

і шукає відкриття на перетинах різнорідних явищ. Сецесія в тому вигляді й сенсі, як вона відбулася на порубіжжі ХІХ–ХХ століть, сьогодні вже не є пафосом, відкриттям чи етапом культури, як це було тоді. Вона повернулася у ті межі, де вона була від початку – в царину людської суб’єктивності. Але якість цієї суб’єктивності стала суттєво іншою. Сучасний митець володіє арсеналом усіх надбань людства, може одразу зробити кожен твір доступним для сприйняття величезної кількості людей, він, як ніколи, усвідомлює свої необмежені можливості, право рухатись у будь-якому напрямку, не боячися жодних заборон, водночас він розуміє екзистенційну обмеженість власних можливостей, усвідомлює свою приреченість на вторинність, на еkleктику й підробку. Можливо, нам бракує ще одної сходинки в розвитку процесів змішування та роз’єднання елементів культури – формування персони штибу отого первісного митця, ватера, про якого йшлося в Гейзінги, митця, який може виявляти себе одночасно в різних мистецтвах, але місію свою підпорядковує дару особливого *Знання*, тобто тому, що лежить вище мистецтва, вище інтересів індивіда і навіть людської спільноти. А доти годі сподіватися, що припиниться доба симулякрів, цей неминучий стан старого світу, розпещеного технічною цивілізацією.

Література

1. Гейзінга Й. *Ното ludens*: Пер. з англ. О. Мокровольського.– К.: Основи, 1994.– 250 с.
2. Леві-Строс К. Структурна антропологія: Пер. з фр. З. Борисюк.– К.: Основи, 2000.– 387 с.
3. Нойманн Э. Искусство и время / К. Г. Юнг, Э. Нойманн. Психоанализ и искусство: Пер. с англ. О. Чистякова.– М.; К.: Ваклер, 1996.– С. 153–195.
4. Тэйлор Э. Первобытная культура: Пер. с англ. Д. Коробчевского.– М.: Политиздат, 1989.– 573 с.

УДК 821.161.2–32’06

Вікторія Сірук

МУЗИЧНИЙ ЗНАК У СТРУКТУРІ НАРИСУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ГОЛОСНІ СПІВИ”

Охарактеризовано романс Р. Шумана “*Ich grolle nicht*” (“Я не гніваюсь” (нім.)) як музичний знак нарису Лесі Українки “Голосні співи”. Він розуміється

як фактор, що викликає спектр широких асоціацій поза межами тексту, апелює не лише до читацької ерудиції (як алюзія), а й до почуттів, виконує функцію емоціонального впливу на читача, ліричного коментаря, по-новому освітлює людські переживання у творенні образу Насті. З цього погляду текст розуміється не лінійно, а багатовимірно, глибинно, через пошуки додаткових сенсів.

Ключові слова: нарис, романс, музичний знак, фабула, сюжет.

Siruk V. Musical Sign of Lesya Ukrainka's Essay "Loud Singings"

Structure. R. Schumann's romance "Ich grolle nicht" ("I am not angry" (Deutsch)) is researched in the article as a musical sign of Lesya Ukrainka's essay "Голосні співи" ("Loud singings"). It is understood as a thing causing the spectrum of wide associations out of the text limits, appeals not only to readers' erudition (as cue) but also to senses, executes the function of emotional influence onto a reader, of lyric comment, lights up the human experiencing in a new way in creation of Nastya's image. From this point of view the text is understood not in arcwise way, but in multidimensional one, in depth, through the additional senses searches.

Key words: essay, romance, musical sign, plot, subject.

