордість «затямарила... світле око» Бай-Сугди і зробила світ для нього темним; змусила усамітнитися в своїй комірці «смішну» людину. Тільки голос серця і совісті, на думку письменників, може вивести людину до правди. Правда ж ця і для «смішної людини», і для Бай-Сугди полягає в єднанні з навколишніми людьми: «Головне – люби інших, як себе»². «Смерть – це коли ти думаєш тільки про одного себе, і її немає, коли ти думаєш про інших»³. Тільки ця істина змогла врятувати героїв легенд Достоевського і Маміна-Сибіряка як від фізичної, так і духовної смерті і вдихнула в них спрагу діяльності для подальшого, зовсім не легкого, але для них щасливого життя.

Отже, як бачимо, етично-філософська проблематика «Лебедя Хантигая» Маміна-Сибіряка пов'язана з духовним відродженням людини. Пройшовши через морально-етичні і фізичні випробування, герой Маміна-Сибіряка, як і «смішна» людина Достоевського,

¹ Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений. Т.11. С. 265.

² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Т.25. С. 118.

³ Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений. Т.11. С. 266.

приходить до істини, що справжнє життя треба шукати тільки серед людей, несучи їм свою працю, свої пісні, своє слово.

Вже наприкінці ХХ століття письменники, які почали створювати свої романи в жанрі слов'янського фентезі, що спирається на давньоруську історію, міфи та усну народну творчість, досить добре освоїли саме досвід Тургенєва при зображенні героїв, співаків з народу, і часто до нього звертаються в своїх творах.

Точно відтворює тургенєвську традицію в своєму романі «Вогнений вовк» (1996) Єлизавета Дворецька. З одного боку, читач дізнається про красу і тембр голосу Вогнеяра, людини-перевертня, головного героя роману – «глибокий, низький і при цьому легкий голос лився, як широка могутня річка, зачаровував, проникав прямо в серце, минаючи слух»¹. Пригадаємо у Тургенєва: «Голос у нього був досить приємний і солодкий, хоча декілька сиплій», «Я, зізнаюся, рідко чував подібний голос: він був злегка розбитий і дзвенів, як надтріснутий; ... але в ньому була і непідроблена глибока пристрасть, і молодість, і сила, і солодкість»². З іншого боку, Дворецька прагне точно описати реакцію слухачів на спів героя – «забувши про все, господарі слухали його, жінки не зводили з княжича око, тепер він їм всім здавався красенем»³.

Важливо письменниці підкреслити і те, які сторони душі пробуджує пісня Вогнеяра у слухачів: «Кожен ... у собі самому відчував любов і прагнення до улюбленої істоти, невимірні сили, щоб йти до неї. Ця любов заповнювала весь світ і наповнювала життєвими соками, але десь в глибині її чулася туга по нездійсненній мрії – адже Велесу, зимовому нареченому прекрасної Лелі-Весни, любовної туги

¹ Дворецкая Е. Огненный волк. Книга 1: Чуроборский оборотень. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=110738>

² Тургенев И.С. Сочинения. Т.4. С. 237, 241.

³ Дворецкая Е. Огненный волк. Книга 1: Чуроборский оборотень.

дістається значно більше, чим короткій і оманливій радості. Так міг співати тільки син самого Велеса».

Причому пісня, з погляду авторки, може будити не тільки почуття любові, неясні душевні томління і життєві сили, вона здатна відкривати і щось більше – «величезний світ, неозорий по ширині і глибині. Самі контури звичного світу тремтіли, ставали прозорими. І крізь них проглядало зовсім інше буття – поволі дихаюче, позбавлене часу, позбавлене чітких меж і обмежень, але живе!»¹.

У романі Юрія Нікітіна «Троє з лісу» (1993) читач знайомиться з Таргитаєм, одним з хлопців, вигнаних з племені неврів за свою непристосованість до важкого життя в лісі, який разом зі своїми друзями Мороком і Олегом вирушає в дорогу на пошуки інших племен. Герой, ледачий і великий любитель попоїсти, весь свій вільний час віддає музикуванню – грі на сопілці і створенню нових пісень.

З одного боку, в своєму романі Нікітін зберігає тургеневські традиції. Читач дізнається про тембр голосу героя («співав чистим срібним голосом»), про реакцію слухачів на гру і спів Таргитая («Олег шелестів сторінками, потім опустив на коліна, заслухався. Морок зітхнув, кам'яні риси обличчя розслабилися, пом'якшилися. Багряне світло в очах згасло, обличчя посвітлішало, немов усередині горів незримий вогонь. Коли Таргитай нарешті відклав сопілку, друзі помовчали...»; «Таргитай витягнув сопілку, тихенько заграв. Конан слухав, не помічаючи, що принишкнули і гуляки за сусідніми столами, і що пробігали мимо галасливі козаки, і навіть вітер вщух, забившись між гілок дерев. Таргитай грав неголосно, сумно. Коли відірвав сопілку від губ, Конан зітхнув, немов ніс на плечах величезну гору, простягнув через стіл широку долоню: «Спасибі. Ти розумієш жінок, козаче»²). З нашого погляду, в останній цитаті талант Таргитая піднімається

¹ Дворецкая Е. Огненный волк. Книга 1: Чуроборский оборотень.

