

До питання про інтермедіальність нарису «Голосні струни» Лесі Українки

Ольга Миколаївна Каленіченко

*доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства,
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського;
e-mail: onkalenich@ukr.net; https://orcid.org/0000-0002-2412-9154*

Осмыслити текст нарису Лесі Українки «Голосні струни» як оригінального експерименту дозволяє інтермедіальний підхід. Новизна дослідження полягає в розгляді композиції нарису як сонатної форми (сонатного allegro). Як і в сонатній формі, в «Голосних струнах» можна виділити три частини – експозицію, розробку і репризу. Причому експозиції передуює вступ, який дозволяє письменниці розкрити основні риси портрета і характеру головної героїні, Насті Гриценко. В експозиції нарису, як і в сонатній формі, чітко представлено чотири партії: «головна», яка пов'язана з музикою, на що вказує і назва твору, і бюсти Бетховена і Шопена в Настиному будинку, «сполучна», в якій з'являється ім'я коханої Павла, брата Насті, «побічна», в основі якої лежить мотив листа, отриманого дівчиною від Богдана, і «заклучна», в якій розкривається любов Павла до Олеси.

Як і в розробці сонатної форми, в нарисі можна виділити короткий вступний розділ, власне розробку і предикт. Причому в перших розділах домінує мотив листа «побічної» партії, який то примушує Настю прислухатися до голосу своєї любові до Богдана, то викликає спогади про зустрічі з ним з самого їх початку. Окрім цього, в розробці Леся Українка активно звертається до алюзій і ремінісценцій, що пропонують читачеві «пригадати» широкі коло творів світової класичної літератури і музики. Такий інтертекст дозволяє письменниці розкрити багатий духовний світ Насті.

У репризі провідну роль займають «сполучна» і «головна» партії, які ґрунтуються відповідно на виконанні Олесею «Бажання» Шопена і Настею – третьої частини сонати Бетховена № 17, оскільки «побічна» повністю вичерпала себе в розробці. Для розкриття складної гами почуттів Насті Леся Українка звертається до музичного екфразиса. Останні рядки нарису можна інтерпретувати і як повний крах надій героїні, і як катарсис, який вона переживає. В той же час щасливий Павло не здатний допомогти сестрі. Очевидно, що кризь «заклучну» партію проступає філософський висновок самої Лесі Українки – життя сповнене діалектичних протиріч.

В цілому нарис можна розглядати і як неоміфологічний текст, в якому письменниця вміло грає «різноманітними традиціями» (З. Мінц).

Ключові слова: інтермедіальний підхід, сонатна форма, інтертекст, музичний екфразис, неоміфологічний текст

Постановка проблеми. Останнім часом нарис «Голосні струни» Лесі Українки активно приваблює до себе літературознавців.

На сьогодні дослідники вже зробили порівняння «біографії» героїні цього твору з біографією письменниці [16; 22], зазначили фізичні вади Насті [9; 16; 25; 26], розглянули романс Р. Шумана «Ich grolle nicht» як «музичний знак нарису» Лесі Українки, який «стає центральним музикальним стержнем, імпульсом, який служить своєрідним камертоном для настроювання читача на тональність внутрішнього світу персонажів» [16, с. 157], або як «суттєвий витончений засіб розкриття психології головної героїні, емоційно-динамічної підтримки драматичного розвитку сюжету» [25, с. 15].

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» [9, с. 15]). Разом з тим, літературознавиця 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» [9, с. 15].

Anna Horniatko-Szumilowicz зіставила «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» [26, с. 56]. Крім того, дослідниця, одна з перших, відкрила, що «у творі, ймовірно, цитується польська романтична пісня: «Gdybym ja była słoneczkiem na niebie / Nie świeciłabym jak tylko dla Ciebie...», музику до якої створив Фридерик Шопен, а слова – Стефан Вітвіцький [26, с. 62].

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 кодів різних видів мистецтв» [18] (Тут і далі переклад з російської мови мій. – О. К.). 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» [21, с. 9]. І О.С. Махов пише, що «з погляду музикознавця ... інтерпретація сонатності (як і інших музичних форм) украй 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 «репрізою» або, за бажанням, «розробкою» [11].