Окреме місце у прозовій спадщині Лесі Українки посідає нарис "Голосні струни". Історія створення тексту починається в 1896 р. 7 грудня Леся Українка у листі до Л. М. Драгоманової, розповідаючи про існування у Києві літературно-артистичного товариства, яке оголосило літературний конкурс для творів українською та російською мовами й уже визначило журі, сповіщала: "Тепер, незважаючи ні на що, писатиму оповідання на конкурс, хоч, напевне, провалюсь". Та потім виявилось, що з одинадцяти надісланих на конкурс творів найкращими визнано два. Один із них під заголовком "Струни", надісланий під девізом "Gutta cavet lapidem" (капля довбе камінь – *лат.*) написала Леся Українка. Нагорода мала бути їй видана восени 1897 р. на загальних зборах товариства. Але в цей час письменниця перебуває на лікуванні в Ялті, куди в жовтні того ж року їй надійшла телеграма від конкурсної комісії, якою вітали з нагородженням золотим жетоном за нарис. Твір мав друкуватися в літературному збірнику товариства, але задум не здійснився. У липні 1899 р. Леся Українка перекладає текст німецькою мовою і просить О. Кобилянську (лист від 9. VII. 1899 р.) відредагувати переклад, маючи намір подати до збірника новел українських письменників, який готувався до видання у Дрездені. Як зазначається у примітках до сьомого тому повного зібрання творів, передмову до збірника повинен був написати І. Франко. Спочатку поетеса готувала його до збірника, який мав видати Людвіг

Якобовський, письменник, редактор берлінського журналу “Gesellschaft” (“Суспільство”). До збірника готувалися також твори Івана Франка, Ольги Кобилянської, Олени Пчілки та ін. Для збірника Якобовського перекладала “Голосні струни” німецькою мовою Леся сама, а О. Кобилянська, (яка й познайомила Лесю Українку з Л. Якобовським. – *за уваження наше.*– В. С.), просила лише відредагувати його, та, оскільки збірник не побачив світу через передчасну смерть укладача (1900 р.), твір був надрукований лише 1903 р. (з підписом “Переклала О. Кобилянська”) у № 9 і 10 віденського журналу “Ruthenische Revue” (“Український огляд” під назвою “Das Lied ohne Worte”) (“Пісня без слів”).

Київське літературно-артистичне товариство з виданням свого збірника зволікало. Урешті робота припинилася, рукопис був повернутий авторці. Українською мовою “Голосні струни вперше були видрукувані тільки за радянських часів у десятому томі “Творів” Лесі Українки” (К.: “Книгоспілка”, 1929) [6, 545].

Авторське жанрове визначення тексту – нарис. Це жанр, який швидко реагує на події дня, його суспільно-політична тематика представляє дійсні факти, події та конкретних людей, він позбавлений чіткої, завершеної фабули, обов’язкової для новели, оповідання. Утім для даного всуціль ліричного тексту це визначення, на перший погляд, не надто вдале, бо в центрі художньої уваги – людські почуття, а не події (хоча Леся Українка дала твору остаточне визначення як нарису). “Певно,– припускає дослідниця Л. Кулінська,– Леся Українка в своєму визначенні й виходила з розуміння саме такого ліричного нарису, який щонайменше обмежував свободу оповідача і відкривав широкі можливості для ліричного самовираження, коли слово, крім своїх звичайних об’єктивно-комунікативних функцій, народжує особливу емоціональну атмосферу повіствування, звернену в сферу високих людських почуттів” [3, 70]. Пояснюючи вибір саме цього твору для збірника новел українських письменників, який готувався до видання у Дрездені, Леся Українка тоді ж писала О. Кобилянській: “Врешті *се* (перекладне) оповіданнячко типічне для мене, бо воно наскрізь ліричне, його б можна поємою в прозі назвати, а я ж, власне, лірик *par excellence*...” [6, 546].

