

Час теперішній

Лариса Горболіс

УДК 821.161.2

ІЗ СЕКРЕТІВ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА КОРНІЙЧУКА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВЕКТОР ОСМИСЛЕННЯ

У статті на матеріалі прози сучасного українського письменника В. Корнійчука досліджується діалог слова й музики на тематико-проблемному, образотворчому, змістовому, інтонаційно-звуковому та інших рівнях. Інтермедіальний підхід до потрактування творів сприяв з'ясуванню секретів творчої лабораторії письменника, його світоглядних орієнтирів. Прикметними особливостями новел В. Корнійчука є колажність, підсилена прийомом потоку свідомості, яскрава система образів, апелювання до повторів, уривчастість хронотопних конструкцій. Музичний твір виконує роль композиційного складника, визначає структуру новели, є засобом розкриття логіки образу, кодом до розуміння асоціацій.

Ключові слова: діалог мистецтв, психологія творчості, музика, інтонаційна настроєність, світогляд письменника.

Larysa Horbolis. From Secrets of Volodymyr Korniychuk's Creative Works: Intermedial Vector of Reflection

The dialogue of word and music, interpreted on the levels of theme, imagery, content, intonation, sound and others, is explored in the essay on the material of prose by the modern Ukrainian writer Volodymyr Korniychuk. Intermedial approach to the interpretation of works contributed to clarifying the secrets of the writer's creative laboratory, the directions of his worldview. The short stories by V. Korniychuk are distinct due to their multifaceted nature, well-designed structure of the image which is based on a clear rhythm. Music and choreography deepen the range of problems in these prose works, strengthen the system of images, individualize the characters, contribute to the disclosure of the features of the individual artistic practice and worldview orientations of the author. The writer's prose, as well as his important materials on the history of writing short stories at the stage of design, work on composition, plot, images etc., shares the secrets of V. Korniychuk's creative laboratory, reveals his views on the synthesis of literature and music. V. Korniychuk's short stories often have a form of collage, which is strengthened by the means of the stream of consciousness, impressive system of images, repetitions, intermittence of chronotopic structures. The works of the world-famous composers were masterfully rendered in the writer's prose, providing an important informational support in descriptions of the characters' actions, being a marker of their feelings and emotional states. They also identify the author's style, the tonality of the work and help to express the artistic concept of the short story.

Keywords: dialogue of arts, psychology of creativity, music, intonation, writer's world outlook.

Твори сучасного українського письменника Володимира Корнійчука – своєрідна розмова зі світом про пізнане і ще не осягнене, про відоме і ще не відкрите. Триєдність *слово-музика-хореографія* в доробку письменника, внутрішня ритмізованість уповні закономірні, адже В. Корнійчук – театральний критик, хореограф, музикознавець. Будучи безпосередньо причетним до гармонійного світу музики й танцю, письменник надає їм у художній прозі особливого значення; вони активні “учасники” творення тексту, підтексту, концепції та образів, формування ідей, проблематики, інтонаційності тощо. Музика в прозі цього письменника – свідомо введений уже на етапі підзаголовка компонент. Текстову аналогію з музичними формами дослідник В. Вольф називає “музикалізацією літератури” [див.: 9, 27]. Для текстів В. Корнійчука прикметна закодована присутність музики, що її С. Маценка називає “прихованою” інтермедіальною імітацією, “імітацією музики в

наративному тексті” [9, 27–28]. Музика в літературних творах В. Корнійчука – це “екстратекстуальний контекст” (К. Любколь), представлений як указівка на реальні музичні твори чи композиторів, як опис композицій, як музично-естетичний підхід; усе це впливає “на поетологічні рефлексії чи тематизацію й організацію музичного в літературному тексті” [цит. за: 9, 28].

Перебуваючи в музичній стихії, В. Корнійчук стає її органічним складником; це той стан, коли музика, стверджує І. Франко, починає грати “на нижчих регістрах нашого душевного інструмента, там, де свідоме граничить з несвідомим” [11, 130]. Літературні твори Корнійчука належать до тих зразків, що їх, читаючи, чуєш, бо музична гармонія є їх наскрізним архітектонічним компонентом. Вроджена чутливість до ритмомелодики рідної мови й довкілля допомогли письменникові вписати музику в слово як природний складник, у його прозі вона звучить підтекстово, інтонаційно, у внутрішній заримованості, представлена пісненими фрагментами, грою на музичних інструментах, хореографічними композиціями, образами героїв, промовистими символічними деталями. Музичність творів цього письменника, скористаємося слушною думкою Т. Еліота, “визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень, з яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле. І якщо хтось вважає, що прикметник “музичний” стосується тільки чистого звуку безвідносно до сенсу, я можу лише повторити своє попереднє твердження: звучання твору є такою ж самою складовою, як і зміст” [4, 101]. Проза В. Корнійчука наповнена “музикою звуків і образів” [4, 104], вона є наскрізною і всеосяжною.

Синтез слова, музики й хореографії в літературному творі – показник майстерності, високої культури мислення автора, який інтелектуалізує художній твір, робить його змістовним, цікавим та естетично вишуканим. Проза В. Корнійчука належить до тих зразків “інтегральної форми” (С. Маценка), що синтезують словесну й музично-звукову образність. Підтвердженням цього є пояснення самого автора: “Часто мої новели витримані у формі конкретного музичного твору” [6, 185]. У його прозових творах музика й хореографія посутньо поглиблюють проблематику, підсилюють образну систему, індивідуалізують героїв, психологізують твір, а також сприяють розкриттю особливостей індивідуальної мистецької практики та світоглядних орієнтирів автора. Наша студія присвячена прозовим творам В. Корнійчука, де слово й музика утворюють нерозривну художню єдність. Ми маємо на меті з’ясувати особливості текстуальної освоєння музичної гармонії в новелах В. Корнійчука, на матеріалі новели “Клоун” проаналізувати роль свідомо-підсвідомих структур у життєтворчості талановитої особистості.