² Никитин Ю. Троє из леса. URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=2768

практично до рівня Орфеевого, оскільки навіть вітер вщухає, слухаючи мелодію, що виконується хлопцем на сопілці.

Під час мандрів друзі в степу зустрічаються з Подорожнім. Виконання Подорожнім пісні під акомпанемент гусел біля багаття викликає у героїв широку гамму почуттів і образів: «Під помаранчевим сонцем, що спалахнуло в ночі, раптом заблищали примарні міста, високі башти, палаци. Серце защеміло від солодкої туги. У пісні Подорожнього все голосніше чулися хрипкі крики, дзвін мечів і шабель, дике іржання збожеволілих від крові коней, жіночі крики і тріск будинків, що горять. Серце застукало частіше, заспішило, спотикаючись, душа застогнала від спраги увійти до світу справедливих воєн, пригод, гориничів, велетнів, небесних волхвів, берегинь, крилатих дів...»¹.

Разом з тим Нікітін в своєму романі значно розширює можливості дії музики на людину.

Так, музика здатна зберегти людську суть Мороку, людині-перевертневі. Зачарований піснями Таргитая, він пішов за ним, і музикант «розпалив сонячну іскорку Роду» в його звіриній душі. «І поки не згасне, ти – людина. Можеш обертатися вовком хоч сто разів на день, але ти – на жаль! – приречений бути людиною», так пояснює те, що трапилося, Мороку Олег, волхв.

Письменник розгортає перед читачем і творчий акт створення Таргитаєм нової пісні: «Пісня почала народжуватися не відразу, але потім, вивільнившись з місива писку, хрипу, свисту, пішла литися сріблястою цівкою, схожа на примарну рибку, що мигтить в бурхливому, але чистому струмку. Грав поволі, на дотик, але мелодія виокремлювалась без зусиль. Коли почав підбирати слова, здивувався – складаються самі. Не відразу зміркував, що вже кілька днів приладнував одне до іншого, навіть не розумів, що пісня, що не

¹ Никитин Ю. Трое из леса.

народилася, вже живе, зріє, стукає ніжками в череві серця. Зіграв, прислухався до затихаючих звуків. Вирубано сокирою, але – з хорошого дерева, до того ж вирубано непогано. Зачепити гострим ножиком, підскоблити, загострити слова в кінцівці, згладити в серединці... Пісня вдалася, він чув, і зіграв двічі, перевіряючи на різні голоси. Для порівняння заспівав три останні пісні, що склав в дорозі, прискіпливо зіставив, підчистив, прибрав зайві слова – розумному достатньо і без них. Нарешті відняв сопілку від губ, прислухаючись до останнього звуку, що розтанув в теплому вечірньому повітрі»¹.

Проте суворі випробування, що припали на долю друзів, накладають відбиток на тематику пісень Таргитая: «в Лісі були світлими, безтурботними, тепер просочилися болем, гіркотою, подивом...»².

Музика може не тільки будити почуття, але і додавати сенс людському життю. Після зустрічі з Подорожнім Таргитая розуміє, що образи, «виткані Подорожнім із слів і звуків струн, залишаться з ним надовго. Дуже надовго». У цьому і полягає сила справжнього мистецтва. А Морок зізнається: «Подорожній!.. <...> Ти вивернув душу! Ти зняв з неї лущиння. Я раніше тільки відчував, а зараз знаю, навіщо живу. Ти все дуже точно вдягнув в тверді, як залізо, слова, а заточив їх до немислимої гостроти на цій ... штуці (гуслах. – О.К.)». Трохи пізніше перевертень прийде до осмислення подвижництва нічного знайомого: «Справжнє життя! Не молодий, але прирік себе на вічні поневіряння, щоб указувати нам, темним, ту з доріг, що єдино гідна...»³.

Музика не тільки краде важкий шлях друзів, але і багато разів рятує їх від бід. Так, за допомогою сопілки друзі здобувають квітку папороті, необхідну їм в боротьбі з кіммерійцями: «Сопілка торкнулася замерзлих губ. Слабкий хрип, схожий на собаче завивання, потім

¹ Никитин Ю. Трое из леса.

² Никитин Ю. Трое из леса.

³ Никитин Ю. Трое из леса.

