

УДК 130.2+17]:821.161.2Дом

## ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ МУЗИКИ В ПРОЗІ В. ДОМОНТОВИЧА (ВІКТОРА ПЕТРОВА)

*Оксана Фрайт*

У статті проаналізовано трансцендентну художню візію музики на прикладах окремих зразків і фрагментів прози В. Домонтовича в контексті сучасних літературознавчих теорій.

**Ключові слова:** письменник, музика, трансцендентність, інтертекстуальність, інтермедіальність, сюжет, любовна тематика.

The transcendental artistic vision of music on the examples of separate pattern and fragments of V. Domontovych prose in the context of modern literary theories is analyzed in the article.

**Keywords:** writer, music, transcendence, intertextuality, intermedialism, plot, love themes.

Віктор Петров (літературний псевдонім – В. Домонтович, науковий – Віктор Бер) – чи не найзагадковіша фігура української модерної літератури, культури та науки 1920–1940-х років ХХ ст. Народився 1894 року в Катеринославі, походив зі священницької родини, отримав ґрунтовну освіту в Холмській гімназії і Київському університеті Святого Володимира. Попри численність більш чи менш відомих іпостасей – письменник, науковець (доктор історії літератури, археолог, етнограф, філософ, автор близько 200 праць), педагог, національний політичний діяч української діаспори, радянський розвідник, німецький офіцер, – він залишив чимало загадок щодо своєї біографії, адже «для радянської розвідки він був колегою, поставленим на секретну службу; для оунівців – одним з визначних діячів націоналістичного руху» [1, с. 513]. Як літератора його названо «шостим із групи неокласиків», який, на відміну від решти (М. Зерова, П. Филиповича, Ю. Клена, М. Рильського, М. Драй-Хмари), не писав поезії, а його прозу окреслено як «наскрізь урбаністичну» (Ю. Шевельов).

Художню творчість В. Домонтовича поділено на два періоди: перший, міжвоєнний, – кінець 1920-х – початок 1930-х років (Київ), другий, під час війни та післявоєнний, – 1942–1949 роки (окупований німцями Харків; Німеччина). У більшості романів, повістей і зразків малої прози письменника суттєві місце й роль відведені музиці. Подекуди вона фігурує вже в заголовках («Спрага музики», «Ой поїхав Ревуха та по морю

гуляти»<sup>1</sup>) – це вже вказівки на інтермедіальні зв'язки у прозі [12, с. 60]. Під час розшифрування-інтерпретації «музичних» назв у текстах виникають аналогії до програмної музики за літературними джерелами, коли їх заголовки відіграють роль назв музичних композицій і впливають на структуру й семантику виразових засобів. Частіше в прозі В. Домонтовича музично-образний ідіом вмонтовується в сюжет як його необхідний сегмент або стає предметом філософського відступу, а часом окремі поняття й символи використовуються лише побіжно, але вагомо й багатозначно. Подібні рівні-прояви «текстуалізованого конвенційного музичного знання» як інтертекстового начала є чи не найважливішою умовою діалогізму прози, що «тяжіє до музики» [12, с. 52]. Поза тим, усюди відчувається особливе ставлення автора до музики: вона стає знаряддям трансцендентності естетично-образних сфер і меж його творів.

Професор Комаха («Доктор Серафікус», 1928–1929 рр.) – учений-самітник, поглинутий своєю працею. В. Домонтович розкриває його несміливий характер, страх до можливих змін усталеного плину життя, а також своєрідне ставлення до жінок, що проявляється у прагненні самовідданої платонічної любові. Музика, зокрема фортепіанна гра, слугує засобом самовираження. Почута за стіною його чудова гра, велика кількість нотних видань («майже стільки, скільки й книжок» [6, с. 199]) змушують сусідку Тасю припустити, що він не професор, а музикант).

## ОКСАНА ФРАЙТ. ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ МУЗИКИ В ПРОЗІ В. ДОМОНТОВИЧА...

Комаха грав на піаніно, коли його майбутня любов – жінка на ім'я Вер – завітала до нього з метою ближчого знайомства. «Вер прислухалась: виконувано фугу Баха» [6, с. 254]. Але ні дзвінок у двері, а потім стукіт, не змогли перервати гри. Коли Вер увійшла через незамкнені двері квартири до кімнати, «підійшла, нахилилась і зазирнула в ноти», професор далі грав, «не помічаючи нічого, що робилося довкола. Здатність заглиблюватись у працю, в читання, у свої думки досягала в нього того рівня, на якому вона обертається на майже патологічне становище. Це був рід сомнабулізму, щаслива здатність одірватись від усього, щоб поринути в одне» [6, с. 254]. Роздивляючись виконавця, Вер помітила схожість із Р. Вагнером. «Він грав довго. Від хоралів Баха він перейшов до Ліста, після громових гуркотінь Лістових він повернувся до Баха, а тоді почав імпровізувати» [6, с. 255]. Тут В. Домонтович запровадив до оповіді прийом контрапункту – іманентний музичний фактурно-виражальний засіб. Під час цих імпровізацій, коли «думки сплітались у тканину звуків і розпливались у солодкому почутті заспокоєності», Вер почула, як здалека «дзвонили срібним сріблом дзвони» [6, с. 255] (на прикладі цієї фрази також можна розмірковувати про фонетичну музикальність прози В. Домонтовича). Та раптом Серафікус припинив грати, закрив інструмент і повернувся до гості. «Він дивився на Вер, ніби він не бачив її, ніби він не почув подяки, ніби він не сприйняв побаченого й чутого, ніби він був тільки сам із собою, а та, проти нього, та була тільки хвилиною втіленістю уявної музики» [6, с. 255].