Леся Українка творчо оновила, переосмислила жанр нарису: відкинула притаманну йому соціально-політичну тематику, перенесла сюжет у сферу переживань героїні. Конфлікт полягає в зіткненні духовно багатой (але фізично недужої) дівчини з дійсністю: “Кожний

дивився на неї особливо: хто з посміхом, хто з подивом, хто з жалем; здається найчастіше з жалем... Вона була горбата, сього слова досить... Здається, що дівчина, чуючи його, кожний раз немов хотіла скритися від немилосердних людських поглядів, і сині очі погасали раптом і заходили туманом” [6, 142]. Усвідомлення власної іншості зумовило відповідний стереотип поведінки: “...йде ...опустивши очі; ті спущені очі надавали дивний вираз обличчю, поневолі здійсненому вгору. Легенька краска то вступить їй в обличчя, то зникне, і обличчя пополотніє” [6, 142]. Перехожі бачили не лише потворного горба, але й “русу косу хвилясту, напіврозплетену”, єдину окрасу дівчини, яка викликала в них щире захоплення, подив. “Єдиний скарб” – назва твору в чорновому автографі, яка була закреслена письменницею і змінена на “Голосні струни”, адже така назва впливає зі змісту твору, з характеру персонажа.

Важлива функція відводиться самовираженню особистості через внутрішній монолог та невласне пряму мову. Надкоротка інформація про Настю Гриценко (навчання в *музичній школі*, її надзвичайна вразливість), представлена в діалозі двох молодих панночок. Вона апелює до читача, активізує творчу фантазію, створює особливу емоційну атмосферу, відповідний “музичний” контекст, у якому розкриватиметься фрагмент із життя героїні, вияви її душевного стану.

Настя мешкає в невисокому домі з невеличким палісадником разом із братом Павлом. Кімната, меблі, речі, які оточують героїв, мають яскраво виражене психологічне навантаження, слугують важливим засобом характеристики людини. Предметні знаки перебувають у прямому зв’язку з розвитком дії, конкретним епізодом, характерами персонажів, мають прихований сенс, підтекст. У “Голосних струнах” уречевлений світ, який пов’язаний зі світом музики, стає знаком внутрішнього, духовного життя героїв, їхніх інтересів, життєвої поведінки, рис характерів. Портфель із нотами, який принесла Настя, піаніно, полиця з бюстами Шопена та Бетховена, етажерка з нотами, скрипка, яка висіла на стіні, смичок над пюпітром із розгорнутими нотами, столик зі звоями нотного паперу, писаними нотами – усе вказує на особливе захоплення брата й сестри музикою, їхні тонкі, поетичні натури, вразливість, внутрішнє багатство. Музичне середовище стає тим найдієвішим засобом, який увиразнює, доповнює образ Насті. Захоплений музикою і Богдан, якому симпатизує

Настя. Хлопець не здогадується про її любовні переживання, бо сам безнадійно закоханий у молоду привабливу панночку.

Фабульний рух сповільнюється через роздуми Насті про нездійсненні мрії, спогади про минулі зустрічі з коханим: “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... Він не любить мене, і я нещасна; коли б він любив мене, ми обоє нещасні були б... Він має до мене холодну повагу, та все-таки повагу. Він ніколи не звертається до мене з тим образливо-зальотним тоном, може, догадується, що то б мене вразило вкрай?” [6, 145]. Розлогий внутрішній монолог Насті – наслідок душевних мук, того, що не з’являється на поверхні, на рівні вираження, а сягає глибин. Це той випадок, коли внутрішні порухи не підлягають подальшому ословленню, оскільки належать до сфери позавербальних відчуттів. Текст вимагає особливо активної та свідомої співдії читача: пізнання безміру страждань Насті, співпереживання. Таким додатковим засобом розкриття глибин душі, а відтак позамовного впливу на читача стає музичний знак – романс Р. Шумана “Ich grolle nicht” (“Я не гніваюсь” (нім.)).

Інтерсуб’єктивним посередником комунікації, призначеним для набуття, зберігання і транслювання художньої інформації (повідомлення), вважається знак. Це матеріальний, сприйнятий на рівні чуття предмет (подія, дія чи явище), який указує, позначає чи представляє інший предмет, подію, дію, суб’єктивне утворення. Із визначення випливає основна властивість знака: як певний матеріальний об’єкт, він слугує для позначення чогось іншого, а його значення полягає не лише у предметності, а й в експресивності. Йдеться про емоції, почуття, які транслюються за допомогою знака. Експресивне значення знака представляє емоції людини, яка використовує знак у певному контексті.