Музика, активно залучена і творчо опрацьована в прозі В. Корнійчука, зумовила використання популярного й перспективного в сучасному літературознавстві інтермедіального підходу, що відкриває широкі можливості потлумачення літературних текстів. Це засвідчують дослідження Д. Наливайка, Г. Ключека, О. Брайка, О. Рисака, О. Мельник та ін. Різноманітні види зв’язків між літературним і музичним мистецтвом представлено в дослідженнях С. Маценки. Питання багатовекторних діалогів літератури й музики на сьогодні залишається відкритим не лише в силу їх актуальності, а й тому, що подосі залишається не вповні усталеним поняттєвий апарат.

Твори В. Корнійчука – ускладнені синтетичні структури, де інкорпорування музичних творів є не формальним, а осмисленим, пережитим, закономірним; де музика є текстом, що органічно заявлений на всіх рівнях побудови й осмислення літературного твору; де музика “озвучена” і в інтонації та ритмі (вони, на переконання Ю. Крістевої, “у звичайному спілкуванні відіграють тільки вкрай підпорядковану роль” [7, 157], а у В. Корнійчука є своєрідною віссу-

основою). Вага художнього слова в новелах цього письменника усутнюється за допомогою музики. Корнійчук звертається до тих зв'язків, що завдяки їм, за влучним висловом Н. Копистянської, “твір в цілому, або якісь його елементи, особливості, якості стають частиною загального художнього мислення нації, епохи, людства” [5, 279].

Проза цього письменника потребує обізнаності, уваги, чуття слова й музики, адже реципієнтові слід самотужки подолати інтелектуальну дистанцію, осягаючи автора та його текст. Продуманість архітекτονіки Корнійчукових новел виявляється вже напочатку – у заголовках, підзаголовках та епіграфіях, максимально спроектованих на тему, ідею, центральний образ. Назва твору – той перший показовий знак, із якого починається презентація теми: митця й мистецтва (“Клоун”), материнства (“Земля і жінка”), кохання (“Хризантеми”), зв'язку поколінь (“Петрові батоги”) тощо. Заголовок – “це компресований нерозкритий зміст тексту. Його можна метафорично відобразити у вигляді закрученої пружини, що розкриває свої можливості в процесі розгортання” [3, 133]. Підзаголовок у новелах В. Корнійчука не менш важливий складник, інформаційно-настрійний вектор, він продовжує (нарівні з заголовком) уводити текст в інтермедіальний дискурс, задає ритмічний темп усьому твору. Це суттєві зауваги на вихід тексту в “зовнішньотекстовий контекст, вихід з тексту в нетекстовий простір, зв'язок із зовнішнім світом: літератури, культури, науки...” [5, 279]. Концептуально важливий підзаголовок ідейно усутнює змістову парадигму творів письменника, помітно увиразнює позицію автора, створює платформу для глибшого розуміння динаміки дії, специфіки конфлікту, структури основних образів. Це першоетапне очікування музики у творі, музики від слова, пропозиція-підказка автора правильно налаштуватися на текст, прочитати, зрозуміти й відчувати його.

Відомості про роботу над новелами (скажімо, про первинність музики чи тексту на етапі задуму, виписування композиції, різьблення образу, наповнення тексту символами тощо) створюють ширші можливості для розуміння природи, значеннєвості та функцій музики в літературних конструкціях В. Корнійчука.

Новела Корнійчука “Хризантеми” написана, як зазначено в підзаголовку, у ритмі вальсу. Ця підказка орієнтує на ліричну історію про двох, історію кохання, а також на конструктивний сенс вальсу в архітектоніці літературного твору. Автор так пояснює свій твір: “Темп вальсу, його музичного та хореографічного візерунка, досягаю за рахунок своєї ритмізації тексту. У цій новелі прослуховується внутрішній музичний ритм вальсу, який є тлом імпресіоністичної замальовки історії двох закоханих, де ніби у вихорі вальсу, промайнуло життєве почуття і... згасло” [6, 187].

Письменник у “Хризантемах” художньо відтворює історію кохання тридцятирічного чоловіка і старшої жінки. Своєрідним сегментом для таких взаємин стає активно задіяний у творі вальс, що кореспондує з відповідною ліричною атмосферою новели. Саме у вальсі стосунки цих двох людей набувають кульмінації. Танець обнадіює героїню на продовження взаємин: “<...> він з відтінками її веде, з нюансами, музичні паузи витримує, майже нечутно ту ручку тримає, не те що *piano* [тихо (італ.) – *Авт.*], навіть *pianissimo* [дуже тихо (італ.) – *Авт.*] її веде. Не робить ніяких перепадів, переходів” [6, 53], “тендітно так її веде, граційно вальсує” [6, 53]. Жінка світилася від щастя.

Вальс у тексті розширює межі художньої реальності, його змальовано чуттєво, тілесно – через плавність рухів, потиск рук, зіткнення енергій і, що важливо, у міру пропорційно (не перевантажує текст і не обтяжує героїв, він їх характеризує). Тут слушною є думка Т. Маценки: “Слово, текст покликані не так розповідати про музику, як виразно виступати в ролі медіума музики <...> тобто воно є формою зображення звукового мистецтва, проекційною площиною” [6, 92].