«Музикальність» образу професора поширюється на його спосіб ходити й думати при цьому. Коли Вер побачила перед тим Комаху на вулиці, він ніби «мандрував в уявленій країні необов'язкових вражень, а ковінка в його руках була як паличка диригента, що для нього будинки, дерева, хмари опрозорювалися в музичні звучання, були енгармонійними тонами ще незібраної й невпорядкованої оркестри» [6, с. 251]. Роздуми та мрії Доктора Серафікуса про жінок і кохання також отримують музичні порівняння, ототожнюючись

у цьому випадку з іншими мистецтвами: «він мріяв про те, щоб бажання, викликане вродою жінки, було інтелектуалізоване, перетворене на естетичну цінність, піднесене на рівень такого розумового почуття, як і почуття від поезії, музики й малярства» [6, с. 257]. Однак ці розмови, як і його поведінка, не переконали Вер, бо в їхньому коханні було «виключене все живе й органічне»; «скупе, голе, схематичне» воно, урешті, викликало в автора таку музично-живописну аналогію, як «кістяк скрипки на картині Пікассо» [6, с. 265–266].

В основі роману «Дівчина з ведмедиком» (1928) лежить історія світоглядного та психофізичного формування дівчини-підлітка Зини в жінку, що закінчується її моральним падінням. В. Домонтович змалював Зину неоднозначно, попри ексцентричність, сарказм, відмову від усіх суспільних умовностей тощо, показав і привабливі риси. Зокрема, це її «музичний» сміх: «вона сміялась так, ніби в глибинах ясного блакитного душевного потоку линуло пістряве музичне сяйво розлогого сміху» [5, с. 147]. Пізніше, коли вона виїхала за кордон, головний герой випадково зустрів її в берлінському ресторані – «...в гуркоті джаз-бандового вереску, у тремтінні негритянського там-там, в патосній урочистості го-бою» [5, с. 166]. Іполит не впізнав Зину, але спостерігав за нею. «Для неї, цієї стрункої жінки з рудим волоссям на ресторанній естраді здоровий і грубий негр в дикому захопленні бив в барабан... Вона посмінулась йому. І шоколадний негр, зістрибнувши з естради й схопивши з ближчого столика велику супову ложку, ... в азарті вистукував на стільці, в скажено швидкому темпі, під апльодисменти публіки, галасливий задерикуватий марш» [5, с. 166–167]. Герой позаздрив відвертості почуттів цього музиканта, виражених через нестримну експресію ритму.

Написаний В. Домонтовичем сценарій кіноповісті про радянського військового командувача Щорса Р. Корогодський назвав прикладом «поетики абсурду», властивої, на його думку, авторові. Бо в одному з епізодів несподівано, наче «в маренні», з'являються Петро Чайковський і баронеса

## ТЕОРІЯ

Надія фон Мекк, опис їхніх «епістолярних» взаємовідносин, міркування про спільну тематику приреченості «Патетичної симфонії» і «Пікової дами», близьку самому письменнику [10, с. 499].

Як підкреслив Ю. Шевельов, «Домонтовичеві повісті кінця двадцятих років написані на любовну тему. В оповіданнях, писаних у головному в сорокових роках, любовна тема відсунена на підрядне місце. В більшості з них вона взагалі не з'являється... Тільки в двох новелях любовна тема вибивається на поверхню: «Без назви» і «Спрага музики». Але і тут в суті речі вона побічна, поруч, у першій новелі, теми перемоги над смертю і, у другій, поруч теми влади музики над психікою людини» [14, с. 14].

«Влада музики над психікою людини» – провідний мотив любовної тематики прози письменника й водночас прояв усвідомлення трансцендентності музики, яка дає змогу подати різні рівні сюжетних ліній, тобто не тільки поглибити й розширити межі розповіді у вирішальних моментах, а й створити своєрідну метафізичну надбудову, піднести героїв над їхньою буденною дійсністю.

У повісті «Аліна і Костомаров» (1929), заснованій на реальних біографічних фактах, розкривається любовна драма дівчини із шляхетної родини та відомого історика, громадсько-політичного діяча. Аліна Крагельська навчалася в приватному київському пансіоні, де вчителював М. Костомаров. Спочатку він здавався трохи смішним і незграбним, але молода дівчина закохалася в нього як у відданого слухача своєї фортепіанної гри та палкого шанувальника музики й поезії. Грала вона чудово, викликаючи захоплення навіть у тогочасних композиторів і піаністів – спочатку К. Черні, а пізніше – Ф. Ліста.

«– Я завжди думаю про музику, – казала за себе Аліна. Костомаров був романтик і як романтик він не міг не любити музику» [2, с. 3]. Ці дві фрази стають для В. Домонтовича відправним пунктом інкорпорування філософсько-естетичного підґрунтя романтизму, в якому, як відомо, музика підносилася на найвищий щабель в ієрархії мистецтв. Бо «її передумова – безмежна» [2, с. 3], як стверджував автор. «Музи-

ка розповідає нам глибинну тайну природи, приступну тільки високому розуму. Вона споріднена з тією безумовною внутрішньою музикою, що живе й завжди бринить та співає всередині нас, як таємнича мова далекої країни, що її чудесний відгомін збуджує в нас буяння життя» [2, с. 3]. Сфера «піднесеного романтичного культу музики» споріднювала ученицю з учителем, адже улюбленим репертуаром обох були фортепіанні твори німецьких романтиків.