дудочка тихо-тихо заплакала, пішла скаржитися. Тьма почала насуватися швидкими поштовхами, в кваканні нечисті чулося нетерпіння. Полум'я притиснулося до землі, немов пес, на якого грізно тупнули. Таргитай грав, нічого не бачивши і не бажаючи бачити. Він не відчув, як повітря раптово потепліло, але пісня сама собою стала голосніша. Поряд заворушився Олег, з його пересохлих губ зірвався хрипкий крик. По той бік згасаючого багаття розгоралося небачене бузкове світло. Чорне, ніби вирізане з жерсті, листя папороті освітлювалось зверху, а там на тонкому прутику сипала іскрами помаранчева грудочка!»¹. Вочевидь, музика перемагає своєю чистотою нечисть і допомагає розгорітися квітці папороті.

Пісні Таргитая сподобалися найдавнішій богині Дані («Я навіть не знала, що піснями можна творити таке...»), тому їх шлях по порожистому Дніпру виявляється практично безпечним. Причому з погляду безсмертної богині «життя – всього лише життя, блякла тінь пісень. А пісні – сьогодення...»², оскільки художні образи пісні значно різноманітніші і яскравіші, ніж повсякденне життя людини і бога.

З кіммерійського полону герої біжать завдяки грі Таргитая: колишні люди, а зараз куди, почувши знайомі музичні оберти, приходять на допомогу героям: «У темному кутку зрубу блищали дві пари жовтих очей!

– Зась, – сказав Морок невпевненим голосом.

Жовті очі наблизилися. Хрипкий голос вимовив:

– Зело недобре... Але прощаємо, бо тобі гралась ця стародавня пісня...

При всьому страху Таргитай відчув себе зачепленим:

– Стародавня? Я сам її склав.

¹ Никитин Ю. Трое из леса.

² Никитин Ю. Трое из леса.

Жовті очі наблизилися, залишивши в сторононьці Олега, що остовпів.

Вони належали товстому волохатому чоловічкові розміром з дрібного пса.

– Сам? – перепитав він з сумнівом. – Вельми похвально. Але в ній є лади, що зародилися в моїй молодості... Ми зрозуміли, що ви – наші нащадки, котри угрязлі ворогам»¹.

Музика здатна на якийсь час згуртувати різнорідну масу людей і своїми образами захопити їх в єдиному пориві. Такою виявилася пісня Таргитая на бенкеті у кагана: «Таргитай заграв голосніше, мелодія повинна увійти до людини, залишитися і ожити, потім відняв сопілку і заспівав – голосно, сильно, напористо. Розмови почали стихати. Таргитай побачив повернені до нього обличчя. Він зробив крок до самого краю майданчика, залишивши друзів. Кіммери все повільніше рухали щелепами, кухлі опускалися на столи. Таргитай підвищив голос, навіть на дальньому кінці столів перестали жувати. Бенкетуючі сиділи нерухомо. Таргитай тримав їх в кулаці, зв'язував піснею»².

Образи, рідні і близькі для всіх людей на землі, повертають нещадних воїнів до мирного життя: «Перед Таргитаєм тихо дзюрчала рідна Річка, шелестів рідний Ліс. За ним прямо з узлісся йшла стіна стиглої пшениці. Бродили огрядні стада... <...> У блакитному небі ласкаво світило сонечко... Життя йшло мирне – в ньому полягала вища мудрість і краса, що єдина для кіммерів, неврів, бодричей або гіпербореїв... Каган метнув швидкий погляд на бенкетні столи. Всі слухали заворожено, в темних, як ніч, очах поволі розгоралися вогники. Жорсткі зморшки розгладилися, усмішки зникли. За столом тільки що бенкетували, кричали і приголомшували зброєю найлютіші воїни, добірні з добірних, – тепер там опинилися пастухи, мисливці,

¹ Никитин Ю. Трое из леса.

² Никитин Ю. Трое из леса.

корчівники, навіть орачі і городники. Найгірше в тому, що приголомшено розуміли: немає ганьби бути мирним скотарем або землеробом, а є ганьба вбивати і грабувати, нести біль і страждання...»¹.

Але музика може наводити і страх на тих, хто прагне перетворити оточуючих в сліпих виконавців своєї злої волі: «Полководець нахилився до кагана. Каган вислухав, заперечливо гойднув головою. Полководець заговорив зло, кидаючи на невра люті погляди. Каган недобре посміхнувся, кивнув на зал, що припишкнув. Полководець зціпив щелепи, жовна застигли, як рифлена рукоять його важкого меча, метнув на неврів злий погляд і швидко покинув зал. Каган не відривав від Таргитая пильного погляду, в широко розставлених очах, темних, як нічні болота, таїлися страх і вирок»².

