

**РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ •**



**RECEPTION OF LESYA UKRAINKA'S
CREATIVE WORK**

**МУЗИКА–СЛОВО–УЯВА:
РЕЦЕПТИВНО-ЕСТЕТИЧНЕ НАВАНТАЖЕННЯ
МУЗИЧНОСТІ ТЕКСТУ
В „ЛІСОВІЙ ПІСНІ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Ідеться про теоретичне осмислення музичності як структурного елемента значеннєвої структури тексту „Лісової пісні” Лесі Українки. Детально проаналізовано складний взаємозв’язок слова і звуків музики у тексті драми, а також їхній вплив на читацьку уяву та сприйняття. Відведено особливу увагу окремим аспектам рецептивної естетики та теорії читацького відгуку.

Ключові слова: музика, трансгресія, рецептивна естетика, читач, слово, звук.

Музичність літературного тексту як теоретична проблема у ХХ сторіччі набула міждисциплінарного виміру, чого вимагали нові інтерпретації музики як культурного феномену та лінгвістичний поворот у філософських, культурологічних і літературознавчих дослідженнях, що запропонували радикальну зміну поглядів на розуміння мови та її комунікативної спроможності висловити складну архітектоніку найглибших людських емоцій. Взаємозв’язок „музика–література”, зокрема особливості цього неймовірно складного для осягнення та артикуляції фазового переходу „тиша–музика–слово–уява”, завжди були в полі зору найвидатніших філософів і культурологів – від Платона, Арістотеля, Боеція до М. Гайдеггера та Р. Барта, які прагнули збагнути музику як образ звучання світу і як спосіб буття у світі.

В основі всіх спроб переосмислити феномен музики була антична концепція типології трьох видів чи „трьох музик”. На особливу увагу заслуговує типологія музики, яку запропонував Боецій: космічна музика (“musica mundana”), людська музика (“musica humana”) та інструментальна музика (“musica instrumentalis”). Перші два види в Боецій є моделлю ідеальної

гармонії світотворення, гармонії духу та тіла. Надзвичайно цікаві рефлексії філософа про „людську музику”, які безпосередньо чи опосередковано мали вплив на подальший антропологічний дискурс музики: „Людську музику розуміє кожен, хто заглиблюється в себе. Що поєднувало б безтілесне життя розуму з тілом, коли б не певна узгодженість і належна налаштованість, аналогічна тому, що творить консонанс із низьких і високих звуків? Що інше поєднувало дві частини душі, яка – як вказує Арістотель, – складається з розумного і нерозумного?” [1].

Ця надзвичайно давня теорія трьох музик започаткувала дискурс музики як вічного означника, що в усі епохи ставав феноменальним ключем розуміння архітекτονіки душі людини. Дискусії про природу та сутність музики, про її структурну цілісність, багатофункціональність у культурній картині світу супроводжували так чи інакше всі дискусії про мову. Здатність музики передавати тональність звучання внутрішнього світу людини спонукали багатьох представників романтизму, а пізніше символізму та неоромантизму розглядати музичність як органічну складову літературних текстів і прийти до висновку про нерозривність музики та слова як найвищої форми пізнання. Т.-С. Еліот цю онтологічно закорінену єдність поетичного слова та музики окреслив так: «Я намагався довести, що „музичність” твору визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень, із 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, що звучання твору є такою самою складовою, як і зміст» [2].

Музичність літературного тексту розгортає низку відкритих для дискусії питань, зокрема питання її рецептивно-естетичного навантаження, особливо коли йдеться про читання поетичних, драматичних чи прозових творів, у яких музика виступає важливим структурним елементом художньої дійсності. Полемічність цього питання полягає передусім у тому, що музичність тексту

передбачає відкриту мережу індивідуальних асоціацій, опертих на суб'єктивний досвід, що ускладнює теоретичне осмислення загального естетичного досвіду.

Зразком музичної візії літературного тексту, де є повна симетрія між музикою та словом, що дає змогу реципієнтові наблизитися до осягнення глибинного сенсу онтологічного та феноменологічного аспектів буття людини у світі, є „Лісова пісня” Лесі Українки. Драма-феєрія є поетичним текстом, який описує музику звучання людської душі. Леся Українка в пошуках літературного вираження екстеріоризації внутрішнього світу своїх персонажів побачила в музиці потенційно багату інваріантність для опису повноти емоцій, сильних відчуттів та почуттів. Авторка долучила до тексту драми нотний запис усіх мелодій, які *звучать* у „Лісовій пісні”; власне, тому *звучать* у тексті, що вони – в додатку до основного тексту, хоча насправді аж ніяк не є текстуальними маргінесами, а самою сутністю тексту, серцевиною його структури значень. І така композиція тексту „Лісової пісні” є для читача не викликом, а радше шансом. Хоча слід наголосити, що йдеться про зразкового читача, на якого розраховувала авторка і присутність якого як структурного елемента тексту вона враховувала.