Семіотики (Пірс, Морріс, Ф. де Сосюр) трактують цей феномен за лінгвістичною моделлю знака, коли він розглядається як бінарна єдність означника (“акустичний образ” слова) та означуваного (предмет чи поняття про нього, концепт) [1, 166]. Класична теорія тлумачить сутність знака як такого, що, крім означника й означуваного, має ще одний складник – референта, тобто такого об’єкта позамовної дійсності, якого має на увазі суб’єкт мовлення, висловлюючи цей відтинок мовлення, предмет референції. Це засвідчує обстоювання

науковцями схеми комунікативного процесу Р. Якобсона, яка передбачає адресанта, що, враховуючи контекст, формулює за допомогою мови повідомлення. При наявності контакту таке повідомлення передається адресатові.

Постмодерна критика відмовилася від референтативної концепції знака, адже сенс наративу не може бути гарантований поза текстовим референтом, оскільки не заданий чи даний, тобто наявний, присутній, глибинний. Становлення текстової семантики ніколи не буває об'єктивним процесом, це завжди вкладання читачем смислу в текст. Незважаючи на радикальну переоцінку знака (знаки є не стільки знаками, як їхніми слідами, у тексті не вирізняється жоден оригінальний первинний знак, оскільки вони не мають джерела оригінальності), процес з'ясування особливостей знаків у наративах можливий за умови розуміння їхнього смислового, експресивного значення.

Отже, смислове наповнення знака – це те, що розуміє під ним користувач. Переконливий доказ цього – виокремлення Ж. Делезом критеріїв, які характеризують потенційні можливості знаків і їх читацьку рецепцію. Найперше адресат звертає увагу на матеріал, з якого виокремлені знаки; на форму, яка “випромінює” те, що сприймається як знак. Наслідок цього – об'єктивна чи суб'єктивна його інтерпретація. Читацька реакція на знаки – це тип емоції, яка зумовлена знаком, тобто це здатність реципієнта пояснити зв'язок знака із його значенням, “розгорнути” знак у його значенні, що знаходить своє адекватне відбиття в “темпоральних структурах або часових лініях”. Ідеться про різне сприйняття знаків у часових проміжках буття (через роки, століття і т. ін.). Отже, сутність знаків полягає в їхньому зв'язку із значенням, які, за Ж. Делезом, бувають матеріальними або нематеріальними (чуттєві знаки).

Художній текст – це інтегративний знак, провідник функції і значення, зв'язна послідовність знаків-висловлювань, тобто знакове утворення. Ідеться про те, що увесь текст загалом функціонує як знак, а об'єднувальним його принципом стає смисл.

Матеріальне уявлення про аспект змісту в знакові корелює з поняттям денотат (фактичне повідомлення), а нематеріальне уявлення про аспект відбиття змісту в знакові – з поняттям конотат (додаткове значення) [4, 289].

Знак не можна ототожнювати з художньою деталлю, хоча вони певною мірою споріднені: і знакові, і деталі властиві особлива змістова наповненість, символічна зарядженість, характерологічна функція. За допомогою знака, деталі письменникам вдається вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ те, що з великою експресивністю дає змогу виразити авторський задум. Однак художня деталь, будучи наскрізною (повторюваною) чи одномоментною, має прихований сенс, підтекст лише в контексті, тобто в межах самого тексту. Знак – ширше поняття, воно викликає спектр широких асоціацій поза межами тексту, апелюючи не лише до читацької ерудиції (як алюзія), а й до емоцій, почуттів.

Отже, виокремлений музичний знак – романс Р. Шумана “*Ich grolle nicht*” – покликаний збудити додаткові сенси, емоції, враження від опису мелодії, пізнати, зрозуміти душевний світ дівчини.

