

УДК 82.091

Ігор Драч

НА ПЕРЕХРЕСТІ МИСТЕЦТВ: ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ „НОКТЮРНУ В-MOLL” ЮРІЯ КОСАЧА

Здійснено інтермедіальний аналіз оповідання Ю. Косача „Ноктюрн b-moll”. Проінтерпретовано ряд музичних асоціацій та інтермедіативів, що розкривають глибинні механізми авторського письма. На основі отриманих результатів обґрунтовується унікальна роль музики в тексті та втілення нетипового для прози жанрового різновиду твору. Як наслідок – ускладнення структури тексту та асоціацій, постулюється його орієнтація на елітарне мистецтво.

Ключові слова: інтермедіальність, музика, жанр, елітарна література, Ю. Косач.

Оповідання Ю. Косача „Ноктюрн *b-moll*”, написане й опубліковане в період МУРу, подібно до інших його творів, є, за словами Віри Агеєвої, експериментальним та екзотичним [1, с. 7]. Основна особливість цього тексту, що все ж вирізняє його з-поміж інших, – це існування на перетині кількох знакових систем, специфічні коди яких переплітаються в одному художньому полотні. Результатом такої взаємодії стало унікальне жанрове утворення, що є предметом аналізу цієї статті. Мета дослідження – через жанрову специфіку оповідання виявити ключ, який відкриває і, навпаки, приховує певні семантичні пласти тексту; встановити причину, через яку автор вийшов за межі власне словесного мистецтва для пояснення композиційного та ідейного задумів.

Як вважав Юрій Шерех, у цій новелі Ю. Косач подав психообраз гітлеризму в Україні [11, с. 170]. Музика в тексті, як його складова, є об'єктом цього дослідження. Ю. Шевельов перший зауважив, що „методи мистецького втілення” оповідання „незвичні” для нашої прози, сам твір є „музично-настроєвим” [11, с. 172].

Оповідання Ю. Косача неможливо уявити відокремленим, замкненим у собі літературним твором. Його текст виявляється принципово незрозумілим і навіть безсенсовним, якщо не враховувати культурного підґрунтя, на якому він базується. Тут вирізняються історичний, філософський претексти у формі літературного метадискурсу, проте важливим і навіть вирішальним є інтермедіальний дискурс.

Ю. Шевельов відразу звернув увагу на музичну домінанту тексту, однак його роздуми з'явилися ще до поширення культурсеміотичного підходу і новітніх концепцій тексту М. Бахтіна, Р. Барта, Ю. Лотмана; інтертексту Ю. Крістєвої, М. Фуко, Ж. Дерріда. На основі цих учень Наталія Тишуніна дає визначення інтермедіальності, яким послуговуватимемося: це „тип внутрітекстових зв'язків у художньому

твори, що ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв і творить „метамову” культури” [10, с. 153]. Власне, ще раніше Ю. Лотман узагалі заперечував можливість „однорідно зашифрованих текстів” [7, с. 143]. А сучасний семіотичний погляд на культуру визначає багатоканальність та гетерогенність як обов’язкові умови її існування. Звідси – інтерес до зіткнення словесного та образотворчого чи музичного семіозису, „взаємовпливу принципово різних семіотичних систем” [6, с. 194], які набувають особливої актуальності у випадку чітко маркованих інтермедіативами текстів.

До публікації „Ноктюрну b-moll” Юрія Косача інтермедіатив ноктюрн, поряд із багатьма іншими музичними й малярськими жанрами, з’являвся в модерній літературі у творчості молодомузівців – Б. Лепкого, С. Чернецького та інших, однак у прозі він попередників не мав. Спеціально цьому оповіданню присвячені дві розвідки: Юрія Шереха та, написана на її основі з акцентом на екзистенціалізмі, Наталії Лисенко-Ковальової. Ноктюрн у своєму канонічному вигляді є породженням романтизму, в мистецькій системі якого образ ночі означив час роздумів, мрій та меланхолії.

Попри те, що автор музичного „Ноктюрну b-moll” Ф. Шопен, достеменно важко сказати, чи є b-moll у заголовку твору Ю. Косача певним звуковим кодом, вказівкою на тональність, в якій потрібно читати текст, чи лише частиною Шопенової назви музичного твору. Буквально b-moll означає пониження тону. В ситуації руйнування раніше існуючих вікових цінностей письменник ніби пропонує легше сприймати абсурдність і жахливість відтвореної в тексті ситуації.