Леся Українка свідомо чи підсвідомо розмиває всі семіотичні межі літератури, музики та мистецтва. Це не просте прагнення досягти музичності мови, ідеальної звукової організації тексту чи зразкової архітектоніки стилю. Це радше прагнення повернутися до архаїчного уявлення про єдине джерело усіх мистецтв, до нероздільності звука і сенсу [3]. Формат музичного доповнення до основного тексту драми-феєрії Лесі Українки, власне, створює для читачів ефект потенційного звучання поліфонічного мистецького твору.

С. Шер для таких художніх текстів запропонував термін „вербальна музика” (verbal music) [4], який, на його думку, мав би описувати літературну репрезентацію музики в поезії чи прозі як структурний елемент організації художньої дійсності. Такі тексти поряд зі словесним наближенням до реальної чи уявної

партитури часто пропонують реципієнтам власну версію музичного виконання чи інваріантність суб'єктивного сприйняття музики. А. Гір пов'язує вербальну функцію з функцією денотата і референта [5], що відкриває горизонт сподівань для читацької аудиторії. Музичність чи звукову матерію тексту читачі завжди можуть сприймати як простір можливостей, які звучать і які чекають свого втілення через сенсотворення. Єдність словесного та музичного форматів ув одному тексті є водночас яскравим свідченням нероздільності у тканині тексту звуків музики та поетичних образів, взаємо-перетинання і взаємо-доповнення звукової та семантичної стихій.

Ось як Леся Українка подає свою поетичну візію музично-мовної стихії для художнього змалювання магічної сили весняного пробудження природи, а відтак і пробудження естетики людських почуттів:

*З очеретів чутно голос сопілки [мелодії № 1, 2, 3, 4],
ніжний, кучерявий, і як він розвивається, так розвивається все в
лісі. Спочатку на вербі та вільхах замайорили сережки, потім
береза листом залепетала. На озері розкрились лілеї білі і
зазолотили квітки на лататті. Дика рожка проявляє ніжні
пуп'янки. З-за стовбура старої розщепленої верби, півусохлої,
виходить Мавка, в ясно-зеленій одежі, з розпущеними чорними з
зеленим полиском косами, розправляє руки і проводить долонею
по очах.*

М а в к а

А хто мене збудив?

Л і с о в и к

Либонь, весна.

М а в к а

Весна ще так ніколи не співала,
як отепер. Чи то мені так снилось?

Лукаш знов грає [мелодія № 5] [6].

Згідно з Т. Адорно, який запропонував власну концепцію нової філософії музики, сутність музики полягає в тому, що вона органічно балансує на межі мови і не-мови [7]. Наведена сцена тексту „Лісової пісні” блискуче засвідчує те, що вербальний вимір панорамного опису межових ситуацій потребує іншої мистецької форми верифікації, ніж словесна, оскільки ніби відчуває власну неспроможність зафіксувати майже містичний момент народження дива. Чотири мелодії голосу сопілки, власне, розпочинають „розповідь” про таїну воскресіння природи, яку супроводжує словесний опис візуалізації цієї містерії.

Тут слід звернути увагу на метафору „голос сопілки”, оскільки топіка голосу має значуще міфо-поетичне навантаження і є надзвичайно популярна в європейській літературній традиції від найдавніших часів. Саме голос творить для реципієнтів особливі можливості сприйняття звукового простору: голос недоступний інструментові, він опосередковано ототожнюється з живою істотою, в руках якої оживає інструмент. Це конфліктність двох світів, чи двох типів музики, за Боецієм, а саме космічної, людської та інструментальної музики. Леся Українка майстерно поетизує ці метаморфози чи навіть, можна було б сказати, *преображення* людського голосу в дух музики і, навпаки, духу музики – у голос, у величну мить воскресіння природи. Маємо чудові зразки трансгресії звуків музики чи мелодії сопілки у величну тишу старезного пралісу, космічної музики, втіленням якої є Мавка, у світ недосконалого, бо побутово приземленого людського спілкування, і нарешті трансгресії внутрішнього голосу душі Лукаша як невимовної туги за чимось величним, у царство природи. Кульмінаційні стани емоційної напруги в „Лісовій пісні” опосередковано пов'язані з топікою космічного простору, і саме тоді поетична мова стане вкрай лаконічною, ніби тим самим поетеса визнає поразку слова перед симфонічним звучанням душі Мавки. Найдивовижнішим словесним еквівалентом “*musica mundana*” є зізнання Мавки про болісне осяяння від щастя:

*Лукаш, тулячи до себе Мавку, все ближче нахиляється
обличчям до неї і раптом цілує.*

М а в к а

Ох!.. Зірка в серце впала! [5, 233]

Звісно, що поетичне слово разом із музикою витворили спільну оригінальну форму – пісню, тому сама назва драми-феєрії Лесі Українки тематизує пробудження природи через звучання мелодій. У наведеній сцені *пробудження та преображення* внаслідок різних форм трансгресії читачі чи не вперше стикаються з потребою суперечливого прочитання, яке можна ще назвати читанням-навіпаки чи читанням-проти-течії. За структурою це читання є інверсійним, оскільки остаточна семантика не заперечує до кінця сенсів першого плану, а лише перебиває їх. Полівалентність відчитування цього музично-візуального ряду та лаконічного діалогу „Лісової пісні” полягає в тому, що людина з її побутовими проблемами онтичного світу в онтологічній кореляції „музика–природа” залишається ніби поза основною сценою, на узбіччі, оскільки лісовий ландшафт і звуковий простір не є її оселею. Навіть мелодія, яка пробивається з душі Лукаша, – спонтанний, неусвідомлений процес екстеріоризації внутрішнього світу людини – не є для нього, на відміну від Мавки, способом його буття у світі. Музика для Лукаша – топос виразної туги і водночас виразної невимовності, які він раціонально не осмислює і не усвідомлює як перманентний стан душі:

М а в к а

Бач, я тебе за те люблю найбільше,
чого ти сам в собі не розумієш,
хоча душа твоя про те співає
виразно-широ голосом сопілки...

Л у к а ш

А що ж воно таке?

М а в к а

Воно ще краще,
ніж вся твоя хороша, люба врода,
та висловить його і я не можу... [5, 250–251]

Цей очевидний виклик для читача, коли „звучать” мелодії тексту „Лісової пісні”, зумовлений передусім тим, що Леся Українка не описує музику. Адже, за її інтенцією, місія музики в драмі-феєрії виразно інша, я б сказала, радикально відмінна від місії слова, а саме – висловити невимовлюване, досягнути неосяжне, торкнутися глибин таїни божественного мовчання, з якого народжується звучання мелодій як голосу душі. Насправді всі текстуальні елементи „Лісової пісні” до звучання голосу сопілки є лише маркерами передчуття якогось таїнства народження чогось невимовного: скажімо, початок прологу „Старезний, густий, предковічний ліс на Волині” вказує на те, що перед нами, з одного боку, топос вічності, а з другого – саме цей топос вічності як різновид антиципації, як знак чогось сокровенного, що мало б бути праосновою вічного повернення, закладає горизонт читацьких сподівань на дійство, на магічне перетворення мовчання в шум лісу, в музику, слово та дію.

М. Гайдеггер проектує проблему тиші-звучання-слова на онтологічну площину: „А як у мовленні, як у передзвоні тиші розмежованості постає вмируще мовлення і його озвучення? В озвучуванні – в усному чи писемному – порушено тишу. Об що розбивається передзвін тиші? Як дістається тиша, розбита, до звучання слова?” [8]. Леся Українка „Лісовою піснею” пробує відповісти на ці складні філософські питання мистецькою інтерпретацією за допомогою музики і слова: від звучання мелодії сопілки розбруньковуються поетичні образи та народжується потреба в живому слові. Власне, поетеса за допомогою музики єднає розмежований у гайдеггерівському розумінні світ вічності та вмирущого мовлення. Предковічний ліс викликає в реципієнтів на першому плані асоціативного ланцюжка відчуття тиші та мовчання, якоїсь глибинно прихованої історії, що розчинилася

у величі цього могутнього мовчання. З цього мовчання старезного лісу, за авторським задумом Лесі Українки, народиться мелодія як прелюдія до слова і дії.