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») [22, с. 10], то чому Леся Українка, добре обізнана в музиці, не могла написати нарис у формі сонатного *allegro*?

Таким чином, мета статті – довести, що прочитання «Голосних струн» за допомогою аудіального коду дозволить по-новому поглянути на текст твору і допоможе розкрити специфіку авторської концепції письменниці.

З нашого погляду, 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.

Основна частина статті. 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*)» [17].

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» [17].

Завдання вступу в нарисі – по-перше, дати основні риси портрету героїні, Насті Гриценко. У дівчини «великі сині очі», «довга руса коса», «хвиляста, напіврозплетена», якій заздрять 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 слова [19].

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» його розвитку [17]. 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...» [19].

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 Насті [19].

Заключне речення є, власне, «заключною» партією експозиції нариса, яка сигналізує читачеві, що Павло захоплений своїм коханням до Олесі: «Павло ... за хвилину біг уже шпаркою ходом вгору вулицею, поспівуючи тихенько щось досить бравурне» [19].

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» [17].

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.

На початку розробки нариса 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.

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 одвернула 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... [15, с. 173].

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

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

Музикознавці вже давно дійшли висновку, що сцена листа в опері П.І. Чайковського «Євгеній Онегін» – одна з головних для розуміння образу героїні [3, с. 83]. 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... <...> Хутко пішла вона до хати» [19].

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

У монолозі Насті важливо виділити кілька моментів.

Так, дівчина зазначає, що в листах Богдана немає «ні одного чулого, дружнього слова, хоч би на сміх сказаного...» [19]. 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» [19].

Що ж залишається «грати» сумирно закоханій Насті, яка полюбає читати твори С. Я. Надсона? Зрозуміло, що міщанську або сентиментальну драму, або романтичну

трагедію, мовні кліше з яких розсіпані в репліках героїні: «...Те кохання – ніж в моєму серці, – вирви ніж із серця, і воно кров'ю зійде», «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» та ін. [19].

Претексти цих та інших експресивних висловлювань можна знайти в п'єсах «Емілія Галотті» Г. Е. Лессінга, «Підступність і любов» Шиллера («Ти запалив пожежу в моєму молодому, мирному серці, і цій пожежі ніколи, ніколи не загаснути» [23, с. 24]), «Коханням не жартують» А. де Мюссе («Чи впевнена ти, що ... вони ... не кинулися б до своїх минулих нещастя 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» [13]), «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, «Фінгал» В. О. Озерова та ін.

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 випадкова [19].

Звернемося ще до одного інтертекстуального спостереження. В монолозі 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 XIX столітті не тільки Шумана і Шопена відносили до композиторів-романтиків, але і Бетховена [24, с. 133, 141, 152], 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.

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» [19].

Звернемо увагу на те, що 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 «нovoї якості», тому що «у момент психологічного зближення з солістом

конструється загальний виконавський образ, створюється єдиний психоемоційний простір і формується психологічне налагодження творчих стосунків у взаємодії з відповідною корекцією і узгодженням сумісних виконавських дій» [7, с. 47–48, 289].

Але на невеликому товариському вечорі акомпанувала Богдану не Настя, а інша дівчина, тобто між Настею та Богданом пропадає психоемоційний зв'язок, їх творчі стосунки порушуються.

Звернемо увагу на кілька деталей. По-перше, інша дівчина, «що сиділа при фортеп'яно, була молода, струнка, чорнява, з поважним, енергійним виразом на блідому обличчі; розумні іскристі карі очі немов освічували те обличчя; грала енергійно, але не різко, білі, тонкі ручки легко і зграбно торкали клавіші; чорнява, смілива головка була похилена вперед» [19]. 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» [5].

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 Різдом», а ідеальним – панночка з «Майської ночі, або Утоплення».

Зазначимо, що, за Лесею Українкою, позитивний тип «енергійної» дівчини відрізняється тим, що таких багато, бо вони зосереджені на собі, і почуття інших їх мало тривожать. Тому переживання Богдана чимось нагадують страждання Вакули. Також можна припустити, що непорозуміння між «енергійною» дівчиною і Богданом сталося тому, що музика не поєднала їх під час виступу.