Вальс помітно увиразнює акустичність першої (умовно означеної) частини новели. Під час вальсування молодий чоловік бачить у героїні передусім жінку, лише згодом додається інформація про її вік. У вальсі героїня – жінка без віку. Мрійливий, “тендітний граційний вальс! Легкий, як вітерець!” [6, 52] є головним засобом передачі душевних переживань, почуттів героїні; він орухомлює стосунки персонажів, ліризує твір. Вальсова ритмоінтонація індивідуалізує героїню, яка від очікування взаємності й продовження стосунків “ще більше світлішала, сліпучо сяяла, як хризантема” [6, 54]. Проте не бачив перспектив їхнім стосункам чоловік: “Я хоч і молодий, але ж і в мене є сім’я, діти” [6, 53]. Так вальс утримує інтригу твору. Героїня – жінка з відчуттям стилю, вона вишукана в музиці, танці, одязі, зачісці, звичках, взаєминах. Прикметно, що в стосунках вона знає міру, адже коли молодий чоловік не прийшов до кафе на колективне святкування 8 Березня (на цю зустріч героїня поклала особливі надії, сподіваючись на продовження стосунків), “жінка згасла, як хризантема осінньої пори” [6, 54]. Ідейно-естетичне, образотворче фокусування на вальсі в новелі В. Корнійчука форматує стосунки героїв: їхні взаємини гармонійні, як гармонійною є музика; допоки триває вальс – ще жевріє надія на взаємність.

Про новелу “Шоста Чайковського” В. Корнійчук зауважує:

“<...> хоч і не “витримана” прямо в формі симфонії, як музичного жанру, але по суті своїй близька до цього <...> я чимало “уживався”, як актор у роль, в музику Петра Ілліча, навіть зняв деякі рядки, щоби “укластися” у певний ритм звучання твору композитора <...> симфонія звучить сорок п’ять хвилин – я сам те зауважив, звірюючи за годинником відтинок звучання. Рівно сорок п’ять хвилин відводить фашист на роздуми юній дівчині, з усього видно – розвідниці, колишній випускниці консерваторії. Сорок п’ять хвилин. А далі – постіл і пауза. Музика змовкає” [6, 185–186].

Отже, назва новели відкрито інформує про один із найтрагічніших творів світового музичного мистецтва. Уже перше речення “Рвонуло гладінь землі” [6, 59] є тим потужним звуковим образом, що акцентує на трагічному зачині, спроектованому на весь твір і, зокрема, на поданий у другому абзаці опис: “Здибилася, злетівши угору чорним конем, і простогнала од пекучого болю... Усе змішалось” [6, 59]. Лаконічна, гучна й доволі промовиста какофонія звуків на початку маркує весь твір, означає його тривожну настроєвість і символічно протистоїть неспокійним, проте гармонійним звукам симфонії, що виражає внутрішній стан дівчини-розвідниці. Сила вибухів і сила музики – як вияви добра і зла, що виповнюють життя людини.

“Шоста симфонія” П. Чайковського виконує в новелі В. Корнійчука сюжетотворчу та образотворчу роль, адже її звучання перед розстрілом продовжує тривання життя дівчини. Музика композитора в короткому літературному творі описана стисло, проте з наголосами на її особливостях:

“На початку тихо, дедалі гучніше, багатотонно, сумно й тривожно піднялись... перші акорди симфонії. Тиша. І знову повтор <...>.”

Звуки мелодії дедалі слабшають, ніби їх поглинає невидима сила, згасають, мов безнадійний організм у передчутті близького кінця. Далі переходять на ріано, *pianissimo*, й ось зовсім не чуто.

Пауза.

Враз повітря наповнюється вибухом трагічних звуків, що нагадують клекотіння розбурханого моря, яке стогне, гуде, реве, немов смертельно поранений звір. Та згодом сила їх вибухає, і на тлі ще не змовклих трагічних акордів полилось легке й ніжне звучання тендітних скрипок <...>.

Музика поступово наростає, переходить з *crescendo* [посилення звучності (італ.). – *Авт.*] у *fortissimo* [дуже голосно (італ.). – *Авт.*] й різко обривається на гучному акорді, мов блискавка, розрядившись у страшенну бурю” [6, 59–60].

Опис звукової палітри 45-хвилинної симфонії П. Чайковського подано в новелі у три етапи, а поміж ними введено фрагменти минулого героїні (навчання в консерваторії, випускний, “вальс. Біле плаття і він. Біла ніч і він” [6, 60]) і теперішнього (репліки нациста, який, схилиючи дівчину на свій бік для співпраці, “розумує” про життя). Розмова між ворогом і полоненою не складається. Кілька реплік нациста залишаються без відповіді – замість дівчини промовляє музика, яка доповнює філософськи виповнений фрагмент внутрішнього мовлення героїні: “Життя кожного з нас – мить порівняно з вічністю. Спалахне, мов сірник, і згасне. Але не тобі, смертному [умовне звертання до нациста. – Л. Г.], судити про це. Різниця між мною і тобою в тому, що я помру сьогодні, а ти – завтра” [6, 60]. Симфонія П. Чайковського суголосна емоційному стану молодої дівчини, яка усвідомлює близьку конечність свого життя.