Музика, на відміну від мови, у стосунку до суб'єкта передусім є несмисловим вилаштуванням звукових множин, що мають онтологічну, а не утилітарну значущість. Е. Жільсон, прагнучи поєднати мовчання, слово і музику в одну семіотичну єдність різних рівнів сенсів, так описав роль музики як не-мови: „Візьмімо музику. Саме її існування передбачає тишу. Ми називаємо музично необдарованими тих людей, у яких музика пробуджує непереборне прагнення говорити. Основою цього висновку слугує теза, що розмова створює шум, а творення шуму – означає робити музику неможливою... Існування музичних звуків передбачає абсолютне зникнення всіх інших звуків. У цьому сенсі можна сказати, що музика створюється *ex nihilo musicae*, так само, як можна сказати, що світ Бог сотворив із ніщо світу, або як буття було створено із ніщо буття. Музика твориться з музичного ніщо. І немає нічого парадоксального в таких твердженнях. Навпаки, їх можна сприймати як такі, що надто очевидні, – а саме, що не-музика, якою є тиша, є необхідною передумовою для творення музики” [9].

Варто наголосити, що Леся Українка була знайома з ніцшеанською концепцією народження трагедії з духу музики [10]. Саме Ніцше запропонував ревізію античної теорії трьох видів музики, а його інтерпретація, що була спробою повернутись до праоснов і змістити акцент із аполлонівського начала на діонісійське, стала прелюдією до переосмислення феномену музики та вплинула на формування основних філософських, культурологічних і літературознавчих теорій ХХ сторіччя, що зосереджували увагу на проблемі співвідношення мови та мовчання у структурі художнього тексту. Звукові простори у структурі драми-феєрії Лесі Українки апофатично вказують на можливість і необхідність мовчання, яке є їхньою праосновою. Тому читання тексту „Лісової пісні” це водночас і вслуховування у його мелодію сенсів, і споглядання яскравих містерійних сцен

пробудження природи та народження найчистіших людських почуттів.

Тамара Гундорова у книзі “Femina Melancholica” назвала Мавку „метафорою безсловесності”: «Прообразом ідеальної мови в Лесі Українки стає „безсловесна мова”... І людська мова, позбавлена сакрального змісту, нездатна забезпечити істинне порозуміння. Лише творчість спроможна відкрити справжню реальність мови і слів – не важливо, що слова при цьому перетворюються на звуки і барви» [11]. Мавка усвідомлює, що там, де слова вичерпали свою вітальну енергію і лише доповнюють приречену обмеженість людського існування до хати, клаптика поля тощо, що в підсумку веде до побутової конфліктності, має появитися інший простір – простір свободи, що не знає меж і прив’язаності. Леся Українка з майстерною лаконічністю передала конфліктність антиномії розмежованих світів у діалозі Мавки та Килини:

К и л и н а
Ти божевільна!

М а в к а
(*так само*)
Вільна я, вільна...
Сунеться хмарка по небу повільна,
Йде безпричальна, сумна, безпривітна
Де ж блискавиця блакитна? [5, 279]

Цей діалог має два семантичних ряди – космічний та людський, – і обидва імпліцитно вказують на ламінальну ідентичність, що мала б стати матеріалізацією форми перехідного межового стану людських емоцій і прагнень. У цьому діалозі Мавка підкреслює свою радикальну інакшість, яку можна розглядати як виразну ламінальну ідентичність в апофатичній топології, що в літературній традиції здебільшого маргіналізована. Ламінальна ідентичність Мавки – це яскравий приклад

таких вічних мотивів світової та української літератури, як мотив юродивості та божевілля, що є часто інваріантом апофатичного просвітління божественної темряви. Простором апофатичного просвітління у „Лісовій пісні” є простір музики, голос сопілки, звучання пісні, що репрезентують феноменальну безтілесність:

П о с т а т ь М а в к и

Заграй, заграй, дай голос мому серцю!
Воно ж одно лишилося від мене [5, 291].

М а в к а

Ні, милий,
ти душу дав мені, як гострий ніж
дає вербовій тихій гілці голос.

Л у к а ш

Я душу дав тобі? А тіло збавив!
Бо що ж тепера з тебе? Тінь! Мара!
(З невимовною тугою дивиться на неї) [5, 292].

Музичність структури „Лісової пісні” має замкнену циклічну будову „вічного повернення”, оскільки історія людських почуттів – це історія скінченності, яка має початок і кінець, якщо її розглядати у суто літературному сенсі як розповідь, як словесний вимір. Історія – це завжди сказане слово оповідача, але за кожним сказаним словом є цілі світи чогось неказаного, чогось, що не можна розповісти словами. Леся Українка усвідомлювала крихкість і безпорадність розповідного слова, коли йдеться про найсокровенніші мрії, почуття та відчуття. Мабуть, саме тому вона поєднала слово і звуки музики в єдину пісню, оскільки музика завжди пристрасно прагне переступити будь-які межі, будь-яку скінченність, і завдяки здатності до трансгресії стає не лише формою невимовної туги за безконечним, неможливим, недосяжним і неосяжним, а й перетворює кожен кінець у новий початок:

Лукаш починає грати. Спочатку гра його [мелодії № 15 і 16] сумна, як зимовий вітер, як жаль про щось загублене і незабутнє, але хутко переможний спів кохання [мелодія № 10, тільки звучить голосніше, жагливіше, ніж у першій дії] покриває тугу. Як міниться музика, так міниться зима навколо: береза шелестить кучерявим листом, весняні звуки озиваються в завітлім гаю, тьмянний зимовий день змінюється в ясну, місячну весняну ніч. Мавка спалахує раптом давньою красою у зорянім віночі. Лукаш кидається до неї з покликом щастя [5, 293].