Присутність в оповіданні прізвищ композиторів і назв творів уводять у текст дискурс музики, який розширюється за рахунок обговорень персонажами її виконання і впливу. Письменник відтворює постдискутивний стан: міра впливу музики на життя значна, навіть визначальна. Сприйняття твору ускладнене тим, що в тексті відсутні вказівки на те, як конкретно впливає музика на персонажів. Оповідання розраховане на підготовленого читача, який, окрім того, відчуває й цінує ці твори так само, як автор та його персонажі. Шляхетне походження письменника (він є племінником Лесі Українки) також, очевидно, зіграло свою роль у задумі та його реалізації. Зіставлення музики та життя, яке спостерігається у „Ноктюрні b-moll”, не є оказіональним для творчості Ю. Косача. Широка дискусія про ототожнення життя та мистецтва розгорнулася у його найвідомішому творі „Еней та життя інших”. Цій проблемі присвячена розвідка Ольги Дмитрук [3].

Осердям сюжету оповідання є конфлікт між музикою як виявом сфери ідеального та дійсності нацистського режиму. Теоретично з ідеальним можна було би співвіднести і любовну лінію в тексті, але кохання таємного агента та майбутньої жертви перетворюється в самопародіювання. „Високе почуття” пориває з літературним уявленням про нього, гра з горизонтом сподівань читача підсилюється невідповідністю первинної асоціації з ноктюрном як музичною

композицією, нав'язною поетичним настроєм ночі. Навпаки, актуалізований її темний бік, який підкреслює чорні справи режиму.

Найчастіше ноктюрни передбачають камерне виконання, а камерна музика досі зберігає ознаки елітарності та добірності, на іманентність та істинність яких вказував Т. Адорно [2, с. 87–88]. Невипадково, коли Гельмут ставить скрипку в „труну футляру” [5, с. 173], він вмикає на радіо берлінську хвилю, а там транслюють спів хору *forte-forte* [5, с. 173] – Т. Адорно протиставив симфонічну голосну музику, особливо у виконанні другорядними масовими колективами, рівню камерної [2, с. 115–116]. Це підтверджується і ставленням до репродуктора та його репертуару самих персонажів. Вони, по суті, звикли до радіо як до ненав’язливого фону, тому чогось особливого, в мистецькому сенсі, від нього не чекають. Високе ж мистецтво криється в індивідуальному виборі та виконанні. Так, Гельмут просить: „поставте Будапешт, яку-небудь малярську дурницю... А, Ліст, рапсодія” [5, с. 174] (рапсодіями романтики називали твори на мотиви народних „низьких” мелодій), наступного разу це був свінг [5, с. 182]. До кінця не усвідомлене самим автором, поперемінне звучання скрипки та радіо символізує конкуренцію між „елітарними” й „масовими” медійними каналами в тексті. Револьвер, з якого Рома застрілила Гельмута, „завжди” [5, с. 187] лежав саме в шухляді під радіоприймачем.

Порівняння футляра для скрипки з труною неодноразово повторюється в тексті і є вагомою художньою деталлю. Її семантика подвійна: по-перше, мистецтво зникає там, де відбувається вбивство; по-друге, замість класичного виконання постає радіо та репродукція. Те, що нацистський керівник – гарний музикант, компрометує музику і, відтак, усю людську культуру.

Ю. Косач шукає відповіді на філософське запитання формальної сторони творчості про те, чи може гармонійна краса мистецтва поставати не лише з прекрасного предмета, а й із темних і навіть інфернальних пластів буття. У його оповіданні під одним заголовком поєднані обидва ці начала, але істинним благом є лише висока музика, адже навіть любов у творі виявляється фальшивою. У такий спосіб стверджується, що прекрасне в новій екзистенційній ситуації несправжнє або ж узагалі зникло, а краса залишилася лише в мистецтві. Питання щодо її благодіючого впливу постає у творі просто безглуздим: свою пристрасть до музики Гельмут намагається виправдати перед Ромою сентиментальністю німців.

У творі через психологію однієї людини осмислено трагедію епохи. Попри те, що Гельмут є, без сумніву, негативним персонажем і „тільки зовні виблискує сяйвом високої культури” [11, с. 170], його постать неоднозначна і глибоко трагічна. Часто в портретних характеристиках автор описує не людину, німця чи нациста, а *скрипача*, митця, який не відбувся через війну. Сам Гельмут планував робити кар’єру музиканта після її закінчення [5, с. 183]. В першому ж абзаці він

чотири рази запитує в Роми її думку про власну гру [5, с. 173]; так само йому важлива її опінія після виконання Равеля [5, с. 183].