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

Після того важливого для Насті вечора вона довго не бачила Богдана, але героїня сподівається на нову зустріч з коханим. І ця зустріч відбулась «навесні, як зацвів барвінок». Якось Настя почула, що Богдан пообіцяв її брату зайти до нього наступного дня. Для дівчини преобразився весь світ. З ранку Настя «...думала, гадала, ждала чогось, їй здавалося, що цього вечора щось має статись, щось має змінитись, щось буде радісне» [19].

Але зустріч не виправдала сподівань дівчини. Навіть виконання «Ich grolle nicht» не

принносить їй радість. Бо якщо Настя сприймає пісню Шумана як твір, який поєднав їх з Богданом, то для хлопця зміст пісні виявився пророцьким. «Енергійна» дівчина не покохала Богдана, тому «блідий і засмучений він був цілу весну» [19].

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 захист [14, с. 384]. Дійсно, музика романтиків захищає дівчину від жорстокої реальності життя, стає її розрадою.

Конвалії на піаніно – це не тільки символ ніжності і чистоти [14, с. 394], але й повернення щастя, на яке так сподівалася дівчина [10].

Фіалки на столику означають невинність, а сині фіалки – любов [14, с. 402].

Барвінок – це і «світлі спогади», і символ вірності і любові, а вираз «рвати барвінок» означає «йти на побачення» [14, с. 405, 392]. 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 значення [6, с. 39–42]. 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 «обернулась ... і глянула на Богдана. Він сидів замислений і безуважно зривав квітки з її вінка, – багато їх лежало перед ним на столі, дуже мало їх синіло ще в зеленому вінку!...» [19].

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» [17].

«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. <...>
В тебе в віконці і тільки для тебе –
А щоб могла я бути сонцем в небі [1].

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» [19]. Тобто бачимо, що дівчина, дійсно, стала для Павла «світлом 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 англомовній культурі вона має назву «"Буря" («The Tempest»)» [8, с. 236].

Третя частина сонати «аж ніяк не позбавлена внутрішньої просвітленості (багато в чому завдяки розрідженій «акварельній» фактурі), і все ж у ній панують похмурі, 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» [8, с. 239].

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» [2, с. 8]) як прийому, який дозволяє «інтерпретувати для читача цей світ або ситуацію героя» [20, с. 378].

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: «Ніжна, тиха, кристально чиста мелодія почувалася 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 любові, 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... <...> 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 зацімліла... Раптом пролунав гучний стогін, як крик серця, і на низькій ноті обірвався» [19].

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 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» [19].

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 природу [4, с. 45–47]. 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» [12].

Висновки. 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.

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.

Список літератури

1. 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)
2. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе*: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. Москва: МиК, 2002. С. 5–22.
3. Гозенпуд А. Оперна драматургія Чайковського: нариси. Київ: Державне видавництво «Мистецтво», 1940. 147 с.
4. Головій О. Проза Лесі Українки як лабораторія стилю. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2016. № 22. С. 38–51.
5. Гончаров І.А. Лучше поздно, чем никогда (Критические заметки). URL: https://librebook.me/luchshe_pozdno__chem_nikогда__kriticheskie_zametki_ (дата звернення 30.03.21)
6. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В.М., 2015. 912 с.
7. Калицкий В.В. Концертмейстерское искусство пианиста: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Российская государственная специализированная академия искусств. Москва, 2019. 292 с.
8. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т.1. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 535 с.
9. Кирилук С.Д. Проза Лесі Українки: в «антрактах» між поезією і драмою. *Питання літературознавства*. 2018. № 97. С. 7–22.
10. Ландыши: легенды и символика. *Флорибунда: цветы и жизнь*. URL: <https://floribunda.ru/?a=382> (дата звернення 30.03.21)
11. Махов А.Е. «Музыкальное» как литературоведческая проблема. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-kak-literaturovedcheskaya-problema> (дата звернення 23.05.21)
12. 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)
13. Мюссе А. де Любовью не шутят. URL: <https://sufler.su/katalog/m/альфред-де-мюссе-alfred-de-musset/мюссе-а-де-любовью-не-шутят/> (дата звернення 30.03.21)
14. Полная энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. Москва: Изд-во Эксмо; СПб.: Сова, 2003. 528 с.
15. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т.4. 598 с.
16. Сірук В. Наративна структура нарису Лесі Українки «Голосні струни». *Українське літературознавство*. 2016. Вип. 81. С. 153–162.
17. Сонатная форма. *Музыкальная энциклопедия*. URL: <http://www.musenc.ru/html/s/sonatna8-forma.html> (дата звернення 30.03.21)
18. 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)
19. Українка Леся. Голосні струни. *Енциклопедія життя і творчості*. URL: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/GolosniStruny.html> (дата звернення 30.03.21)
20. Фарыно Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
21. Чигарева Е.И. Музыкальная категория мотива в организации литературного произведения. *Журнал Общества теории музыки*. 2014. № 4А (8А). С. 8–14.
22. Чуканцова В.О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2011. 18 с.
23. Шиллер Ф. Коварство и любовь: мещанская трагедия в пяти действиях. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1936. 172 с.
24. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей в 2 т. Москва: Музыка, 1975. Т.1. 407 с.
25. Шукіна І. «Голосні струни» Лесі Українки: музика в рядках і між ними. *Слово і час*. 2016. № 12. С. 10–17.
26. 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.