Пояснення цього письменник знайшов у міркуваннях німецьких філософів: «Новалис говорив про музику як про найромантичніше з усіх мистецтв. Вакенродер уважав музику за рід мистецтва особливою романтичністю позначеного. Кляйст називав музику коренем усіх інших мистецтв» [2, с. 3]. До цього додано власні сентенції з розширенням кола композиторів-романтиків: «Бетговен, Шуберт, Вебер, Шуман, Ліст – піднесли музику на височінь незрівняних художніх досягнень. Коли в галузі інших видів художньої творчості романтизм лишився в стадії проклятивних обговорень, не переступивши за межі широких літературно-дискусійних маніфестацій, то в музиці романтизм досяг своєї мети, повного творчого розвитку і прояву» [2, с. 3]. В. Домонтович назвав характерною прикметою доби (середина XIX ст.) «культ музики й поезії», яким у цьому випадку інспірувався й живився роман М. Костомарова з Аліною. Проте відразу зазначив, що «романтичний стиль – переважно музичний стиль» (отже, надавав перевагу, все-таки, музиці), охоплюючи цим, «музичним», стилем саме життя в усій його повноті: «музична концепція життя й усіх його життєвих явищ, сприйняття життя в музиці й через музику, розкриття кохання в дусі музики – оце все, згідно з головними віяннями доби, накладало свій певний відтінок на цей роман, надавало йому особливого романтичного стилю» [2, с. 3]. Кохання в романтиків невіддільне від музики. «Кохати це і є мислити в звуках. Микола Іванович і Аліна сприймали кохання як музику і музику як кохання» [2, с. 3]. Музика надавала їм можливості духовного усамітнення: «Костомаров приходив до Крагельських, ставав у куточку залі коло

## ОКСАНА ФРАЙТ. ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ МУЗИКИ В ПРОЗІ В. ДОМОНТОВИЧА...

роялю і перегортав ноти, дивився в обличчя Аліни й слухав її музику. У куточку залі коло рояля вони почували себе відокремленими від усього світу, мандрівниками, що ввійшли до країни іншої» [2, с. 3].

Фрагмент, коли герой уночі подумки звертається до своєї коханої, узятий із твору Новаліса: «о, вона – втілений дух пісні. Вона перетворить моє життя в музику» [2, с. 3]. В. Домонтович використав це як цитату, як повторення слів персонажа Генріха фон-Офтердінгена М. Костомаровим, тут же зауваживши: «ми всі говоримо сказаними словами» та доповнивши себе висловом іншого німецького мислителя-романтика Тіка: «як, – запитує Тік, – хіба це неможливо абож не дозволено мислити в звуках і музикувати в словах і думках? О, як погано було б тоді митцям! Яка бідна мова, яка ще злиденніша музика!» [2, с. 3]. Ю. Шевельов назвав цю та наступну цитату, коли наводиться начебто діалог Аліни з М. Костомаровим, а далі стає зрозуміло, що це цитата з діалогу закоханих у Новалісовому творі, «дуже цікавим літературним експериментом» [14, с. 17]. Можна доповнити, що це не тільки експеримент, а й приклад споріднення прози з музикою, оскільки прийом цитування чужих творів (інтертекстуальність) – буквального або у вигляді ремінісценцій – дуже поширений у музичному мистецтві.

У повісті «Романи Куліша»<sup>2</sup> (1930) сконцентровано увагу на кількох любовних захопленнях визначного письменника й фольклориста П. Куліша. Серед них – кохання до панночки Олександри Милорадовичівни, яка грала на арфі й володіла чудовим голосом. Перипетії цього роману, як написав В. Домонтович, були заховані в одній фразі героя з його листів до неї: «за ваші пісні інший чоловік віддав би, може, і душу!..» [8, с. 12]. Спів дівчини зачарував П. Куліша до такої міри, що всі його емоційні порухи зливалися в єдине ціле з її істотою. Він зумів поєднати «метафізику пісні» й «метафізику кохання» в одне почуття. У своїх листах до неї П. Куліш розповідав про «мелійну чарівну владу пісні над людиною, про магію співу, про пісню – весняне, магічне в пісні, пісенне, мелійне відродження людської душі» [8, с. 12].

Цей музично-психологічний феномен, так само як і в «Аліні й Костомарові», автор приписує духові епохи – романтизмові, ідейно-естетичним засадам стилю. Відтак також апелює до німецьких романтиків, зокрема до літературної творчості Е.-Т.-А. Гофмана: «– я співала тебе, а твої мелодії – це я, могла б сказати Милорадовичівна Кулішеві, коли б вона захотіла процитувати слова однієї з “Музичних новель” Е. Т. А. Гофмана» [8, с. 12]. І звідси випливає узагальнення: «для романтика дівчина – душа – пісня – були тотожні символи й спільні означення», душа-Психея ототожнена в письменника з піснею-Мелосом [8, с. 12]. Знову пісня (музика) трактується як чинник чогось вищого, належний і до внутрішньо-психологічного світу, і до трансцендентного.