Про “Петрові батоги” В. Корнійчук зауважує, що, пишучи новелу-реквієм у прозі, “десятки разів прослуховував “Реквієм” Моцарта, намагаючись певним чином передати словами й образами свої почуття. У “Петрових батогах” одна частина – життєстверджуюча, друга – трагічна. Як у батька мого...” [6, 186]. Важливі для розуміння загальної концепції твору й такі зізнання автора: “Коли мій батько розбився в автомобільній аварії, і я написав у 1975 році новелу-реквієм “Петрові батоги”, то думав, не витримаю, піду слідом за батьком” [6, 185]. Моцартова трагічність заявлена вже на початку твору. І не лише констатацією “Він [батько. – Л. Г.] загинув”, але й алогічним з огляду на смерть уточненням: “<...> у час, коли народжувалося сонце, в час, коли народжувалась птаха, квітка, людина...” [6, 78]. Повтор цього речення в першій частині відіграє роль своєрідного камертона, смислово-настрійового структурного складника твору, у підзаголовку до якого зазначено: “Реквієм. За Вольфгангом-Амадеєм Моцартом” [див.: 6, 78]. Ця музична композиція В.-А. Моцарта – траурна заупокійна меса, створена на канонічний латинський текст. Твір для хору, солістів та симфонічного оркестру відкривається сповненим трагічності й невимовного суму співом хору. Трагізм прикметний і для початку літературного твору В. Корнійчука. Шість суворих епізодів лаконічно відтворюють драматичні картини смерті й розрухи. Звуки сповнені тривоги за майбутнє, гіркоти прощання з життям. Контрастні за характером виконання картини нагадують про загробне життя душі, передають емоційну виразність змісту [див. про це: 2].

Коротка повість (так називає свій твір В. Корнійчук) складається з цілих, внутрішньо об’єднаних образом батька 15 частин. Емоційна насиченість кожної з частин висока, проте настроєво вони різні: виповнені радістю чи навпаки – болем. Так біль головного героя то підсилюється, то затишає. Така контрастність епізодів сприяє 1) увиразненню образу батька за допомогою радісних і сумних епізодів його земного життя, як, власне, й різна звукова палітра “Реквієму” В.-А. Моцарта; 2) змалюванню амплітуди переживань наратора, котрий утратив дорогу йому людину. Повторювані фрагменти підсилюють драматургію всього твору, допомагають заглибитися у психологічний стан автора, зраненого втратою батька. Драматична напруга всього, що сталося, переноситься у внутрішній стан наратора.

Музичність цього твору різноаспектна і художньо реалізується у 1) наведених фрагментах пісень, 2) процесі виконання пісень/музичних композицій, 3) ритмомелодійності тексту, повторях (“Голосила рідня, голосила...” [6, 81] тощо). Кожен епізод має свою музичну “партію”, свій музичний ритм, свій “контур музики” (Ю. Крістева); він може бути інтуїтивно вгадуваний, бо вдало закодований письменником, який володіє вмінням інтуїтивно відчувати й розуміти музику в зовнішньому світі. Саме тому в новелі ефективно спрацьовує триєдність “ритм-інтонація-музика” (Ю. Крістева), тобто вписана в мову

музика, що є засобом утілення тривоги, напруги, конфлікту; вона увиразнює драматургію літературного твору, розкриває тремтливості почуттів батька. Музика в “Петрових батогах” – це особлива мова, текст у тексті. Батько й музика – два важливі взаємодоповнювальні складники твору. Музика пронизує літературне полотно та відображає внутрішній ритм батька, а також його біологічний ритм, нагло перерваний автомобільною катастрофою. У стриманій ритмічності й розміреності виконаний фрагмент IV частини твору:

“Східці...сорок вісім, сорок сім, сорок шість, сорок п’ять, сорок чотири...

Серце... сорок чотири, сорок п’ять, сорок шість, сорок сім, сорок вісім... <...> Східці, прохідна...” [6, 79].

Цей показовий сегмент 1) утримує започаткований ще в I частині ритм, 2) означає ті “контури музики” у творі, що про них уже згадувалося, 3) максимально напружує нестерпно болючий момент очікування страшної звістки про смерть батька. Подолання сходинок напружують героя не лише тому, що в часі наближають його до страшної звістки, а й створюють фізичне та емоційне навантаження.

Уся архітектоніка “Петрових батохів” пройнята музикою-сумом від втрати, ностальгією за батьком, минулим. І вказівка в підзаголовку на Моцартовий “Реквієм” несе виразне емоційно-сміслову навантаження, яке підсилює в літературному творі мотив втрати, ускладнюючи звукову палітру. Саме через музику кожна фраза письменника глибоко осенсовлена, містка, філософськи насичена. Вона стає, за влучним висловом Ю. Крістєвої, дискурсом [див.: 7, 162]. Пам’ять сина міцно тримає яскраві епізоди з життя батька, який щороку проростає до нього квіткою – петровими батогами – і дивиться “очима ні сумними, ні веселими – цикорійно-синіми. Дивиться і мовчить. І так шоліта, рік у рік природа... призначає побачення” [6, 86]. Музика В.-А. Моцарта увиразнює філософську зорієнтованість твору, що різногранно реалізується на поетикальному рівні.