І найголовніше, по Нікітіну, – музиці підвладно розбудити в людині Людину, змусити її задуматися про своє призначення на цьому світі: «Таргитай підняв голос до крику. Не пісня вже – крик того прихованого, але головного, що живе в людині. Людина або те, що називаємо людиною, все життя пригнічує це головне, бо хоча з вогненною краплею крові Роду жити гідно, але без неї легше, простіше. Всі істоти прагнуть жити простіше і легше: звірі, птахи, риби, комахи... Людина теж, але тоді уподібнюється цим безрозсудним тварюкам, а так не можна! Вона, людина, вища за всі творіння Роду! Рід створив людину собі на зміну! По їх обличчях, що змінилися, зрозумів, що свій нестерпний біль зумів перекинути в їх серця, душі – частинки Роду, що зараз запалали, палили душі. Кіммери почали схоплюватися, інші застигли в агонії, але всі дивилися в очі Таргитаю.

– Ви – люди, – повторював він знову. – Хто змусив забути? Ви – діти Сонця. Ви, яким даний весь світ, всі радощі богів, чому взяли

¹ Никитин Ю. Трое из леса.

² Никитин Ю. Трое из леса.

тільки прості радощі лісового звіра? Хай степового? Великий Похід! Слава Великому Походу – Походу за людину в людині, проти звіра в людині!.. Попереду найжорстокіша з битв... зате найгідніша! <...> Скрипнуло крісло під огрядним тілом. Каган повертів шиєю з одного боку в інший, немов відчуваючи петлю, сказав поволі:

– Ти... ти кращий співак... зі всіх на білому світі»¹.

Отже, як бачимо, досвід Тургенєва виявився продуктивним для літератури кінця XIX – початку XX та XXI століть. Разом з тим письменники не тільки продовжують традиції великого попередника, але і розширюють можливості образу співака і музики з позиції людини початку XX та XXI століття. Музиці не тільки підвладно будити почуття радості або скорботи в душі людини, змусити її радіти або засмучуватися, музика – це і грізна зброя в руках талановитого музиканта, оскільки вона здатна об'єднати людей в загальному пориві, призвати їх виступити проти війни і агресії, розбудити в людині божественну іскру і відкрити перед нею дійсний сенс життя, що полягає, як вважають автори, в творчій праці під мирним небом, в створенні сім'ї, народженні і вихованні дітей.

3.2. Музичний фольклор в творчості А.П. Чехова

Багато російських письменників XIX століття (О.С. Пушкін, І.С. Тургенєв, О.М. Некрасов і ін.) виявляли живу цікавість до музичного фольклору. І А.П. Чехов високо цінував і неодноразово згадував в своїх творах різні жанри народної музичної творчості.

Народну інструментальну музику чеховські герої виконують на сопілці або гармоніці. На гармоніці грає швець Федір з чеховського оповідання «Швець і нечиста сила», її звуки чутні в другій картині

¹ Никитин Ю. Трое из леса.

першого акту «Трьох сестер», на дорогій гармоніці грають Хриміни Молодші в повісті «В яру».

Якщо гармоніка – це інструмент швидше міський, то сопілка ближче сільському побуту. «Далеко за садом пастух грає на сопілці» в п'єсі «Вишневий сад»¹. «Сопілка» – така назва невеликого чеховського оповідання, що написане в 1887 році. Тужливі, протяжні ноти, що витягуються з «самоделкового» інструменту і не зв'язані в якийсь певний мотив, виявляються співзвучними сумним роздумам героїв про сенс буття і природу, що оточує їх: «Зігнавши стадо на узлісся, пастух притулився до берези, подивився на небо, неспішно витягнув із-за пазухи сопілку і заграє. Як і раніше грає він машинально і брав не більше п'яти-шести нот; неначе сопілка потрапила йому в руки тільки перший раз, звуки вилітали з неї нерішуче і безладно, не зливаючись в мотив, але Мелітону, що думав про погибель світу, чулося в грі щось дуже тужливе і осоружне, чого б він охоче не слухав. Найвищі пискливі ноти, які тремтіли і обривалися, здавалося, безутішно плакали, точно сопілка була хвора і перелякана, а самі нижні ноти чомусь нагадували туман, смутні дерева, сіре небо. Така музика здавалася до лиця і погоді, і старому, і його промовам.

Мелітону захотілося скаржитися. Він підійшов до старого і, дивлячись на його сумне, глузливе обличчя і на сопілку, забурмотів:

– І жити гірше стало, дід. Зовсім не під силу жити. Неврожаї, бідність ... падіж раз у раз, хвороби. Здолала нужденність. <...> Коли гинути світу, так вже швидше б! Нічого зволікати і людей даремно мучити.

Старий відняв від губ сопілку, <...> посміхнувся і сказав:

– Шкода, братушка! І, Боже, як шкода! Земля, ліс, небо... тварюка всяка – адже все це створено, пристосовано, на всьому

¹ Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1963. Т.9. С. 624.

розумственисть є. Пропадає все ні за гріш. А більше всього людей шкода»¹.