Добираючи медіальні канали для передачі інформації читачеві, автор використовує не лише слуховий вплив (через музику), а й нюховий (запах троянд [5, с. 174]), зоровий та смаковий – шарлат (пурпур) вина, – ще одна художня деталь, яка неодноразово згадується в тексті. Алюзії на невинну кров, яка щодня проливається під музику, переплітаються з натяками на те, що дійство проходить у легкому, але майже постійному сп'янінні. Сп'яніння від влади, вбивства, крові, музики, пиятики і гулянок рівною мірою визначають несправжнє буття Гельмута, тоді як свій дійсний стан – виснаження і психічний розлад [5, с. 186] – він сприймає як тимчасову слабкість, втому. В цьому він дуже подібний до персонажів Миколи Хвильового, в яких „воєнний комунізм”, як і гітлеризм, калічив психіку та свідомість своїх виконавців-адептів.

Музика як метафізична складова гітлеризму і його образу в тексті сходить, очевидно, до постатей Р. Вагнера та Ф. Ніцше, про яких згадує Гельмут. Твори Ф. Шопена, які персонаж найчастіше виконує, символізують, знову-таки, швидше втрату високого мистецтва або сенсу говорити про високе. Як зауважила Рома, щоби відчутти Шопена „по-німецьки”, потрібно „восени бути у Варшаві, особливо у *старому місті*, коли місяць падає зукоса на заулки” [5, с. 174]. Очевидно, що на момент, коли вона розмовляла з Гельмутом, стара Варшава вже була зруйнована німецькою авіацією – Шопена вже годі було відчутти.

Намір автора змалювати похмурі звірства катів позначений „ноктюрновим” колоритом оповідання. З перших рядків зрозуміло, що Гельмут не лише вибрав для гри на скрипці твори понурого романтичного жанру, а й, очевидно, виконував їх, як і свої злочинства, у півтемряві, адже коли Рома увімкнула світло, він спитав: „вам так хочеться, Ромо?” [5, с. 173]. Музичний твір не тільки відповідає атмосфері зображеного, а покликаний доповнювати і навіть формувати її. Відтак nocturn стає необхідною композиційною складовою тексту. Музика визначає дійсність. Цю думку озвучує Гельмут, характеризуючи себе і кожного німця через алюзії на Р. Вагнера, елітарну ідею якого він виражає через характеристику „вирахований романтик” [5, с. 175]. Відчуття народження нацистської трагедії „з духу музики” підсилюється і постійною присутністю Діонісового напою – вина. Саме їх (випивку та музику) Гельмут звинувачує у своєму пригніченому стані [5, с. 187]. Будучи спочатку компонентами ініціації нациста і ката, вони згодом викрили його психічні відхилення. Спокушений музикою, вином та жінкою, Гельмут став огидним Ромі, і тільки після цього вона наважилася на убивство, на яке раніше була не здатна.

Юрій Шерех зауважив в оповіданні „Ноктюрн b-moll” кінематографічний „метод напливів” [11, с. 171], спосіб зображення від однієї точки з поступовим радіальним збільшенням, який Ю. Косач використав для побудови твору. Ще один прийом, запозичений з

кінематографа – використання музичного супроводу як тла, що часто керує глядачем (читачем), визначає, спрямовує його емоційний стан чи навіть маніпулює ним. В оповіданні ж музика значно розширює свої функції та вплив – вона здатна керувати й долями людей-персонажів. Музиці піддається не лише Гельмут, вона також веде Рому. Наприклад, „і дивно – перед ноктюрном вона б ішла до телефону інакшою, не такою, як тепер. Ноктюрн відсунув усе. Ноктюрн той самий, що ним скрипаль її дратував і заспокоював, заворожував, надив і губив” [5, с. 184]. Але „джерелом” мелодій для неї є, переважно, сам Гельмут. Ролі митця та реципієнта у тексті прописані досить ретельно: Рома вибирає репертуар і насолоджується виконанням, одночасно піддаючись настрою мелодії. Можливо, саме хобі німця, а не лише його особистісні риси сприяли тому, що Рома до нього відчувала. Вона навіть уподібнює себе до музичного інструмента в асоціативному ряду: „скрипка яскріла струнами” – „і пальці яскріли” – „цими пальцями він пестив Рому...” [5, с. 178–179]. Згадка про те, що цими ж пальцями Гельмут натискав спусковий гачок пістолета і повинен за це загинути, відсутня, але читач розуміє, що героїня, попри підсвідоме витіснення, пам’ятає про його звірства і свою місію, бо в моменти пестошів вона хоче кричати, „як дурна гістерична баба” [5, с. 179]. Своєю нераціональною любов’ю Рома повертає рівновагу добра та зла у світ, в якому втрачені старі цінності, проте, як уже говорилося, ці почуття позначені абсурдністю та екзистенційним трагізмом.