Внутрішнє життя, психостан, роль свідомо-підсвідомих складників у житті артиста, незбагненні секрети творчості художньо відображено в новелі В. Корнійчука “Клоун”. Вказівка на міжмистецьку основу твору заявлена вже в підзаголовку (“Фантастична симфонія за Гектором Берліозом”) та означає напрямки інтерпретації новели. Фантастичну симфонію Г. Берліоз написав у 26 років (1830) як відгук на своє нещасливе кохання. Повна назва твору така: “Епізод із життя артиста, фантастична симфонія у п’яти частинах” (новела В. Корнійчука “Клоун” теж має 5 частин). Задум написати твір подібного змісту композитор пояснив так: “Я збираюся написати свою велику симфонію, де змалюю розвиток моєї пекельної пристрасті” [10]. Отже, музичний твір автобіографічний: це романтична історія його любові до ірландської актриси Гарієтти Смітсон. Лейтмотивом симфонії є тема кохання, що звучить на початку музичного твору, а потім своєрідно оприявлюється в усіх частинах. Прикметно, що кожній із 5 частин симфонії Г. Берліоз запропонував назву: 1) “Мрії і пристрасті”, 2) “Бал”, 3) “Сцена в полях”, 4) “Похід на страту”, 5) “Сон у ніч шабашу”. Композитор подав також текст програми, детально описавши сюжет [див. про це детальніше: 10].

“Клоун” В. Корнійчука належить до тих “збірних” творів, у яких “маємо одного разу пріоритет слова над музикою <...>, а з іншого – пріоритет музики над словом <...>. А це означає, що в наукових заняттях над цим матеріалом <...> кут зору літературознавця необхідно чергувати з кутом зору музикознавця” [1, 397–398]. Саме такого літературознавчо-музикознавчого підходу й вимагає новела, де чітко простежується певна музична форма. Автор зауважує:

“<...> багатовимірність “Фантастичної симфонії” Г. Берліоза сприяла написанню новели “Клоун”, де фантазмагорично переплітаються події,

долі, психологічні порухи людської душі. Сюжет народився, коли натрапив у “Литературной газете” на статтю Ю. Нікуліна “Знімаю звичайний капелюх з незвичайної голови”. Що мене вразило: у відомого артиста у лікарні лежав важко хворий син, а клоун мав... смішити людей. От вам і трагедія, і парадокс нашого життя. А то й – абсурд. Мені здалося, що саме музика Берліоза, з його “Фантастичної симфонії”, здатна передати такі несподівані зіткнення реальних обставин” [6, 186–187].

Кожна із 5 частин літературного твору В. Корнійчука настроєво та смислово суголосна з “Фантастичною симфонією” Г. Берліоза і має (як і музичний твір) свої ритм, композицію, сюжет. Образи актора, дитини, тиші, сміху об’єднують їх у єдину художню структуру. Важливу сюжетотворчу функцію виконує в I, III і V частинах телефонна трубка: вона рухає дію, є визначником амплітуди переживань героїв.

I частина “Allegro agitato” В. Корнійчука інтонаційно відповідає I частині (“Мрії і пристрасті”) симфонії Г. Берліоза. Це своєрідний вступ, знайомство з героєм, його світом переживань і пріоритетів. Складність ситуації, що в ній перебуває протагоніст, фіксується вже в першому рядку-репліці (“Ну? Як він почувається?..” [6, 45]) з першими двома наголошеними складами, що перехоплюють подих і започатковують лінію душевного напруження героя. Отже, ритм у новелі українського письменника виконує психологічну функцію.

В обох митців твори починаються тихо і, на перший погляд, спокійно. В. Корнійчук уточнює: “Коридором тихо ступає тиша в особі клоуна...” [6, 45]. Трепетні музичні паузи в Г. Берліоза виконують важливу ідейно-змістову роль. Значеннєвість тиші у В. Корнійчука інша. Тут варто скористатися тезою І. Франка:

“Pianissimo, котрим музика звичайно маркує тишу, має те до себе, що рівночасно малює лагідні почуття, неясні мрії і ніяк не може малювати таких внутрішніх драм тиші, які часто малює поезія” [11, 144].

У В. Корнійчука і є та “драма тиші” – тривала, виснажлива, тривожна, що тримає в лещатах невідомості думки й серце головного героя. Протагоніст В. Корнійчука зосереджений на тиші, бо вона – важливий інформатор. Тиша в новелі має кілька місць локалізації (лікарня, цирк, амфітеатр), а отже, має різне значення і є показником стану здоров’я хворого сина, виразником переживань батька-артиста (скажімо, німотна тиша в амфітеатрі Еллади свідчить про захоплення глядачів неперевершеною грою артиста). Щоб підсилити у творі звук (наприклад, сміх), письменник удається до детального розлогого змалювання тиші, скажімо, у I частині:

“Тиша ступає м’яко, мов рибалка берегом, щоб не розгойдати поверхні води, не збудити риби... Сміх ударив клоуна в обличчя різко і немилосердно, сміх іскристий, свіжий, запашний” [6, 45].

Поєднання цих двох антиномічних звукових характеристик лише трикратко засвідчує, що тиша бере активну участь у творенні ритму персонажа, у відображенні його внутрішнього стану, щемливих моментів переживань, що, з одного боку, ніби вповільнюють темп його життя (очікуючи інформацію про стан сина, він ніби завмирає), а з другого – пришвидшують спогадами-уривками про минуле. Тиша з ознаками небезпеки, вибухи сміху – ті зовнішні чинники, що аритмізують дихання, роботу серця героя і навіть простір перебування. Тиша, як і телефонна трубка, загострює відчуття тривоги.