Про роль музики в житті Лесі Українки написано чимало. Музичний пласт її драматичних текстів, зокрема „Лісової пісні”, не завжди легко встановити, він важко піддається аналізу. Перекодування словесного ряду в музичний набагато складніший, ніж перекодування у візуальний ряд. Роль звукообразу, який авторка подала до драми, дають читачам змогу „чути” музику тексту, яка за сутністю є індивідуальною у сприйнятті та відкриває реципієнтам широкий простір музичних алузій. Алузії, які викликає звучання мелодій сопілки в „Лісовій пісні”, сприяють творенню елементів невизначеності в тексті, а отже неоднозначності читацького сприйняття. Музика в структурі драми-феєрії з’являється саме тоді, коли слова нездатні передати багату гаму почуттів чи повноту людських переживань. Музика для Лесі Українки є абсолютною формою неперекладності, хоча вона і випробовує різні форми трансгресії, щоб досягти бажаного ефекту музичності літературного твору. Однак ці форми трансгресії водночас закладали основи деконструкції мовних засобів художнього тексту та руйнували читацькі уявлення про традиційні жанри літературних творів. Саме завдяки трансгресії різних мистецьких та літературних форм і дискурсів „Лісова пісня” стала чи не першим художнім текстом в українській літературі, що засвідчив про новий етап сміливого широкоформатного експериментування над новими невербальними ресурсами організації текстуального простору. Природну містерію світу музики, її здатність охоплювати невлонимі порухи

людської душі і, що найважливіше, її легкість у доланні меж часу і простору Леся Українка акумулювала в артикуляції свідомої самототожності Мавки як вічного голосу звучання людської душі:

Ні! Я жива! Я буду вічно жити!
Я в серці маю те, що не вмирає! [5, 269]

Література

1. Бозцій. О музыке // Герцман Е. В. Музыкальная бозциана.– СПб.: Глагол, 1995.– 480 с.
2. Еліот Т.-С. Музыка поезії // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.– Л., 2002.– С. 101.
3. Про цей архаїчний взаємозв'язок блискуче написав Н. Фрай у вступній статті „Лексик і мелос” до збірника „Звук та поезія”: Frye N. Lexis and Melos // Sound and Poetry.– English Institut Essays.– N. Y.: Ed. by Frye, 1956–1957.
4. Scher S. P. Verbal Music in German Literature.– New Haven, 1968.
5. Gier A. Musik in der Literatur: Einflüsse und Analogie // Peter V. Zima (Hrsg), Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film – Darmstadt, 1995.
6. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т.– К.: Наук. думка, 1976.– Т. 5.– С. 213.– Далі посилаємося на це видання, зазначаючи у дужках том і сторінку.
7. Adorno T. W. Philosophie des Neuen Musik // Adorno T. W. Gesammelte Schriften. Hrsg. von R. Tiedelmann. Bd. 12. Fr/M, 1990.
8. Гайдерреп М. Дорогою до мови.– Л., 2007.– С. 38.
9. Gilson E. Painting and Reality.– N.-Y., 2001.– P. 215.
10. Ніцше Ф. Народження трагедії // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.– Л.: Літопис, 2002.– С. 55–73.
11. Гундорова Т. Femina Melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської.– К.: Критика, 2002.– С. 76–77.

Zybrytska M. Music–Word–Imagination: The Role and the Perception of the Music in the Text of “The Forest Song” by Lesya Ukrainka.

The paper deals with the theoretical approach to the music as a structural element of the text of “The Forest Song” by Lesia Ukrainka. The article puts special attention on the Reception Aesthetics Theory approach, since the music contributes to establishing elements of uncertainty within the text. It is the ultimate form of the untranslatable and, as such, it partakes of intended deconstruction of language. Music is used as an element of transgression of the rules of the literary text and testifies therefore to a deep crisis in the literary process.

Key words: music, transgression, Reception Aesthetics, model reader, word, sound.