На перетині літератури та музики побудовано найдраматичніший момент оповідання – розстріл прихожан і священника. Картина смерті супроводжується „громом і гудінням” [5, с. 179] органа, глибина і густина звучання якого якнайкраще підходять для вираження трагедії, що розгортається. Серед убивць є і Гельмут; його постава, вираз обличчя і рухи викликають у Роми асоціацію з тим, як він виконує менует Моцарта [5, с. 180]. Тут азарт убивці, його майстерність прирівнюються до майстерності митця, музика стає смертю, а смерть – музикою. Знову ж таки альянція на жанр та композитора вибрана не випадково. Доба Моцарта була, власне, періодом розвитку менуету як найбільш вишуканого і манірного придворного танцю [8, с. 339], який став одним з аристократичних занять знаті. Тут можна віднайти не лише натяки на мужність, маскулітність менуетів Моцарта, а й на особливості менуету як танцю: відточеність рухів і тамовану сюжетом танцю пристрасть танцюристів-учасників письменник переносить на досконале заподіяння смерті, відшліфоване до майстерності постійним вправлінням. Те, що автор свідомо використовує порівняння мистецької та катівської майстерності як художній прийом, підсилюється ще одним подібним епізодом, що розгортається у зворотному порядку. У час, коли Гельмут виконує Равеля, Рома зауважує подібність його „яструб’ячого” профілю з образом у військовому кашкеті під час розправи – „як там...” [5, с. 182] – думає вона.

Таємницю жанрової специфіки „Ноктюрну” розкриває останній музичний твір, згаданий у тексті, – арія художника Каварадоссі з відомої опери „Тоска” Дж. Пучіні. На нашу думку, оповідання Ю. Косача (новела, за визначенням Ю. Шевельова), відповідно до форми його втілення, постає, за генеалогічною структурою, як своєрідна „прозова опера”. Особливістю опери як жанру є її синтетичність, котра полягає, зокрема, в тому, що відтворення (вторення) змісту текстового лібрето відбувається виражальними засобами музики. До речі, саме ноктюрном називали в опері „нічні” сцени [8, с. 385].

Як і опера, „Ноктюрн b-moll” не зміг би композиційно обійтися без музики, яка є основним втіленням характеристики персонажів та ситуацій, джерелом створення потрібної для подій атмосфери, і претендує на самостійність у передачі основних ідейних пластів тексту. До появи терміна „опера”, такі твори називали „драмою на музиці” [8, с. 396]. Водночас окремий перелік чи навіть звукоряд із названих творів навряд чи на це здатний. Вислів „читати оперу” не можна розуміти буквально, однак у „Ноктюрні” чітко вирізняємо музику, яку потрібно „чути”, дії (гра і злочини Гельмута, застілля тощо), що відповідають грі акторів у опері, і своєрідне „лібрето”, реалізоване у формі потоку свідомості, роздумів та реплік персонажів. Таке проникнення музично-драматичного мистецтва до прозової літератури породило симбіотичний твір, який приховує кілька семантичних пластів, що декодуються лише за допомогою понятійного апарату різних мистецтв.

У своєму творі Ю. Косач експериментує не тільки з літературою, а й зі сферою музики. Він ніби намагається перевірити її виражальні можливості, навіть переглянути їх. Музика використовується для пояснення й етнопсихології, і світогляду, вона присутня у формуванні настрою чи навіть відтворенні дійсності. Саме вона в тексті замінює слова та вчинки. Музика є не лише образом у відчуттях персонажів, адже в їхньому житті вона також діє як персонаж, причому змінити її „волю” неможливо, тобто вона мовби наділена божественною природою. Непередбачуваність її впливу підкреслює ірраціональність того, що відбувається, диктат логіки світового буття зазнає краху.

Звернення Ю. Косача перед кульмінаційним епізодом саме до арії Каварадоссі також символічне і спрямовує читача до трагічної постаті героїні Тоски з однойменної опери Пучіні. Рома, як і дівчина, жила в період війни, як і вона, кохала та вбивала. Певні аналогії простежуються в тому, що Тоска повинна була віддатися нелюбу заради коханого, а Рома робить це заради звільнення країни та людства від фашизму. Завдяки альянсам, музика перетворює звичайний сюжет на широке трагічне полотно з „одвічним” змістом. Романтична лінія стає підставою для своєрідного жанрового визначення в Ірини Захарчук: „любовна інтрига розвивається як *настроєва драма*: захоплення і пристрасть змінюються розпачем та байдужістю і сягають свого апогею в почутті ненависті й помсти” [4, с. 23].