Згодом тиша у В. Корнійчука, як, власне, і в Г. Берліоза, змінюється мажорними картинками-епізодами. Це миттєві, проте доволі дієві екскурси в радість. У Г. Берліоза тихими, спокійними акордами завершується I частина симфонії; у В. Корнійчука сторожко ступає тиша, як рибалка берегом, боячись розгойдати поверхню води, збудити рибу. У композитора – певна

невизначеність; у письменника питання про стан здоров'я сина також відкрите і “залишається одне – терпіти” [6, 46]. І як висновок I частини: “Телефонна трубка впала на важіль” [6, 46]. Телефонна трубка – виголошувач інформації, засіб зв'язку із сином через повідомлення про його здоров'я, індикатор переживань протагоніста-артиста, адже впродовж усієї новели телефонна трубка падає незмінно важко від невтішних новин, лише в останній частині її значеннєвість змінюється.

Фрагментарно-калейдоскопічна подача матеріалу, що найкраще фіксується за допомогою змінності хронотопу та застосування прийому потоку свідомості, засвідчує, що “клоун сам не штучний. Він живий...” [6, 45], він думає, переживає, страждає. Емоційно-щемливі епізоди-спогади про сина, звуково наповнені фрагменти з дітьми в цирку, сміх малечі, що “спадає на клоуна рясним дощем, теплим та ніжним весняним дощем” [6, 46], відкривають дві грані життя героя – батька й митця. Калейдоскопічна змінність спогадів уповні відповідає ритму *Allegro agitato* – швидко, схвильовано, збуджено (італ.), що, власне, прикметно і для I частини симфонії Г. Берліоза. Зі зміною фрагментів подій змінюються й почуття та емоційний стан героя В. Корнійчука. Сплески музики в Берліоза // миті тиші, що змінюються сплеском сміху у В. Корнійчука. Вибуховість окремих фрагментів першої частини симфонії на звуковому рівні відповідає вибухам сміху та яскравих ракет на Хрещатику в новелі.

Друга частина “Клоуна” В. Корнійчука, що має назву “*Adagio*”, виконана у спокійному, повільному ритмі – у ній відображено задоволення від нічим не затьмареного спілкування із сином. Як і в другій частині Г. Берліоза, у В. Корнійчука різногранно, з емоційною насиченістю представлено самотність героя в чужому оточенні: у музичному творі – на балу, в літературному – серед еллінів, що зібралися у просторому амфітеатрі Діоніса подивитися гру актора, у якого “сміється маска. Ридає обличчя” [6, 47], бо “ще вчора актор купався з сином у морі, а сьогодні син уже хворий” [6, 47]. Герой натхненно виконує свою роль, адже, як митець, має вроджений дар захоплювати публіку – амфітеатр виповнюється то бурєю сміху, що відлунням котиться по головах афінян, то завмирає.

Залучення вальсу в другій частині симфонії Г. Берліоза відповідає емоційно насиченій картині гри в морі з дельфіном батька й сина у В. Корнійчука. Дельфін занурювався у воду, лащився, бавився. Ліричні акорди вальсу в симфонії настроєво перегукуються із грою сина й батька з дельфіном у новелі. Виконання вальсу, як відомо, передбачає граничну продуманість рухів; детально описані гармонійні рухи сина та батька й у В. Корнійчука:

“Актор різко виривнує своє тіло у вертикальне положення [зауважмо: це одна з основних вимог досконалого виконання вальсу. – Л. Г.] і з неймовірною швидкістю починає працювати. Руки – ноги, руки – ноги” [6, 47].

Гучна музика в Г. Берліоза – голосний сміх у героїв В. Корнійчука.

Дві перші частини “Клоуна” об'єднують проблематика, конфлікт, герої. Проте хронотоп цих частин різний – Україна початку XXI ст. (“*Allegro agitato*”) і давня Еллада (“*Adagio*”). Однак дві, як видається, різні сюжетні лінії, що повномасштабно розгортаються в наступних частинах твору, об'єднані “глибинними процесами” (К.-Г. Юнг) психіки артиста. Коли людина “втомлюється від свідомості” (К.-Г. Юнг), тоді на перший план виходить індивідуальне несвідоме. Проте “не лише несвідоме, але і “Я” здатне вражати, дивувати, загадувати свідомості загадки. Свідомість знаходиться у стані постійного відкриття “Я” щоразу нових сторін і якостей. Принаймні, вважає Юнг, “майже щорічно щось нове, подосі невідоме нам, ми відкриваємо в собі” [8, 71]. Розвиваючись і змінюючись [за К.-Г. Юнгом. – Л. Г.], ми в котре відкриваємо в собі “світ тіні”. Такий контекст юнгівської формули “Ми безкінечні” [див. про це: 8, 71].

Загальновідомо про емоційність натури творчої людини, її розвинуту інтуїцію та уяву, а також здатність до ускладненого асоціативного мислення, інтенсивного фантазування; у цих процесах слід шукати приховану індивідуальність героя з новели В. Корнійчука. Особисте несвідоме артиста виконує роль своєрідного організатора його досвіду, допомагає проникнути в суть “я”, утамувати “духовний голод” (К.-Г. Юнг). Нешвидкий, неспішний ритм персонажа, зануреного у свою затривавлену в часі тривогу, відтворює складний період нестерпних очікувань актора-батька. У момент максимального напруження його свідоме заступає несвідоме (це картини Еллади): такі миті допомагають пережити страшні реалії. Талановитий артист, для якого мистецтво – “сродна праця”, у важкий момент уходить у художній транс, що породжує галюцинації, де еллін – прототип клоуна. І допомагає це йому досягнути (і відкрити себе!) саме хвороба сина. Він переповнений почуттями. Еллада стає тим емоційним сегментом, який допомагає протагоністові пізнати себе, досягнути свій душевний досвід; це миттєва втеча від дійсності, страждань, що мотивується інстинктом самозбереження.