References

1. Bazhannia (Shopen, Vitvitskyi-Iakovchuk). [Desire (Chopin, Vitvitsky-Yakovchuk)]. Retrieved from [https://uk.wikisource.org/wiki/Бажання_\(Шопен,Вітвіцький-Яковчук\)](https://uk.wikisource.org/wiki/Бажання_(Шопен,Вітвіцький-Яковчук)) (2021, March, 30)
2. Geller L. (2002). Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasise [Resurrection of the concept, or the Word about ecphrasis]. *Ekfrazis v russkoy literature, sbornik trudov Lozannskogo simpoziuma*. [Ecphrasis in Russian Literature: Proceedings of the Lausanne Symposium]. Moscow: MiK.
3. Hozenpud A. (1940). Opera dramaturhiia Chaikovskoho: narysy [Tchaikovsky's opera drama: essays]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo «Mystetstvo».
4. Holovii O. (2016). Proza Lesi Ukrainky yak laboratorii stiliu [Lesya Ukrainka's prose as a laboratory of style]. – *Volyn filolohichna: tekst i konteks*, 22, 38-51.

5. Goncharov I.A. Luchshe pozdno, chem nikogda (Kriticheskie zametki) [Better late than never (Critical notes)]. Retrieved from https://librebook.me/luchshe_pozdno_chem_nikogda_kriticheskie_zametki_ (2021, March, 30)
6. Kotsura V.P. (Ed.) (2015). Entsiklopedychnyi slovnyk symboliv kultury Ukrainy [Encyclopedic dictionary of Ukraine culture symbols]. Korsun-Shevchenkivskiy: FOP Havryshenko V.M.
7. Kalitskiy V.V. (2019). Kontsertmeysterskoe iskusstvo pianista [Concertmaster pianist art]. (Doctor's thesis). Russian State Specialized Academy of Arts. Moscow.
8. Kirillina L.V. (2009). Betkhoven. Zhizn i tvorchestvo [Beethoven. Life and art]: v 2 t. Moscow: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya». Vol. 1.
9. Kyryliuk S.D. (2018). Proza Lesi Ukrainky: v «antraktakh» mizh poeziiu i dramoiu [The prose by Lesya Ukrainka: in the “Intermissions” between Poetry and Drama]. – *Pytannia literaturoznavstva*, 97, 7–22.
10. Landyski: legendy i simbolika [Lilies of the valley: legends and symbols]. *Floribunda: cvety i zhizn'*. Retrieved from <https://floribunda.ru/?a=382> (2021, March, 30)
11. Mahov A.E. (2001). «Muzykal'noe» kak literaturovedcheskaya problema [“Musical” as a literary problem]. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-kak-literaturovedcheskaya-problema> (2021, May, 23)
12. Mints Z.G. (1979). O nekotorykh «neomifologicheskikh» tekstakh v tvorchestve russkikh simbolistov [About some “neomythological” texts in the works of Russian Symbolists]. – *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta*, 459, 76–120. Retrieved from <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html>
13. Musset A. de Lyubovyu ne shutyat [No Trifling with Love]. Retrieved from <https://sufler.su/katalog/m/альфред-де-мюссе-alfred-de-musset-а-де-любовью-не-шутят/> (2021, March, 30)
14. Roshal V.M. (2003). Polnaya entsiklopediya simbolov [The complete encyclopedia of symbols]. Moscow: Izd-vo Eksmo; St. Petersburg: Sovo.
15. Pushkin A.S. (1960). Sobranie sochineniy [Collected works]: v 10 t. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury. Vol. 4.
16. Siruk V. (2016). Naratyvna struktura narysu Lesi Ukrainky «Holosni struny» [Narrative structure of Lesya Ukrainka's essay “Loud Strings”]. – *Ukrainske literaturoznavstvo*, 81, 153–162.