Від ствердження типовості романтичного «пісенного роману» (що бере початок від «Генріха фон-Офтердінгера» Новаліса, названого «євангелією тих часів» з головною темою блакитної квітки як символу коханої дівчини й коханої дівчини як символу пісні [8, с. 13]), В. Домонтович перейшов до особливостей Кулішевої романтичної історії кохання. Милорадовичівна співала українські пісні рідною мовою й цим приворожила П. Куліша. Якби вона співала лише арії з опер, то цього б не сталося. «Пісня – для Куліша – скарбниця духу народного. Пісня становить душу народу. Починаючи від Максимовича й Гоголя і до Лесі Українки мелійне, пісенне сприйняття народу й нації було улюбленою концепцією української громадської думки» [8, с. 13]. Так письменник пояснив сутність українського романтизму, якнайтісніше пов'язаного з фольклором у всіх галузях мистецтва, сформулювавши «тріадичну послідовність романтичної символіки Куліша» як «дух пісні», ототожнений з «духом нації» і сприйнятий як «образ дівчини» [8, с. 13]. У співі коханої героя захоплював не лише її неповторний голос, а й музична національна душа, що породила й виплекала ці пісні, вклала в слова й мелодію свої радощі та смутки.

У романі «Без ґрунту» (1942–1943) з музикою пов'язаний ще один нетривіальний літературний експеримент, радше сюжет-

## ТЕОРІЯ

ний хід, що тяжіє до жанру містики, а саме: поступової ідентифікації-упізнавання жінки через синтез зовнішніх і внутрішньо-слухових рецепторів й асоціацій, і як наслідок, – блискавичної закоханості в неї.

Науковець Ростислав Михайлович, який приїхав з Харкова до одного з південних українських міст взяти участь у нараді щодо збереження архітектурних пам'яток, зустрів, як йому видалося, знайому. Проте це була помилка, хоча жінка, усе ж, нагадувала когось, і він плутався в здогадах. «Я хотів *бачити*, можливо, треба було *чувти* [курсив наш. – О. Ф.]», – міркував герой; «треба було шукати не зорового образу, не малярського, а музичного. Межі, де перший перетворюється в другий» [4, с. 113]. Зі споглядання пришвидшеної ходи постаті, що віддалялася, та передгрозової природної атмосфери, з упевнення, що грози не буде, раптом «...виникла музика! Такт за тактом народжувалась мелодія», стаючи все чіткішою [4, с. 115]. Вона кристалізувалася з усіх навколишніх звуків. «Лине музична ріка світу. Я поринаю в неї, я розчиняюсь в ній. Ще мить, ще трохи й я згадаю мелодію, вхоплю згуки, пізнаю їх, пізнаю ту музичну фразу, що з порізаних звуків і окремих тактів виростає в мені й довкола мене поки що в невиразних і неокреслених уривках» [4, с. 115]. Зовнішність жінки у парі з напруженням волі викликали з глибин пам'яті кілька тактів, «що складаються в певну, чітку й виразну музичну фразу... Це лейтмотив з Другої, “екстатичної” симфонії Шиманівського, насиченої полум'ям пристрасти, що принесла молодому авторові визнання й світову славу... Лейтмотив каже про палке й безпосереднє почуття кохання, зведене на ступінь екстазу, здібне спалити, потрясти, захопити й не наситити» [4, с. 116]. Музика польського композитора-модерніста К. Шимановського, який народився, учився й деякий час працював в Україні, викликала в автора-героя неординарну реакцію, ба більше – музично-слухову й візуальну симультанну аналогію: «музичне почуття прокидається разом з зоровим, сполучується з ним, переплітається, перекидає його, опановує ним. Це мелодія, яку я бачу. Це зоровий образ,

який я чую. Це кохання, що розкривається одночасно в слуховому й зоровому сприйнятті» [4, с. 116]. Звертають на себе увагу нагромадження в першому реченні цього уривка однорідних дієслів, що так само посилюють «музичність» висловлювань про музику, створюють враження нанизування секвенційних ланок. Наступні ізоморфні короткі речення з однаковим анафоричним початком «це» – засіб, наближений до музичного наростання у вигляді динамічних хвиль із трьох фраз (третя – найдовша й найпотужніша). Вони приводять до кульмінаційного евристично-парадоксального здогаду на фортисимо: «Ця мелодія – це вона. Це вона, ця жінка, яку я так несподівано зустрів, кохання до якої визначило злучення цієї музичної теми. Нею, цією жінкою, лише нею й ніким іншим згучить кожна варіація лейтмотиву. Я в захопленні від цього відкриття. Мені хочеться бити в барабани, сурмити в сурми» [4, с. 116–117]. Справжній фанфароподібний епізод, що продовжується з неспадаючою напругою. Герой уявив собі композитора, який ішов колись поруч неї й дивився «пожадликий, нетерплячий, збуджений, в темну блакить її очей. І в нього тоді виникли ці прозорі й прості такти...» [4, с. 117]. Ростислав наважився наздогнати жінку й розказати про своє відкриття. Він запитав, чи знайома їй Друга «так звана “екстатична” симфонія композитора Шиманівського?». Запитання викликало спочатку обурення, потім – вагання. І в цей момент він несподівано пригадав присвятний напис, видрукований на клавирі симфонії, і назвав її ім'я: «Ларисо Павлівно!» [4, с. 118].