III частина новели В. Корнійчука “Scherzo” (жарт – італ.) також інтонаційно та смислово суголосна з відповідною частиною “Фантастичної симфонії” Г. Берліоза – “Сценою в полях”, де змальовано героя в іншому середовищі. Тихі та дещо тривожні початки в Г. Берліоза й В. Корнійчука, а також мотив роздвоєння, душевного сум’яття зближують ці частини. Тиша у В. Корнійчука насторожена, бо дитина перебуває в тяжкому стані. Тиша німотна, бо на запитання “Ну, як він [син. – Л. Г.] там?” ніхто не відповідає; це тривала пауза, передчуття драматичних подій, як і в Г. Берліоза. У I, II, III, IV частинах новели тиша свідчить не про відсутність звуку, а про наближення невідворотного кінця. Така надривність душевного стану героя підсилює драматизм ситуації.

Сум’яття й неспокій охоплюють протагоніста з новели В. Корнійчука “Клоун”, адже він не знає, як зарадити горю. І тишу, що обрамлює III частину, втиснуто в широку палітру звуків; вони супроводжують артиста на арені цирку. Ось ця різноманітна палітра звуків: “вулкан рокоче, вулкан цирку регоче. А діти сміються, заливаються. Тупотять, плещуть в долоні, перегукуються... А діти регочуть, заливаються... А діти регочуть, заливаються... І регочуть діти... син гукає над головами дівчорі... А діти регочуть, заливаються... І регочуть діти, заливаються... клоун плаче, діти плачуть. Од сміху слізно” [6, 48–49]. Тиша і цей насичений гучним звуком блок зчеплені у творі щільно, без абзаців і трикрапок; так за допомогою контрасту – німотна тиша й голосні звуки – відтворено глибину відчаю артиста.

У третій частині обох мистецьких творів тривожність змінюється напругою, що зростає (кратер забирає клоуна). Пастораль у Г. Берліоза завершується передчуттям прийдешніх драматичних подій, як і у В. Корнійчука: “Йому [синові. – Л. Г.] дуже погано” [6, 49]. Фінал III частини В. Берліоза тихий і неприродно спокійний (“Сонце сідає... віддалений шум грому... самотність... мовчання”), як і у В. Корнійчука, коли телефонна трубка вже вкотре падає на важіль. Самотність і мовчання спільнять завершальні епізоди III частини літературного й музичного творів.

Виразне звуково-настроєве суголосся наступної (IV) частини творів. У В. Корнійчука вона має назву “Allegro ma non troppo” [швидко, але не надто (італ.). – *Аем.*], у Г. Берліоза – “Хід на страту”. Цей складник у музичному творі починається тривожно, адже героя ведуть на страту; настороженість заявлена і в літературному творі: “Амфітеатр завмер...” [6, 49]. Письменник укотре, як і в попередніх частинах, удається до калейдоскопічного зображення пережитого артистом. IV частина також містить прикметні звукові контрасти з акцентуванням на вибухових звуках. Скажімо, композитор використовує

великий оркестр за участю важкої міді (3 тромбони, 2 труби) і великої кількості ударних (4 литаври, тарілки та великий барабан). Спочатку чується глухий гул, потім виникає низхідний унісон віолончелей і контрабасів, у звуках яких відчувається щось фатальне й невблаганне [див.: 10]. Цій звуковій палітрі Г. Берліоза суголосні такі показові, з виразним контрастом, лаконічні рядки В. Корнійчука: “Тиша... І раптом дружний регіт вириває тишу з коренем, розбиває її вщент” [6, 49]. Остання думка про любов до коханої в героя Г. Берліоза перервана ударом ката; остання гранично тривожна думка героя В. Корнійчука про сина: “Як же там син?..” [6, 50].

У частина новели В. Корнійчука “Allegro agitato” – розв’язка; відповідна частина симфонії Г. Берліоза – “Сон у ніч шабашу”. Цей структурний складник літературного твору синтезує почуття й переживання героя. Тиша, що була одним з основних образів у всій новелі, у V частині виконує головну роль. Прикметна змінність цієї тиші, її наповненість та динаміка, вона активізується і візноманітнюється: “<...> дзвінко ступає тиша в особі клоуна, волюючи розгойдати гладінь стіни, підлоги, стелі. Тиша іде громом...” [6, 50]. До тиші долучається сміх як іще один важливий образ твору: “Сміх ударив клоунові в обличчя різко і немилосердно. Сміх іскристий, свіжий, запашний, сміх дитячий. І клоун вперше... усміхнувся” [6, 50]. У Г. Берліоза цим рядкам суголосна сила ударних та духових інструментів. Так тиша і сміх “реагують” на відповідь із трубки: “Йому ліпше. Чуєш, ліпше” [6, 50]. Інша реакція на цю інформацію і телефонної трубки, яка “впала на важіль легко” [6, 50]. Дитина ліпше почувається, тому й телефонна трубка впала на важіль легко, а коридором дзвінко (не тихо, як у попередніх частинах) ступає тиша в особі клоуна, “волюючи розгойдати гладінь стіни, підлоги, стелі. Тиша іде громом, мов рибалка берегом, ламаючи поверхню води, лякаючи рибу” [6, 50]. Неодноразово задіяні в новелі повтори важливі для увиразнення настрою, емоційного стану, переживань героя. Це повтор, що 1) формує психо-, сюжеторяд, адже він активно включений у дію новели, формування авторської позиції, 2) створює враження насиченості подій і тривалості напруженого стану артиста, 3) акцентує на відкритості проблем тощо. У Г. Берліоза в цій частині теж наявні вибухи сміху, проте їхня природа інша: дивні шуми, завивання, віддалені крики тіней, чаклунів, чудовиськ на похороні митця.