Романс про безнадійне кохання став лейтмотивом подальших взаємин Насті й Богдана, віщуванням, за допомогою якого автор натякає на нездійсненні мрії героїв. Дівчина пам’ятає (хоч пройшло вже чотири роки), як “вдвох розучували його: він співав, Настя провадила на фортеп’яно... Вона грала з великим почуттям і не завжди дотримувала міри – по-дилетантському. Він співав з вібрацією в голосі... Так пройшло кілька репетицій, і під кінець їх Настя робила часом більше помилок, ніж впочатку, зате Богдан співав щораз краще” [6, 147]. Коли настав товариський вечір, то акомпанувала Богданові дівчина “молода, струнка, чорнява, з поважним, енергичним виразом на блідому обличчі, розумні іскристі карі очі немов освічували те обличчя, грала енергично, але не різко, білі тонкі ручки легко і зграбно торкали клавіші”. Настя зауважила, що Богдан співав гарно, зворушено, і те зворушення додавало ще більшого виразу тому “Не жаль мені!”. Товариство нагородило співця оплесками. Але сам хлопець знітився, і “стурбований, похмурий, ніби сховався подаль в гурті”. Після виконання романсу чорнява дівчина не зацікавилася Богданом, відмовила йому у танці. Настя пригадує, що “гостра туга рвала їй серце увесь час, як то завжди буває з нею у великому товаристві при веселій забаві, тільки того вечора було ще гірше, ніж завжди” [6, 148].

Настя прагне позбутися прикрих спогадів, читає поезії Надсона, але суха квітка барвінку, яка випала з книжки, “оживила” в пам’яті ще одну зустріч із Богданом. У той день вона чепурила хату, довго

чесала свою русу косу, “свою єдину красу”, грала весняних пісень, сплела вінок із барвінку й наділа собі на голову. Побачивши вінок, Богдан подивився на Настю так, як “дивилися на неї ті, що оглядалися на вулиці, ідучи повз неї”. Хлопець просить заграти Настю романс “Ich grolle nicht”. Дівчина грає з особливим натхненням, бо “то ж він сам просив її грати”. Богдан поринув у спогади й безуважно зривав квітки з її вінка.

Із площини минулого дія переноситься в теперішнє. Спогади змусили Настю знову сісти за фортеп’яно й заграти: “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... Тихо, сумно звуки тужили, ридма ридали, але глухі акорди заглушували журливий стогін і стишувались, замовкали сами собою... Тоді звилась полум’яна, гучна мелодія, горда і буйна, сповнена болю і розпачу, що збудила всі струни” [6, 152]. Настя розридалась, і братове втішання було марним. Неспокій, тривога, хвилювання передані не лише семантикою слова, а й уявленим звуковим виразом романсу, взаємодією музики і настрою. Внутрішні переживання дівчини, які враз змінюються безнадією, відчаєм, тугою, гірким усвідомленням неможливих стосунків, тотожні динаміці музичного твору, мелодія звучить в унісон із душевною напругою. “Ich grolle nicht” стає центральним музикальним стержнем, імпульсом, який слугує своєрідним камертоном для настроювання читача на тональність внутрішнього світу персонажів. Словесний, емоційний опис романсу розрахований на читача, який обізнаний із твором, бо розкриває широкий простір для проявів настроїв Насті й Богдана.

18-й вірш Г. Гейне “Ich grolle nicht” (його довільно переклала Леся Українка – “Не жаль мені”) увійшов до збірки перекладів “Книги пісень”, здійснених Лесею Українкою та Максимом Ставицьким (М. Славинським), виданої 1892 р. у Львові.