Це друга кульмінаційна вершина, пуант любовно-музичної сюжетної лінії роману. Лариса Павліна Сольська виявилася співачкою, музою композитора, яка й надихнула його на створення симфонії, лейтмотив якої став для героя оповіді її уособленням<sup>3</sup>. Вигадане ім'я й вигадана присвята «загортаються» у правдоподібність, підкріплюються нібито фактом знайомства співачки з другом героя Д. Ревуцьким – видатним фольклористом, музикознавцем, педагогом. У фабулі роману сусідують справжні музиканти й вигадані, але це не так важ-

## ОКСАНА ФРАЙТ. ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ МУЗИКИ В ПРОЗІ В. ДОМОНТОВИЧА...

ливо. Важливо, що створена музична аура набуває трансцендентного характеру й надає викладу особливого тону. Зокрема, коли герой – музичний amator, як сам себе він назвав, виконував тему симфонії на піаніно вдома у співачки. Коли і він, і його слухачка стали музикою, злилися з нею й з усім оточенням. «Срібні згуки початку симфонії, що говорили про перше кохання, про перші зародки почуття.., про грозову повінь пристрасти, про несамопитий шал екстатичного палання, розлилися по кімнаті. В умовному просторі кімнати постала, творилась музика. Музика була надмірна. Почуття було надмірне. Напруженість палання оберталась в абстракцію. Реальне було знищене. Фізично неможливе ставало можливим метафізично. Я поринув у згуки. Я розчинився у згуках. Світ обернувся в музику... Світ і вона, ця жінка, сприйняті й втілені в музиці» [4, с. 126]. Послідовність коротких речень, насичених перебільшеною емоційністю, викликає асоціації зі збудженим музичним *stretto*. І далі: «вона слухала музику, і це вона слухала себе, бо музика була нею і не було музики поза нею. Вона була музикою. За нею я пізнав музику, з музики я пізнав її» [4, с. 127]. Настійне, завожуюче повторення одного слова в останній цитаті (подібно до музичного остинато окремих тонів або співзвуч) посилює ефект надзвичайності, ірреальності цієї сцени. Зрештою, ситуація знайомства й кохання героїв загалом є ірреальною. Зі свого боку, Ростислав, згодом слухаючи спів Лариси, «був сповнений дивного почуття, немов ... перенесений був у зовсім інший світ, неподібний і найменше звичний... Її голос був люстром, що відображав цей відмінений світ» [4, с. 205]. Фантасмагорія, породжена музикою.

Прикметно, що Ю. Шевельов у характеристиці роману «Без ґрунту» про «кінець епохи» порівняв письменника з композитором Р. Вагнером, який в опері «Загибель богів» (на власне лібрето) показав «кінець доби». Серед іншого, роман демонструє, на думку критика, «стиль утечі в особисте, в любов і музику» [4, с. 18].

Біографічний нарис «Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти» присвячено постаті

Вацлава-Северина Жевуського (Ржевуського) – польського графа, українофіла, орієнталіста, природознавця (1785–1831). Рядок з пісні-балади, узятий В. Домонтовичем для назви, має безпосереднє відношення до свого героя. Пісня була створена другом графа Ржевуського, українським і польським торбаністом Гр. Відортом і присвячена йому. Ревуха – одне з прізвищ Вацлава-Северина, що сягає корінням до його пращура, легендарного запорізького козака Петра Ревухи з коша Петра Конашевича-Сагайдачного. Ревуха, як дослідила В. Кузик, був засновником династії Ревуцьких, що мала спольщену та центрально-українську гілку, з яких походили і Вацлав-Северин Ржевуський, і брати Дмитро та Левко Ревуцькі (видатні представники українського музичного мистецтва) й інші діячі Польщі та України [11, с. 33–35]. Вацлав-Северин Ржевуський (він також Ревуха у В. Домонтовича), за своїм героїським духом і сповненим небезпечних пригод життєвим шляхом, виявився близьким до пращура-козака.

Назва нарису відразу націлює на історико-героїчний топос козацтва; крім того, народна пісня як етично-естетичний і символічний згусток інформації несе в собі відбиток національної ментальної структури. І в цьому сенсі такий вибір назви цілком виправданий: адже після захоплення Сходом (що включало мандри, вивчення арабської й турецької мов, традицій і отримання титулу Емір Тадж ель-Фаґер, Золота борода) Ревуха, повернувшись додому, наново захопився Україною, її фольклором. У ньому пробудилися найглибші національні гени. «Українська пісня народна супроводила все життя Ревухи, починаючи од коліски, з малих літ. Під час мандрівок у пустелі з своїми козаками співав Ревуха в гурті українських пісень» [7, с. 283]. В. Домонтович написав про його приятелювання з Вацлавом з Олеська (якому належить збірка народних пісень з Галичини, видана 1833 р.), з поетом і співаком Тимком Падурою (який оселився в нього в савранському маєтку). «Колишній ентузіаст Аравії зробився ентузіастом України» [7, с. 284]. Як чудовий співак і музикант <sup>4</sup>, «Ревуха заклав україн-

## ТЕОРІЯ

ський народний хор, заснував музичну капелю торбаністів-бандуристів, що її очолив славетний Григор Відорт (1764–1831). Тимко Падура складав пісні-поезії народною мовою, “українські думки”, Відорт клав їх на ноти, і вони поширювалися серед селян і дрібної шляхти, оберталися в народні пісні» [7, с. 284]. Коли до Кам’янця приїхала італійська оперна співачка Анджеліка Каталані й виявилось, що немає партнера для її виступу, «Ревуха співав з нею на сцені» [7, с. 281]. Отже, він знав і вмів виконувати не лише народні пісні. За В. Домонтовичем, загибель чи таємниче зникнення Ревухи, коли він брав участь у польському повстанні 1830 року проти московського царату, стали приводом для створення баладної пісні про нього [7, с. 287]. Пафос цього оповідання полягає в тому, що життя людини може бути увіковчене в пісні – одному з найтривкіших пам’ятників.