17. Sonatnaya forma [Sonata form]. *Muzykal'naya entsiklopediya*. Retrieved from <http://www.musenc.ru/html/s/sonatna8-forma.html> (2021, March, 30)
18. Tishunina N.V. (2001). Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdisciplinarnykh issledovaniy [Methodology of intermediate analysis in the light of interdisciplinary research]. Retrieved from <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnykh-issledovaniy> (2021, May, 23)
19. Ukrainka Lesya. Holosni struny. [Loud Strings]. *Entsyklopediia zhyttia i tvorchosti*. Retrieved from <https://www.l-ukrainka.name/uk/Prose/GolosniStruny.html> (2021, March, 30)
20. Faryno Ye. (2004). Vvedenie v literaturovedenie: uchebnoe posobie [Introduction to literary studies: schoolbook]. St. Petersburg: Izd-vo RGPU im. A.I. Gertsena.
21. Chigareva E.I. (2014). Muzykal'naya kategoriya motiva v organizatsii literaturnogo proizvedeniya [The musical category of the motive in the organization of a literary work]. – *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*, 4A (8A), 8–14.
22. Chukantsova V.O. (2011). Problema intermedialnosti v povestvovatelnoy proze Oskara Uaylda [The problem of intermediality in Oscar Wilde's narrative prose]. (Extended abstract of candidate's thesis). Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen. St. Petersburg.
23. Shiller F. (1936). Kovarstvo i lyubov: meshchanskaya tragediya v pyati deystviyakh [Cabal and Love: bourgeois tragedy in five acts]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo khudozhestvennoy literatury.
24. Shuman R. (1975). O muzyke i muzykantsah: sobranie statey v 2 t. Moscow: Muzyka. Vol. 1.
25. Shchukina I. (2016). «Holosni struny» Lesi Ukrainky: muzyka v riadkakh i mizh nymy. [“Loud Strings” by Lesya Ukrainka: Music in Rows and between Them]. – *Slovo i chas*, 12, 10–17.
26. Horniatko-Szumilowicz Anna (2018). Holosni struny Lesi Ukrainky y melankholiinyi vals Olhy Kobylianskoi: khudozhno-typolohichni paraleli. *Roczniki humanistyczne, tom LXVI, zeszyt 7*, 55–74.

Калениченко Ольга Николаевна, доктор филологических наук, профессор кафедры театроведения, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского (площадь Конституции, 11, Харьков, 61000, Украина); e-mail: onkalenich@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>

К вопросу об интермедальности очерка «Звучные струны» Леси Украинки

Осмыслить текст очерка Леси Украинки «Звучные струны» как оригинального эксперимента позволяет интермедальный подход. Новизна исследования заключается в рассмотрении композиции очерка как сонатной формы (сонатного allegro). Как и в сонатной форме, в «Звучных струнах» можно выделить три части – экспозицию, разработку и репризу. Причем экспозицию предваряет вступление, позволяющее писательнице раскрыть основные черты портрета и характера главной героини, Насти Гриценко. В экспозиции очерка, как и в сонатной форме, четко представлены четыре партии: «главная», связанная с музыкой, на что указывает и название произведения, и бюсты Бетховена и Шопена в Настином доме, «связующая», в которой появляется имя возлюбленной Павла, брата Насти, «побочная», в основе которой лежит мотив письма, полученного девушкой от Богдана, и «заключительная», в которой раскрывается любовь Павла к Олесе.