Отже, близькість новели “Клоун” В. Корнійчука і “Фантастичної симфонії” Г. Берліоза простежується на проблемно-тематичному, емоційно-настрєвому, образотворчому та інших рівнях. Залучення музики французького композитора до літературного твору українського письменника сприяє заглибленню у психологію творчості талановитого героя-артиста. Прикметними особливостями новели В. Корнійчука є колажність, підсилена прийомом потоку свідомості; яскрава система образів; апелювання до повторів; уривчастість хронотопних конструкцій тощо.

Твори В. Корнійчука мають виразні риси непростого, з інтелектуальним складником письма, що вимагає залучення інтермедіального підходу. Ця проза, по-перше, розширює межі українського письменства, оновлює жанр новели; по-друге, відповідає запитам філологічно зорієнтованого читацького загалу. Майстерно залучені до прози твори всесвітньо відомих композиторів (А. Вівальді, Л. Бетховена, П. Чайковського, В.-А. Моцарта, Г. Берліоза) є важливим інформаційним супроводом дій персонажів, маркером їхніх переживань, емоційних станів; ідентифікатором стилю автора, емоційної настроєвості, тональності твору; виразником художньої концепції новели тощо. Музичний твір виконує роль композиційного складника, визначає структуру новели, є засобом розкриття логіки образу, ключем до розуміння асоціацій. Музика філософізує твори В. Корнійчука, підкреслює надчасовість порушених письменником проблем.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вайсштайн У.* Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – Київ: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 393–410.
2. Все о “Реквиеме” Моцарта’s Journal [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://requiem-mozart.livejournal.com/>
3. *Гальперин И.* Текст как объект лингвистического исследования. – Москва: Наука, 1981. – 140 с.
4. *Елиот Т.* Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – С. 95–106.
5. *Копистянська Н.* Час і простір у мистецтві слова: Монографія. – Львів: ПАІС, 2012. – 344 с.
6. *Корнійчук В.* КольороМузика Слова. – Київ: Жнець, 2016. – 192 с.
7. *Крістева Ю.* Полілог / Пер. з фр. П. Таращука. – Київ: Юніверс, 2004. – 480 с.
8. *Левчук А.* Психоанализ: от бессознательного к “усталости от сознания”. – Киев: Выща школа, 1989. – 183 с.
9. *Маценка С.* Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. – Львів: Апріорі, 2017. – 120 с.
10. Фантастична симфонія Берліоза ор.14 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://um.co.ua/10/10-7/10-75385.html>
11. *Франко І.* Из секретів поетичної творчості. – Київ: Рад. письменник, 1969. – 191 с.

Отримано 5 березня 2018 р.

м. Суми



Тетяна Беценко

УДК 811.161.2: 82.1: 81'42

СВІТ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА В. ГОЛОБОРОДЬКА-СЮРРЕАЛІСТА

У статті розглянуто ознаки поетичної мови В. Голобородька як митця-сюрреаліста. Виявлено такі риси стильової манери художника слова: мовно-поетична естетизація предметів і явищ повсякдення; оригінальність, незвичність комбінацій слів; екстраординарність мовного оформлення поетичної думки; використання прийому творення поетичного дива; надметафоричність висловлення; трансформація фольклорно-пісенних образів, їх семантичне ускладнення; поповнення поетично-образної системи новими мовно-естетичними знаками; поетична алогічність, парадоксальність художнього мовопростору письменника.

Ключові слова: поетична мова, ідіостиль, художньо-образна система, поетичне мовомислення, художня картина світу, фольклорні знаки-символи, сюрреалізм, художня/поетична творчість, естетика мовних одиниць.

Tetiana Betsenko. World of V. Holoborodko's Surrealistic Poetry

The paper attempts to consider peculiarities of the poetic language of Vasyl Holoborodko as a surrealist poet. The following style features of the poet have been revealed: cultural and poetic aesthetics applied to everyday objects and occurrences; unusual combinations of words for the purpose of creating poetic linguistic structures; extraordinary linguistic design of the poetic thought; the method of a poetic miracle; excessively metaphoric character of the poetic expression; multi-stage figurative meaning of the utterance; complex associativity; transformation of folklore-song images, their semantic complication; expansion of combinatory ability of words; contextual semantic and aesthetic arrangement; enrichment, replenishment of the poetic image system with new cultural and aesthetic signs, rethinking of traditional concepts; poetic illogicality, paradox of poetical language space.

V. Holoborodko formed a very unusual and individual poetic world; united the folkloric traditions of the figurative designation of reality with modern linguistic reality. The literary picture of the world reflected in the poetic discourse of the surrealist is associated with a miracle. The aesthetics of the writer's poetic word is solemnly exalted, majestic and fabulous, often extravagant in a peculiar manner.

The style of Vasyl Holoborodko is a reflection of the poetic experience of the artist himself and the national and world poetic tradition. At the same time, it is a fact of original artistic thinking. The writer showed the originality of figurative encoding of thought and at the same time demonstrated the possibilities of his native language in creating a new system of poetic universals.

Keywords: poetic language, idiostyle, artistic-figurative system, poetic linguistic thinking, artistic picture of world, folk symbols, surrealism, poetic creativity, aesthetics of linguistic units.