Важливе місце в чеховських творах про село займає пісня, яка невіддільна від життя селян. Так, в «Єгері» співають тиху безіменну пісню під час жнив, «В яру» – косарі, чекаючи розрахунку, і Липа, повертаючись додому після важкої роботи, «заливалася, дивлячись вгору на небо, точно триумфуючи і захоплюючись, що день, слава Богу, кінчився і можна відпочити»². У «Степу» жалісну пісню біля багаття співають перевізники, що перевозили на возах вовну в місто, а тиху пісню – селянка, що просіває щось в решеті. Цікаво, що цю пісню Чехов передає через сприйняття Єгорушки, маленького героя повісті, який ще погано знає народні пісні, але інтуїтивно уловлює їх основний сенс: «Десь не близько співала жінка, а де саме і в якій стороні, важко було зрозуміти. Пісня, тиха, тягуча і тужлива, схожа на плач і ледве вловима слухом, чулася то справа, то зліва, то зверху, то з-під землі, точно над степом носився невидимий дух і співав. Єгорушка озирався і не розумів, звідки ця дивна пісня; потім же, коли він прислухався, йому почало здаватися, що це співала трава; у своїй пісні вона, напівмертва, вже загибла, без слів, але тужливо і щиро переконувала когось, що вона ні в чому не винна, що сонце її спалило даремно; вона запевняла, що їй пристрасно хочеться жити, що вона молода і була б красивою, коли б не спека і не засуха; провини не було, але вона все-таки просила у когось вибачення і присягалася, що їй нестерпно боляче, сумно і шкода себе.

Єгорушка послухав небагато, і йому почало здаватися, що від тужливої, тягучої пісні повітря зробилося ще більш душним, жарким і нерухолим»³.

¹ Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.5. С. 348–349.

² Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.8. С. 448.

³ Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.6. С. 28.

І, звичайно, свято для селянина невіддільне від музики, пісні: «...На лузі дівчата водили хоровод і співали. Грали на гармоніці. І на зарічній стороні теж ... співали дівчата, і здалека цей спів здавався струнким і ніжним. У трактирі і біля шуміли мужики; вони співали п'яними голосами, всі нарізно, і сварилися...»¹.

Зазначимо, що разом з безіменними піснями в творах Чехова згадуються і пісні, що відносяться до певних пісенних жанрів. Так, «В яру» Чехов відтворює початок похоронного голосіння: «І на кого ти нас покинув, Анісім Григорич, соколик ясний...»². В оповіданні «Іонич» в міському саду хор піснярів виконує «Лучинушку», «і ця пісня передавала те, чого не було в романі і що буває в житті»³. Дійсно, графоманський роман героїні оповідання, Віри Йосипівни, про молоду, гарну графиню, яка влаштовувала в своєму маєтку школи, лікарні і бібліотеки і покохала бідного художника, далекий від справжнього життя. На відміну від нього протяжна лірична пісня «Лучина», що набула в ХІХ столітті повсюдного поширення, відображала суворі будні селянського життя, оскільки її згасаюче світло «стало уособленням безрадісної жіночої долі»⁴.

Отже, як бачимо, Чехов не тільки тонко відчував красу народної пісні і народної музики, але і вмів донести цю красу до читача, передати її у всіх тонкощах і нюансах.

¹ Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.8. С. 207.

² Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.8. С. 436.

³ Чехов А.П. Собрание сочинений. Т.8. С. 317.

⁴ Попова Т. Основы русской народной музыки. М., 1977. С. 117.