Очікування музики-любіві з боку поета й закономірність її зустрічі в особі піаністки – тема фрагмента біографічної новели (за жанровим визначенням В. Домонтовича) «Спрага музики», з підзаголовком «Бенвенута й Райнер Марія Рільке». Як зазначив Ю. Шевельов, з історії «одержимости музикою, проєктованої на кохання», В. Домонтович зробив новелу «про почуття через музику, про чудо оновлення людської душі в зустрічі з іншою душею» [14, с. 33].

Прочитання героїнею книжки поезій Р.-М. Рільке («це було не читання, а молитва. Вона вся була поглинена, потрясена, віддана. Вона палала, розчулена й збуджена. І це зробив той, кого вона ще кілька годин перед цим не знала навіть на ймення» [9, с. 305]) викликало намір написати листа поетові. Він відповів їй, розказуючи про свої відчуття необхідності сприймати світ, зокрема, про прекрасну природу в малому іспанському містечку, де проживав тоді, не зором, а «новим, зовсім іншим почуттям... Музики, музики, – ось було те, чого я там потребував» [9, с. 307]. Ці його слова прозвучали для неї «як спів пісні, якої вона ніколи не чула і яка здавалась їй знаною одвіку» [9, с. 307]. Поет, тонко відчуваючи музику, аж до «розчинення» в ній, «прагнув музики, світу, перетвореного в музику» [9,

с. 307]. Її ж лист, «в якому вона говорила про себе як про піяністку, прийшов до нього, як несподіване здійснення бажання, ніби відгук долі» [9, с. 307].

Не знаючи Бенвенути в обличчя, поет захопився нею, засипав її листами. «Уже в першому своєму листі Рільке переступив через усі етапи. Він палить усі бар’єри, руйнує всі перешкоди... Головний лямбмотив його листів: музика!» [9, с. 308]. Їхня перша зустріч була ніби «щасливий сон». Наступного дня, коли в кімнаті Рільке з’явилося піаніно, вона грала йому. Втім, спочатку з вікна «насвистував дрізд, немов ясна флейта: здавалось, що від його голосу кімната наповнилась ніжним ароматом» [9, с. 312] – це ніби вступ до гри. А далі «вона підійшла до піаніно, сіла й поклала руки на клявіші. Серце її тремтіло. Їй здавалось, що вона прийшла сюди, щоб здійснити священну жертву, літургісати, задля містеріального чину, і музика її прозвучала тут не для людини, а для безсмертного духа, сповненого чекання на цей момент» [9, с. 312]. Бенвенута грала Генделя, Баха, Шумана, Скарлатті. «І завжди, між двох речей, в кімнаті звучав спів дрозда, голос весни, що народжується» [9, с. 313]. Вступна тема птаха, наче рефрен в музичній формі рондо, вклинюється в цей камерний фортепіанний концерт, поєднуючи музику світу природи з музикою людською. Поет розчулився, його обличчя було мокро від сліз. А Бенвенута «відчула, що на її життя зійшло благословіння Боже» [9, с. 312]. Це закінчення новели доводить, що герої зазнали катарсису через музику, а письменник тонко відчув божественну природу справжньої музики. Цим і пояснюється її трансцендентна репрезентація у прозі В. Домонтовича.

Підтвердження тези знаходимо в новелі «Апостоли», де йдеться про останні дні земного життя Ісуса Христа в оточенні апостолів. Хома сумнівався, Юда вже зрадив його, Петро запевнював у вірності. Перед тим, як відповісти Петрові, Ісус довго мовчав. «І дивився замислено крізь Петра, в глибину, за стіни горниці, в ніч, за межі землі, в космічні простори... Ніби в напруженій тиші, що панувала в цій кімнаті, Він прислухався до небесної музики

## ОКСАНА ФРАЙТ. ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ МУЗИКИ В ПРОЗІ В. ДОМОНТОВИЧА...

сфер» [3, с. 222] – до найдавнішої музики, яку сотворив предвічний Бог-Отець, урятувавши Всесвіт від хаосу.

Таким чином, В. Домонтович у своїй прозі розкрив власні уявлення про музику як про особливе мистецтво, наближене до трансцендентного світу. Музичний дискурс виражений у його літературній творчості з пафосною «нотою», з елементами містики, що подекуди переполюють тексти деякою екзальтованістю. Ці засоби переважно відтворюють афективні стани персонажів, викликані музикою й водночас / або коханням чи захопленням. Адже саме музика в письменника стає імпульсом до закоханості, інколи навіть на відстані, а захоплення й любов можуть виражатися нею. Зустріч з музикою здатна взагалі змінити життя героїв, вона відкриває для них двері в нові (інакші) світи й країни. У психологічній та мотиваційній характеристиці дійових осіб музично-слухова сенсорика переважає над візуальною, фізичні тіла й душі часто «розчиняються» в музиці, «втілюються» в ній. Олюднення музики – це також певна трансценденція. Відтак гра на інструменті та спів художньо потрактовані як священнодійство. Водночас у прозі В. Домонтовича присутні цілком «тверезі» докази подібного специфічного відчуття музики, що межують з науковими сентенціями, пересипаними покликаннями на філософів-романтиків.

Щодо слухання чи виконання музики використано такі запозичені елементи «музичності»: контрапункт (одночасне проведення двох самостійних «мелодичних ліній»), наростання динаміки вислову (як його напруження, так і градації), наявність кульмінаційних зон, пожвавлення темпу завдяки акумуляції коротких речень, а також фонетично-структурні прийоми тощо. В описі зовнішності дійових осіб вжито тропи з музичною лексикою.