*Не жаль мені, хай серце розіб’є
Загублена любов! хоч промінь б’є
Круг тебе з самоцвітів, – не жалкую:
Я бачу твого серця ніч тяжкую.*

*Давно се знаю. Бачив я у сні:
В тім серці ніч, – не промені ясні;
Те серденько гризе змія страшенна!..
Я бачив, любая, що ти нужденна! [5, 136].*

У листі до М. Драгоманова від 6. XII. 1890 р. Леся Українка пише: “Гейне мій завтра поїде вже до друку, я тому дуже рада. Сим випуском вийдуть «Lirisches Intermezzo» («Ліричне інтермецо»), «Heimkehr» («Повернення додому») та «Harzreise» («Подорож на Гарц»)). “Книгу пісень” видав у Львові Іван Франко, який багато допомагав справі видання творів Лесі Українки і в пізніші часи. Дбаючи про видання творів поетеси, він сам правив коректуру “Книги пісень”. Леся Українка мала намір в 1905 р. об’єднати переклади з “Книги пісень” зі своїми пізнішими перекладами з Гейне і видати їх окремою збіркою. Зберігся рукописний збірник (невідомою рукою) перекладів Лесі Українки з Гейне під назвою “Ліричні співанки, поеми і балади”. Збірник був у цензурі, але друком не вийшов [5, 344].

І. Франко теж перекладав твори Г. Гейне й серед них 18-й вірш.

*Не гніваюсь, хоть пукне й серце мні, –
Ти не моя уже, – не гніваюся, ні!
Хоть як ти сяй в брильях і красі,
Ні оден луч не блисне в серця твого тьмі!*

*Я знаю все. Таж в сні я зрів тебе,
І тьму я зрів, що серце ти гнете,
І гадь я зрів, що кров ти з серця ссе.
Я зрів твоїй біль і жаль! Я знаю все! [7, 454].*

Переклади Лесі Українки та І. Франка – високохудожні зразки поетичного слова. Використання потужних можливостей зображально-виражальних засобів дало змогу авторам створити оригінальні, яскраві твори.

“Я не гніваюсь” Р. Шумана (1810–1856), німецького композитора, входить до вокальної лірики циклу “Любов поета”. Із 65 поезій юнацького циклу Г. Гейне “Ліричне інтермецо” композитор вибрав 16, присвячених історії безнадійного кохання молодого поета, і створив своєрідні портрети психологічних станів. Відомо, що Р. Шуман навіть надіслав Г. Гейне дарчий екземпляр “Кола пісень” на його вірші й супровідний лист: “Хотілося б, щоб моя музика до

Ваших пісень сподобалася Вам. Якщо б мої сили були такі ж, як гаряча любов, з якою я створював, я сподівався б на краще...” [8, 545].

Сюжет “Ліричного інтермецо”, як і багато інших поезій гейнівської “Книги пісень”, ґрунтується на біографічних фактах. Ідеться про нещасливу любов Г. Гейне до кузини Амалії, дочки гамбурзького банкіра Соломона Гейне (згодом вона вийшла заміж за багатого поміщика). Р. Шуман відтворив і переклав на мову музики лірико-психологічне багатство “Інтермецо”. У поезіях, які можна вважати своєрідними щоденниковими записами особистих переживань поета, композитор знайшов те, що було пережите ним самим. Ідеться про любов Шумана до Ернестіни фон Ф. Близькою виявилась і незвичайна емоційність цих лаконічних “записів” поета. Критики вважають, що Р. Шуман володів дивовижною здатністю створювати в музиці портрети людей, одним штрихом передавати найхарактерніше в образі людини, був віртуозним майстром у зображенні нюансів почуттів і настроїв. Його цікавило все, що було нестандартним, новим, здатним уразити уяву. Р. Шуман був гордим романтиком, думка якого ніколи не залежала від суспільства, моди. “Схвалення художника нехай буде для тебе вартіснішим, ніж визнання усього натовпу”, – проголошує один із шуманівських афоризмів. Цікаво, що композитор вважав фортепіано найкращим інструментом для вираження почуттів, настроїв, зумовлених як емоційними переживаннями, так і природними явищами чи літературними сюжетами. 1840 – рік довгоочікуваного одруження з Кларою Вік, знаменитою піаністкою, яка стала для Шумана поетичним ідеалом, турботливою дружиною. У цей час Шуман пише пісні. Серед них вокальний цикл “Любов поета”, до якого входить “Ich grolle nicht”.