Бібліографія

1. Асприн Р. Корпорация М.И.Ф. в действии. Сладостный МИФ, или МИФ-терия жизни: романы. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. 349 с.
2. Бажання (Шопен, Вітвіцький-Яковчук). URL: [https://uk.wikisource.org/wiki/Бажання_\(Шопен,Вітвіцький-Яковчук\)](https://uk.wikisource.org/wiki/Бажання_(Шопен,Вітвіцький-Яковчук)) (дата звернення 30.03.21)
3. Белов С.В. Ф.М. Достоевский. Энциклопедия. М.: Просвещение, 2010. 744 с. URL: https://fedordostoevsky.ru/works/lifetime/white_nights/ (дата звернення 24.02.2021)
4. Бельская А.А. «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» *Ученые записки Орловского государственного университета*. 2018. № 3 (80). С. 80–88. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-kod-romana-i-s-turgeneva-dvoryanskoe-gnezdo> (дата звернення 18.08.2019)
5. Белянин А.О. Моя жена – ведьма: фантастический роман. М.: АРМАДА: «Издательство Альфа-книга», 2003. 494 с.
6. Берберова Н. Аккомпаниаторша. URL: <https://librebook.me/akkompaniatorsha>
7. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
8. Бронфин Е. Джоаккино Россини. М.: Советский композитор, 1973. 205 с. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/bronfin_rossini7.htm (дата звернення 24.02.2021)
9. Брюсов В.Я. Огненный ангел: роман, повести, рассказы. СПб.: Северо-Запад, 1993. 909 с.
10. Букс Н. «Оперные призраки» в романах В. Набокова. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/buks-opernye-prizraki.htm>
11. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Художественная литература, 1965. Т.2. 527 с.
12. Вагнер Рихард. Избранные работы. Сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. Вступит, статья А.Ф. Лосева. Пер. с нем. М.: Искусство, 1978. 695 с.
13. Вдохновленные кулиной. URL: <https://esmarhovss.livejournal.com/17367.html> (дата звернення 24.02.2021)
14. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе*: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МиК, 2002. С. 5–22.
15. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т.1. 367 с.
16. Гозенпуд А. Опера драматургія Чайковського: нариси. Київ: Державне видавництво «Мистецтво», 1940. 147 с.
17. Гозенпуд А. Достоевский и музыка. Л.: Музыка, 1971. 175 с.
18. Головій О. Проза Лесі Українки як лабораторія стилю. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2016. № 22. С. 38–51.
19. Голод Р.Б. Иван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.01. Львів, 2006. 39 с.
20. Гумилев Н. Сочинения: в 3 т. Т. 2: Драмы. Рассказы. М.: Художественная литература, 1991. 478 с.

21. Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки). URL: https://librebook.me/luchshe_pozdno__chem_nikogda__kriticheskie_zametki (дата звернення 30.03.21)
22. Д. Россини опера «Сорока-воровка». URL: <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/soroka-vorovka> (дата звернення 26.02.2021)
23. Дворецкая Е. Огненный волк. Книга 1: Чуроборский оборотень. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=110738> (дата звернення 27.02.2021)
24. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. : монографія. Вид. 2-ге. Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. 280 с.
25. Дербенева А. Неопубликованная повесть Брюсова «Моцарт». *Брюсовский сборник*. Ставрополь, 1975. С. 149–156.
26. Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк: Личность. Творчество. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1981. 333 с.
27. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1983. Т.25. 470 с.
28. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Л.: Наука, 1988. Т.2. 592 с.
29. Евгений Онегин (оперное либретто). URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_\(опера\)/Действие_первое](https://ru.wikisource.org/wiki/Евгений_Онегин_(опера)/Действие_первое) (дата звернення 27.02.2021)
30. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В.М., 2015. 912 с.
31. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. К.: Довіра, 2006. 703 с.
32. Загидуллина М.В. Белые ночи. *Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник*. СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2008. 470 с. URL: https://fedordostoevsky.ru/works/lifetime/white_nights/ (дата звернення 24.02.2021)
33. Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л.: Лениздат, 1990. 496 с.
34. Золотухина Н.А. Поэтика новелл Н.С. Гумилева 1907 – 1909 годов: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.01.02. Харьков, 2007. 22 с.
35. Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
36. Иезуитова Л.А. В мире Бориса Зайцева. Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л.: Лениздат, 1990. С.5–16.
37. Калицкий В.В. Концертмейстерское искусство пианиста: дис. на соискание учен. степени д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Российская государственная специализированная академия искусств. М., 2019. 292 с.
38. Капра Фритъоф. Дао физики: общие корни современной физики и восточного мистицизма. М.: София, 2008. С. 109–111. URL: <https://vikent.ru/enc/1021/> (дата звернення 23.05.21)
39. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. Т.1. 535 с.
40. Кирилюк С.Д. Проза Лесі Українки: в «антрактах» між поезією і драмою. *Питання літературознавства*. 2018. № 97. С. 7–22.
41. Кожин В.В. Поэзия и проза. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2003. 1600 стб.
42. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3: Изд. 5. М.: Музыка, 1981. 472 с.