У колі музичних зацікавлень героїв В. Домонтовича домінує класичний і романтичний фортепіанний репертуар (Й.-С. Бах, Г. Гендель, Р. Шуман, Ф. Ліст), з доробку модерністів – лише Друга симфонія К. Шимановського. Належну пошану автор віддав українській народній пісні, під-

креслюючи іманентний їй і закодований у ній «дух нації». Музиканти й композитори постають у ролях персонажів – і головних (піаністки Аліна Крагельська та Бенвенуа<sup>5</sup>), і другорядних, а подекуди лише згадані. При цьому письменник змішує реальні факти з домислами. Якщо Ф. Ліст був в Україні, виступав у Києві, Одесі, Львові та інших містах і мав учнів-українців, то про К. Черні такі відомості не підтверджені. На початку XIX ст. співачка Анджеліка Каталані справді гастролювала в тодішній Росії, а співачки Лариси Сольської не існувало. Залучивши Ф. Ліста до своїх персонажів, автор підкреслив його популярність і в художній формі показав його «регіонально-суспільну рецепцію» (Ст. Олійник) в Києві.

З огляду на сучасні літературознавчі теорії й концепції постає питання про атрибуцію наведених зразків і фрагментів прози В. Домонтовича про музику. Можна констатувати, що тут є як інтертекстуальність, так й інтермедіальність (розмежовані В. Просаловою [13, с. 19]). Перший спосіб виявлений у філософських відступачитатах як взаємодія текстів у межах однієї семіотичної системи. Другий – у залученні до літературного тексту музичних трактувань, опису виконань, вражень від звучання музики, пов'язаних з нею асоціацій. Звідси випливає інтерсеміотичність – взаємодія семіотичних кодів двох мистецтв, вербально-музична синергія, результатом якої є трансцендентність музичного дискурсу письменника.

Щодо стилю письменника Ю. Шевельов висловився так: «стилістично проза Домонтовича ввесь час з класичної рівноваги виривається в експресіонічне нагромадження і буяння» [14, с. 22]. Варто зауважити, що саме «музичні» й «омузикалені» зразки й фрагменти творів значною мірою сприяють цьому. Водночас актуалізація феномену «синтез мистецтв» на новому історичному етапі, як і химерна ірреальність ситуацій, прояви емоційної надмірності, філософські «додатки», декоративні мовні конструкції є ознаками почерку, близького до модерну (сецесії) – одним зі складників описаного ним стилю «кінця епохи» в тогочасній українській культурі.



## ТЕОРІЯ

## Примітки

- <sup>1</sup> Рядок із пісні Г. Відорта, що стала народною.  
<sup>2</sup> Необхідно зазначити, що йдеться про особисті любовні історії П. Куліша, а не про його творчість.  
<sup>3</sup> Насправді, Друга симфонія К. Шимановського присвячена його другові Г.ж. Фітельбергу – польському диригенту, композитору, скрипалю. Симфонія не мала

ніякої програмної назви, однак ця вигадана назва-епітет слугує додатковим штрихом до трансцендентного сприймання і трактування музики письменником.

<sup>4</sup> За твердженням В. Кузик, він є автором мелодії пісні про Устима Кармелюка «За Сибіром сонце сходить» [11, с. 35].

<sup>5</sup> Справжнє ім'я піаністки залишилося невідомим, Бенвенутою її називав поет.

## Джерела та література

1. Брайчевський М. В. П. Петров (В. Домонтович). *В. Домонтович. Без ґрунту* / ред. рада: Валерій Шевчук та ін. Київ : Гелікон, 2000. С. 510–513.
2. Домонтович В. Аліна і Костомаров. URL : [www.ukrlib.com.ua](http://www.ukrlib.com.ua).
3. Домонтович В. Апостоли. *В. Домонтович. Спрага музики : вибрані твори* / передмова, упорядкування В. Агеєвої. Київ : Комора, 2017. С. 219–231.
4. Домонтович В. Без ґрунту. *В. Домонтович. Спрага музики : вибрані твори* / передмова, упорядкування В. Агеєвої. Київ : Комора, 2017. С. 27–208.
5. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. *В. Домонтович. Без ґрунту* / ред. рада: Валерій Шевчук та ін. Київ : Гелікон, 2000. С. 53–172.
6. Домонтович В. Доктор Серафікус. *В. Домонтович. Без ґрунту* / ред. рада: Валерій Шевчук та ін. Київ : Гелікон, 2000. С. 173–279.
7. Домонтович В. «Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти». *В. Домонтович. Спрага музики : вибрані твори* / передмова, упорядкування В. Агеєвої. Київ : Комора, 2017. С. 269–287.
8. Домонтович В. Романи Куліша. URL : [www.ukrlib.com.ua](http://www.ukrlib.com.ua).
9. Домонтович В. Спрага музики. *В. Домонтович. Спрага музики : вибрані твори* / передмова, упорядкування В. Агеєвої. Київ : Комора, 2017. С. 303–314.
10. Корогодський Р. На межі... Ще один полонений доби Українського відродження. *В. Домонтович. Без ґрунту* / ред. рада: Валерій Шевчук та ін. Київ : Гелікон, 2000. С. 453–509.
11. Кузик В. Ревуцькі – нащадки козака Ревухи. *Український родовід (матеріали третьої міжобласної генеалогічної конференції)*. Львів : Українські технології, 2003. С. 33–38.
12. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Априорі, 2017. 120 с.
13. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
14. Шевельов Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози : вступна стаття. *В. Домонтович. Без ґрунту* / ред. рада: Валерій Шевчук та ін. Київ : Гелікон, 2000. С. 7–38.