Как и в разработке сонатной формы, в очерке можно выделить короткий вступительный раздел, собственно разработку и предыкт. Причем в первых разделах доминирует мотив письма «побочной» партии, то заставляющий Настю прислушаться к голосу своей любви к Богдану, то вызывающий воспоминания о встречах с ним с самого их начала. Кроме этого, в разработке Леся Украинка активно обращается к аллюзиям и реминисценциям, предлагающим читателю «припомнить» широкий круг произведений мировой классической литературы и музыки. Такой интертекст позволяет писательнице раскрыть богатый духовный мир Насти.

В репрізе ведущую роль занимают «связующая» и «главная» партии, основывающиеся соответственно на исполнении Олесей «Желания» Шопена и Настей – третьей части сонаты Бетховена № 17, так как «побочная» полностью исчерпала себя в разработке. Для раскрытия сложной гаммы чувств Настя Леся Украинка обращается к музыкальному экфрасису. Последние строчки очерка можно интерпретировать и как полный крах надежд героини, и как переживаемый ею катарсис. В то же время счастливый Павел не способен помочь сестре. Очевидно, что сквозь «заключительную» партию проступает философский вывод самой Леси Украинки – жизнь наполнена диалектическими противоречиями. В целом очерк можно рассматривать и как неомифологический текст, в котором писательница умело играет «разнообразными традициями» (З. Минц).

Ключевые слова: интермедиа́льный подход, сонатная форма, интертекст, музыкальный экфрасис, неомифологический текст

Olha Kalenichenko, Doctor of Philology, Professor of Theater Science, I. P. Kotlyarevsky
Kharkov National University of Arts (Konstytutsii Sq., 11, Kharkiv, 61000, Ukraine); e-mail:
onkalenich@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-2412-9154>

On the intermediality of the Lesya Ukrainka essay "Loud strings"

Intermediate approach allows to comprehend the text of Lesya Ukrainka's essay "Loud strings" as an original experiment. The novelty of the research lies in considering the composition of the essay as a sonata form (sonata allegro). As in the sonata form, "Loud Strings" can be divided into three parts – exposition, development and reprise. Moreover, the exposition is preceded by an introduction that allows the writer to reveal the main features of the portrait and character of the main heroin, Nastya Gritsenko. In the exposition of the essay, as in the sonata form, four parts are clearly presented: the "main", associated with music, as indicated by the title of the work, and the busts of Beethoven and Chopin in Nastya's house, the "connecting" in which the name of Paul's beloved appears, brother Nastya, "side", which is based on the motive of the letter received by the girl from Bogdan, and "final", in which Paul's love for Olesya is revealed.

As in the development of the sonata form, a short introductory section can be distinguished in the essay, the development itself and the background. Moreover, in the first sections, the motive of the letter of the "side" party dominates, either forcing Nastya to listen to the voice of her love for Bogdan, or evoking memories of meetings with him from the very beginning. In addition, in the development Lesya Ukrainka actively refers to allusions and reminiscences, inviting the reader to "recall" a wide range of works of world classical literature and music. Such intertext allows the writer to reveal Nastya's rich spiritual world.

In the reprise, the leading role is played by the "connecting" and "main" parts, based respectively on the performance of Olesya's "Desires" by Chopin and Nastya – the third movement of Beethoven's sonata No. 17, since the "side" part has completely exhausted itself in development. To reveal the complex range of feelings Nastya Lesya Ukrainka turns to musical ecphrasis. The last lines of the essay can be interpreted both as the complete collapse of the heroine's hopes, and as the catharsis she is experiencing. At the same time, the happy Paul is not able to help his sister. Obviously, the philosophical conclusion of Lesya Ukrainka herself emerges through the "final" game – life is filled with dialectical contradictions.

In general, the essay can be viewed as a neo-mythological text, in which the writer skillfully plays with "various traditions" (Z. Mints).

Key words: intermedial approach, sonata form, intertext, musical ecphrasis, neomythological text

Стаття надійшла до редколегії 24.05.2021