У романсі постає трагедія самотності, глибоких і гострих почуттів людини. Геніальний твір композитора у стократ підсилює сенс поезії Гейне. Психологічна тема романсу – трагічне почуття, яке стримується силою волі. Виразність музики Р. Шумана полягає в широкому мелодичному розвитку при збереженні розміреного ритму й такої ж форми викладу. Відчутний певний дуалізм: урівноважена форма викладу протистоїть динамізму гострих гармоній, які утворюють безперервну вервечку дисонансів. Найвищу силу мук кохання вклав у ці такти композитор, а поет – біль і гнів, прокляття підступності життя. Романс “Я не гніваюсь” вважається одним із щасливих творчих відкриттів Р. Шумана, у якому викристалізувався окремий

тип романтичної лірики XIX століття – лірики “стримуваних пристрастей” [2].

Твір, у якому музика визначає його структурність і основа концепції людини, засіб характеротворення, є “Impromptu phantasie” О. Кобилянської. Знайомство з твором Фредеріка Шопена має вражаючий вплив на тонку, чутливу до навколишньої краси натуру. Письменниця майстерно реалізувала творчий задум, показавши, як музика возвеличує, підносить особу, робить її окриленою, здатною навіть на самопожертву.

Таке докладне ознайомлення з історією створення романсу, алюзія до твору О. Кобилянської дає змогу розкрити приховані сенси, підтекст нарису, простежити множинність знаків і значень. Отже, Настя сідає за фортепіано, щоб пережити “стримвані пристрасті”. Епізод відсилає до елегії Лесі Українки “До мого фортепіано”, якому можна “вповідувать думки веселі і сумні”, класти “свій смуток на струни”. Шуман вважав фортепіано найдосконалішим засобом переплавлення людських почуттів, а у 20 років змушений був відмовитися від гри на ньому, бо після невдалої операції відмовила права рука. Композитор поклав на музику поезію Г. Гейне “Ich grolle nicht”, переклала її і Лариса Петрівна Косач, у поетичній спадщині якої знаходимо чимало романсової лірики. Гейне, Шуман, Леся Українка та персонажі її нарису пережили нерозділене кохання, досвід, який слугував імпульсом до глибинних переживань, творчості. Перекладаючи нарис німецькою мовою до збірника, Леся Українка апелювала до читачів, які добре обізнані зі своєю культурною традицією – творчістю геніальних німецьких митців. Вибір творів теж не випадковий. За типом світобачення Гейне і Шуман – романтики (романтизм як напрям виник теж у Німеччині). Неприйняття буденності, апологія особистості, звеличення духу, культ почуттів, творча свобода – усе те, що знайшло свій вияв в неоромантизмі Лесі Українки. Прикметно, що романс, лірична поезія розвинулися саме в добу романтизму. Ліризм як пафосно-стильова ознака простежується в нарисі як жанрі, домінує й у “Голосних струнах”. Емоційність, сердечність, схвильованість передається за допомогою тропів. Епітети, метафори, порівняння співзвучні з переживаннями персонажів, зокрема піднесеним настроєм Насті, коли вона чекає Богдана, – “небо синє було надзвичайне, садок був веселий, барвінок усміхався”, “Настя грала весняних

пісень, багато пісень, коротких, мов щастя”, “очі в неї, мов барвінок, а коси, мов промінь сонця”.