## References

1. Braychevskiy M. (2000) V. P. Petrov (V. Domontovych) [V. P. Petrov (V. Domontovych)]. *Domontovych V. Bez gruntu* [Without Soil]. Kyiv: Helikon, pp. 510–513.
2. Domontovych V. (no date) *Alina y Kostomarov* [Alina and Kostomarov] (electronic resource). Available at: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3284>.
3. Domontovych V. (2017) Apostoly [Apostles]. *Domontovych V. Spraha muzyky: Vybrani tvory* [Penchant for Music: Selected Works] (prefaced and compiled by V. Ahejeva). Kyiv: Komora Publishing House, pp. 219–231.
4. Domontovych V. (2017) Bez gruntu [Without Soil]. *Domontovych V. Spraha muzyky: Vybrani tvory* [Penchant for Music: Selected Works] (prefaced and compiled by V. Ahejeva). Kyiv: Komora Publishing House, pp. 27–208.
5. Domontovych V. (2000) Divchyna z vedmedykom [A Girl with a Bear]. *Domontovych V. Bez gruntu* [Without Soil]. Kyiv: Helikon, pp. 53–172.
6. Domontovych V. (2000) Doktor Serafikus [Dr. Serafikus]. *Domontovych V. Bez gruntu* [Without soil]. Kyiv: Helikon, pp. 173–279.
7. Domontovych V. (2017) «Oi poikhav Revukha ta pomoriu huliatiy» [«Oh, Revukha Left for Taking a Walk on the Sea»]. *Domontovych V. Spraha muzyky: Vybrani tvory* [Penchant for Music: Selected Works] (prefaced and compiled by V. Ahejeva). Kyiv: Komora Publishing House, pp. 269–287.
8. Domontovych V. (no date) *Romany Kulisha* [Novels of Kulish] (electronic resource). Available at: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3255>.
9. Domontovych V. (2017) Spraha muzyky [Penchat for Music]. *Domontovych V. Spraha muzyky: Vybrani tvory* [Penchant for Music: Selected Works]. Kyiv: Komora Publishing House, pp. 303–314.
10. Korohodskiy R. (2000) Na mezhi... Shche ody n polonenyi doby Ukrainskoho vidrozhennia [On the Brink...

## ОКСАНА ФРАЙТ. ТРАНСЦЕНДЕНТНІСТЬ МУЗИКИ В ПРОЗІ В. ДОМОНТОВИЧА...

Another Prisoner of the Era of Ukrainian Renaissance]. *Domontovych V. Bez gruntu* [Without Soil]. Kyiv: Helikon, pp. 453–509.

11. Kuzyk V. (2003) Revutski – nashchadky kozaka Revukhy [The Revutskiy, Descendants of a Cossack Revukha]. *Ukrayinskyi rodovid* [The Ukrainian Genealogy. Proceedings of the Third Interregional Genealogical Conference]. Lviv: Ukrayinski tekhnolohiyi, pp. 33–38.

12. Matsenka S. (2017) *Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennia na mezhi literatury y muzyky* [Meta-Art: A dictionary of Terminology Experience on the Edge of Literature and Music]. Lviv: Apriori, 120 pp.

13. Prosalova V. (2014) *Intermedialni aspekty novitnioyi ukrayinskoyi literatury* [Intermedial Aspects of Newest Ukrainian Literature]. Donetsk: DonNU, 154 pp.

14. Sheveliov Yu. (2000) Shostyi u hroni. V. Domontovych v istoriyi ukrayinskoyi prozy: vstupna stattia [A Sixth in a Bunch. V. Domontovych in the History of Ukrainian Prose (an introductory article)]. *Domontovych V. Bez gruntu* [Without Soil]. Kyiv: Helikon, pp. 7–38.

## SUMMARY

The samples and fragments of prose by V. Domontovych related to music are considered in the article. These are the novels and the stories *Doctor Serafikus*, *Without Ground*, *Alina and Kostomarov*, *Kulich Love Affairs*, short stories *Thirst for Music*, *Oh, Revukha Went to Walk on the Sea*, etc. In the last two samples music is in the titles already, further it is developed in the content. In his other works the text about music is mainly accompanied with a love story theme in the exalted tone. All the texts are combined with the heroes transfer *to another world* during music playing, or their *reincarnation* into music in a state of love. The writer's attitude to music is clarified through the category of *transcendence* as well as the descriptions of performance and perception of musical compositions, impressions, philosophical reflections on music, linguistic-structural and phonetic features of verbal presentation, etc.

Listening to or performing music are described by means of the following borrowed elements of *musicality*: a counterpoint (simultaneous carrying out of two separate *melodic lines*, an increase in the expression dynamics (both in tension and gradation), ostinatal repetitions, the presence of culmination zones, reactivation of the tempo at the expense of short sentences accumulation. In the appearance description of several characters tropes with musical vocabulary are also used.

The classical romantic piano repertoire (Bach, Handel, Schumann, List) dominates in the circle of his characters musical interests. The modernists are represented by the Second symphony by K. Shymanovskyi. The author has paid tribute to the Ukrainian folk song, emphasizing on *national spirit* that has always been imprinted in it. Musicians and composers appear as the characters – both main and secondary ones; sometimes they are only mentioned. At the same time the writer compounds real facts with fantasies.

The features of intertextuality and intermedialism are revealed in the interaction of V. Domontovych prose with music.

**Keywords:** writer, music, transcendence, intertextuality, intermedialism, plot, love themes.