Настроєність „Ноктюрну *b-moll*” влучно визначив Ю. Шевельов: „Весь твір написаний як музичний твір, як „музична барка”, що пливе в невідоме. Тому і зветься він ноктюрн – він відтворює химерний і кошмарний настрій ночі, проведеної в середовищі катів” [11, с. 172]. Зауважимо, що експеримент Ю. Косача не пов’язаний з апробованою в символізмі та імпресіонізмі практикою, яку виражає відома цитата з П. Верлена: „найперше – музика у слові” [9, с. 16]. В аналізованому оповіданні музика є інтертекстом. А саме оповідання повинно справляти враження опери завдяки розпаду тексту на умовний музичний супровід, дії персонажів та лібрето. На відміну від випадків, коли автор звертається до звуконаслідувань чи розраховує на фонетичні аналогії (коли слово „замінює” музичний інструмент, є носієм лексичного і звукового сенсу, матерією музики), в Ю. Косача інтермедіативи відповідають за художню організацію твору, його архітектоніку.

Твори, які написані на перетині мистецтв і використовують інтермедіацію, завжди є викликом не лише зображально-виражальним можливостям літератури, а й можливостям реципієнта, аналітика, що вказує на їхнє елітарне спрямування. Тому зрозуміти оповідання можна лише через залучення позалітературних контекстів. Це підтверджує орієнтацію письменника на антинародницький і навіть ненаціональний контекст та на вибрану „посвячену” аудиторію. Інтермедіальність, яка відповідала тодішній „європейській орієнтації” Ю. Косача у творчості, була одним із чинників розвитку елітарних уявлень про літературу періоду МУРу, що став, у цьому сенсі, наступником Розстріляного Відродження.

1. Агеєва В. Між екзотизмом і традицією / В. Агеєва // Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / упоряд. В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – С. 7–17.
2. Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки / Т.В. Адорно. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. – 445 с.
3. Дмитрук О. Тотожність мистецтва і життя в повісті Юрія Косача „Еней та життя інших” / О. Дмитрук // Слово і час. – 2009. – № 9. – С. 42–48.
4. Захарчук І. Друга світова війна: досвід історії – досвід літератури / І. Захарчук // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 15–24.
5. Косач Ю. Ноктюрн *b-moll* / Ю. Косач // Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / упоряд. В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – С. 173–188.
6. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2. М-Я. – СПб. : Университетская книга, 1998. – 447 с.
7. Лотман Ю. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – 478 с.
8. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Келдыш Г.В. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 672 с.

9. *Наливайко Д.* Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Д. Наливайко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 7–19.
10. *Тишуніна Н.* Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень / Н. Тишуніна // Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття. К 80-літтю професора Моїсея Самойловича Кагана : матеріали міжнародної наукової конференції. 18 травня 2001 р. Санкт-Петербург. – СПб. : Санкт-Петербурзьке філософське товариство, 2001. – Серія „Symposium”. – Вип. 12. – С. 149–154.
11. *Шевчук Гр.* Післямова до „Ноктюрну b-moll” / Гр. Шевчук // Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / упоряд. В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – С. 169–172.

Анотація

Осуществлен інтермедіальний аналіз розповіді Ю. Косача „Ноктюрн b-moll”. Проінтерпретирован ряд музикальних асоціацій і інтермедіативів, розкриваючих глибокі механізми авторського стилю. На основі отриманих результатів обґрунтовується унікальна роль музики в тексті і втілення нетипичної для прози жанрової різноманітності твору. Як наслідок – ускладнення структури тексту і асоціацій, постулюється його орієнтація на елітарне мистецтво.

Ключевые слова: *інтермедіальність, музика, жанр, елітарна література, Ю. Косач.*

Summary

The intermediary analysis of the story „Nocturne in b-moll” written by Yuriy Kosach is carried out in the article. The row of musical associations and intermediatives exposed the deep mechanisms of author letter are interpreted. The unique role of music in the text and embodiment of untypical for prose genre variety of the work is grounded on the basis of the results. As a consequence of the structure complication of the text and associations it’s orientation on elite art is postulated on.

Key words: *intermediate, music, genre, elite literature, Y. Kosach.*

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2011 р.