Подекуди трапляється ритмізована мова розповідача й самої героїні: “...вона все думала невимовлені, ненаписані думки-гадки; не виплакані сльози серце їй гнітили. Вона все думала, гадала”, “Яка суха, нещасна сая квітка!”, “Се ти, моя змарніла квітко бідна? / Бліда, пожовкла, наче давня мрія...”. Внутрішня мова Насті розкриває читачеві її поетичний хист, про що (як і про кохання до Богдана) не підозрює брат Павло. Про це йдеться завуальовано, приховано: “Що се я? вірші складати здумала, чи що?.. Шкода! вони ніколи світу не побачать, хіба що вогонь їх прочитає,— о, він їх таких немало прочитав!..”. Настя почуває себе затишно не лише у світі музики, а й у світі поетичних образів: читає “свого наймилішого поета” Надсона, на полицях – твори “знакомитих поетів”, Богдан у листі до неї розгортає “давню почату листовне змагання про одного письменця, що умів зачепити своїми словами не одну струну в людському серці”. Поезію “Про любов твою, друже, я марив не раз...” С. Надсона, російського поета, переклала й Леся Українка, у якій теж йдеться про нерозділене кохання:

*Про любов твою, друже, я марив не раз,
І від мрій отих серце так радісно билось,
Та прихильний твій погляд стрічав – і в той час
Якось сумно й тривожно на серці робилось [5, 129].*

Дівчина проводить паралель між своїм почуттям кохання до Богдана, викликане розучуванням романсу, і тим, чим для Паоло та Франчески (персонажів “Божественної комедії” Данте) роман про Ланчелота і Джіневру. Розуміє, що її Паоло бачить іншу Франческу (для Дантових героїв чинання роману виявилось фатальним – чоловік Франчески, заставши їх разом за читанням, убиває обох). Нарешті, епіграф – “Квіти, що народились в моєму серці, вірші, що їх я придумав, але не написав, слова кохання, що їх не сказав тобі” – рядок із поезії італійського поета Стекетті (твори Орліндо Гверріні переклала Олена Пчілка) готує горизонт читацьких сподівань, попереджаючи про невисловлені почуття героїв.

Отже, музичний знак – романс Р. Шумана “Ich grolle nicht” у нарисі “Голосні струни” Лесі Українки відіграє надзвичайну важливу роль: покликаний сказати те, що не може бути вимовлене словами,

підкреслити емоціональну силу мистецтва музики, якій у творенні образу Насті належить основна роль. Опис звучання мелодії виконує функцію ліричного коментаря, що по-новому освітлює людські переживання. Водночас можна припустити, що авторка сподівалася на різнобічні знання читача, на розуміння художнього тексту не лінійно, а багатовимірно, тобто спонукає до співпраці. Текст програмує такого інтерпретатора, який володіє певною компетенцією, здатний розкрити множинність значень тексту. Ідеться про те, що введення до тексту романсу Р. Шумана на слова Г. Гейне, згадка про поета С. Надсона логічно вмотивовані, покликані відкрити спектр широких асоціацій поза межами нарису й водночас апелюють до почуттів, емоцій читача.

Література

1. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко.– К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003.– 503 с.
2. Житомирский Д. Шуман Р. Очерк жизни и творчества.– М.: Музыка, 1964.– 880 с.
3. Кулінська Л. Проза Лесі Українки.– К.: Вища шк., 1976.– 168 с.
4. Постмодернизм. Энциклопедия.– Минск: Интерпрессервис; Книж. дом, 2001.– 1014 с.
5. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– Т. 2.– К.: Наук. думка, 1975.
6. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– Т. 7.– К.: Наук. думка, 1976.
7. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т.– Т. 13.– К.: Наук. думка, 1978.
8. Шуман Р. Письма. В 2 т.– Т. 1. (1817–1840). / Пер. с нем. А. А. Штейнберг; Ред. пер. Н. А. Темчиной; Вст. ст., комм. Д. В. Житомирского.– М.: Музыка, 1970.– 720 с.

УДК 821.161.2–1.09.

Лариса Семенюк

КУРЙОЗНІ ВІРШІ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО: ЄДНІСТЬ ЗМІСТУ Й ФОРМИ

Твори визначного майстра українського курйозного віршування Івана Величковського проаналізовано в єдності змісту й форми. Наголошено на тому, що курйозна форма у віршах поета слугує символічним кодом для передачі християнського змісту та філософських проблем епохи бароко.

Ключові слова: бароко, курйозні вірші, поетична форма, “внутрішній” зміст, синтез.