43. Коровина А.Ф. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 2017. 25 с.
44. Короленко В. Сліпий музикант. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1308> (дата звернення 26.02.2021)
45. Краснящих А.П. Анти-Мураками: Массолит наносит ответный удар: коммерческая литература отказывается от старых форм и активно мимикрирует под высокую. *Независимая газета – Ex libris*. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2015-08-13/4_krasnyash.html (дата звернення 24.02.2021)
46. Куприн А.И. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. М.: Правда, 1982. 463 с.
47. Ландыши: легенды и символика. *Флорибунда: цветы и жизнь*. URL: <https://floribunda.ru/?a=382> (дата звернення 30.03.21)
48. Лапій М. Ідея синтезу мистецтв у пейзажному дискурсі Івана Франка *Українське літературознавство*. 2014. Випуск 78. С. 86–98.
49. Лебедев Ю.В. «Записки охотника» И.С. Тургенева: пособие для учителя. М.: Просвещение, 1977. 80 с.
50. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1959. Т.3. 787 с.
51. Лессинг Г.-Э. Эмилия Галотти. URL: https://librebook.me/emilia_galotti/vol1/1 (дата звернення 7.03.21)
52. Либретто оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини. URL: <http://libretto-opera.ru/rossini/sevilskii-ciryulnik> (дата звернення 24.02.2021)
53. Лиштанберже Анри. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. *Рихард Вагнер*. URL: <http://wagner.su/node/147>
54. Мамин-Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений: в 12 т. Свердловск: Облгиз, 1951. Т.11. 447 с.
55. Махов А.Е. «Музыкальное» как литературоведческая проблема. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-kak-literaturovedcheskaya-problema> (дата звернення 23.05.21)
56. Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра филол. наук : 10.01.08. М., 2007. 49 с.
57. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. Ученые записки Тартуского университета. 1979. № 459. С.76–120. URL: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html> (дата звернення 30.03.21)
58. Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие. Вып. 3 / Галацкая В.С. М.: Музыка, 1974. 559 с.
59. Музыкальная литература зарубежных стран: учебное пособие. Вып.4 / Левик Б.В. М.: Музыка, 1987. 492 с.
60. Музыкальная энциклопедия. URL: <http://www.musenc.ru/html/o/opera-buffa.html> (дата звернення 24.02.2021)
61. Мураками Х. Хроники Заводной Птицы. М.: Независимая газета, 2003. 768 с. URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=7480 (дата звернення 24.02.2021)
62. Мышьякова Н.М. Литература и музыка в русской культуре XIX века: автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра искусствоведения : 24.00.01. СПб., 2003. 46 с.

63. Мюссе А. де Любовью не шутят. URL: <https://sufler.ru/katalog/m/альфред-де-мюссе-alfred-de-musset/мюссе-а-де-любовью-не-шутят/> (дата звернення 30.03.21)
64. Набоков В.В. Возвращение Чорба. URL: https://librebook.me/vozvrachenie_chorba_vladimir_vladimirovich_nabokov (дата звернення 22.04.21)
65. Набоков В. Камера обскура. URL: http://loveread.me/view_global.php?id=233 (дата звернення 25.02.2021)
66. Надсон С.Я. Романс. URL: https://poems.net.ua/poet/Надсон_Семен_Яковлевич/Романс (дата звернення 7.03.21)
67. Никитин Ю. Трое из леса URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=2768 (дата звернення 27.02.2021)
68. Озеров В.А. Фингал: трагедия в трех действиях, с хорами и пантомимными балетами. URL: http://az.lib.ru/o/ozerow_w_a/text_0010.shtml (дата звернення 3.03.21)
69. Олди Г.Л. Бездна Голодных Глаз: в 2 т. Т.2. Живущий в последний раз: роман. М.: Эксмо, 2009. 384 с.
70. Опера Россини «Сорока-воровка». URL: <https://www.belcanto.ru/gazza.html> (дата звернення 26.02.2021)
71. Парсифаль. Либретто. *Рихард Вагнер*. URL: <http://wagner.ru/node/354> (дата звернення 22.04.21)
72. Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л.: Наука, 1987. 345 с.
73. «Пиковая дама» П.И. Чайковского: либретто оперы / ред. и вст. ст. О. Меликян. М.: Музгиз, 1956. 94 с.
74. Поддубная Р.Н. Александр Пушкин: монография. Харьков: Веста: Издательство «Ранок», 2003. 80 с.
75. Полная энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Сова, 2003. 528 с.
76. Попова Т. Основы русской народной музыки. М.: Музыка, 1977. 224 с.
77. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т.2. 799 с.
78. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т.3. 543 с.
79. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т.4. 598 с.
80. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т.5. 663 с.
81. Разинькова И.Е. Символистское мирозерцание и рассказ В.В. Набокова «Возвращение Чорба». Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2005. № 2. С. 87–91.
82. Русская музыкальная литература. Вып. 3. / ред. Э.Л. Фрид. Л.: Музыка, 1981. 327 с.
83. Сірук В. Наративна структура нарису Лесі Українки «Голосні струни». *Українське літературознавство*. 2016. Вип. 81. С. 153–162.
84. Соллертинский И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. *Соллертинский И.И. Исторические этюды*. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 90–113. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=238001&p=1> (дата звернення 18.08.2019)
85. Соловьева Е.Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» *Stephanos*. 2016. № 2 (16). С. 119–128. URL:

- [http://www.stephanos.ru/izd/2016/12_2016\(2\)16-2.pdf](http://www.stephanos.ru/izd/2016/12_2016(2)16-2.pdf) (дата звернення 18.08.2019)
86. Сологуб Ф.К. Собрание сочинений: в 20 т. СПб.: Сирин, 1913. Т.14. 365 с.
 87. Сонатная форма. *Музыкальная энциклопедия*. URL: <http://www.musenc.ru/html/s/sonatna8-forma.html> (дата звернення 30.03.21)
 88. Спрэг де Камп Л., Прэтт Ф. Дипломированный чародей: фантастические произведения. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2007. 592 с.
 89. Сташефф К. Чародей поневоле: фантастический роман. Днепропетровск: Редотдел облуправления по печати, 1992. 320 с.
 90. Сташефф К. Маг при дворе ее величества. Маг, связанный клятвой: фантастические романы. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 779 с.
 91. 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. Друскин. Л.: Музыка, 1968. 624 с.
 92. Сто великих композиторов / автор-составитель Д.К. Самин. М.: Вече, 1999. 432 с. URL: <https://www.booksite.ru/localtxt/com/pos/ito/rov/sto/24.htm> (дата звернення 24.02.2021)
 93. Телешов Н.Д. Избранные сочинения: в 3 т. М. Художественная литература, 1956. Т.2. 384 с.
 94. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата звернення 23.05.21)
 95. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Художественная литература, 1974. Т.5. 395 с.
 96. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Художественная литература, 1975. Т.10. 432 с.
 97. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т.16. 447 с.
 98. Торчинов Е.А. Введение в буддологию: курс лекций. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/torchinov-ea/lekciya-2-osnovy-buddiyskogo-ucheniya> (дата звернення 22.04.21)
 99. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Сочинения. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. Т.4. 614 с.
 100. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Сочинения. М.; Л.: Наука, 1964. Т.7. 515 с.
 101. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. Сочинения. М.; Л.: Наука, 1967. Т.13. 735 с.
 102. Уайльд О. Портрет Дориана Грея: роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. М.: Эксмо, 2015. 672 с.
 103. Українка Леся. Голосні струни. *Енциклопедія життя і творчості*. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/GolosniStruny.html> (дата звернення 30.03.21)
 104. Фарыно Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
 105. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1978. Т.16. 512 с.
 106. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Київ: Наукова думка, 1980. Т.27. 463 с.
 107. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., Академический проект, 2003. 816 с.
 108. Хорват К. Романтические воззрения на природу *Европейский романтизм* / отв. ред. И. Неупокоева. М.: Наука, 1973. С. 204–252.

109. Хохлов Ю.Н. Программная музыка. *Музыкальная энциклопедия* : веб-сайт. URL: <http://www.musenc.ru> (дата звернення 18.08.2019)
110. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Художественная литература, 1962. Т.5. 535 с.
111. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Художественная литература, 1962. Т.6. 528 с.
112. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Художественная литература, 1962. Т.7. 549 с.
113. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Художественная литература, 1962. Т.8. 575 с.
114. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 12 т. М.: Художественная литература, 1963. Т.9. 711 с.
115. Чигарева Е.И. Музыкальная категория мотива в организации литературного произведения. *Журнал Общества теории музыки*. 2014. № 4А (8А). С. 8–14.
116. Что нужно знать о Джоаккино Россини. URL: <https://zen.yandex.ru/media/kultshpargalka/chto-nujno-znat-o-djoakkino-rossini-5b159a6d48267710911d5a25> (дата звернення 24.02.2021)
117. Чуканцова В.О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.01.03. СПб., 2011. 18 с.
118. Шиллер Ф. Коварство и любовь: мещанская трагедия в пяти действиях. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1936. 172 с.
119. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей в 2 т. М.: Музыка, 1975. Т.1. 407 с.
120. Щукіна І. «Голосні струни» Лесі Українки: музика в рядках і між ними. *Слово і час*. 2016. № 12. С. 10–17.
121. Horniatko-Szumilowicz Anna Голосні струни Лесі Українки й меланхолійний вальс Ольги Кобилянської: художньо-типологічні паралелі. *Roczniki humanistyczne*. 2018. Tom LXVI, zeszyt 7. P. 55–74.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

КАЛЕНІЧЕНКО
Ольга Миколаївна

**МУЗИКА І ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА:
ФОРМИ КОРЕЛЯЦІЇ**

МОНОГРАФІЯ

Друкується в авторській редакції

Підписано до друку 27.07.2021.

Формат 60x90/16. Папір офсетний. Друк цифр.

Гарнітура «Arial». Ум. др. арк. 5,4.

Замовл. № 563. Наклад 400 прим.

Видавництво ФО-П Федорко М.Ю.

Україна, 61172, м. Харків, вул. Роганська, 144–86

тел.: +38 (98) 734-22-86, +38 (050) 323-55-86

e-mail: fop.fedorko@gmail.com

Свідоцтво ХК №164 від 20.12.2005 р. про внесення

суб'єкта видавничої справи

до Державного реєстру

видавців, виготовлювачів розповсюджувачів

видавничої продукції.

Віддруковано згідно матеріалів, наданих автором.