

**“ГОЛОСНІ СТРУНИ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ:
МУЗИКА В РЯДКАХ І МІЖ НИМИ**

Стаття присвячена музичним особливостям нарису Лесі Українки “Голосні струни”. Музика – потужний виразник широкого спектра думок і почуттів, засіб характеристики емоційно-психологічного стану героїв і взаємин між ними, інструмент у побудові сюжетної лінії та структури твору. Музична канва наскрізна, вона поступово набуває динамічного розвитку й завершується сповненою драматизму фінальною кульмінацією, яка вербально втілює фортепіанну імпровізацію. В історії тексту розглядаються питання автобіографічності, становлення назви, взаємозв'язку творів, написаних упродовж 1896 – 1897 рр. Аналізуються графічні зображення в рукописі Лесі Українки.

Ключові слова: музика, струни, фортепіано, імпровізація, Шуман, “Ich grolle nicht”, Гамбарашвілі.

Iryna Shchukina. “Loud Strings” by Lesya Ukrainka: Music in Rows and between Them

The article focuses on music features of the essay “Loud strings” by Lesya Ukrayinka. Music is a powerful means of expressing a wide range of thoughts and feelings; it characterizes emotional and psychological state of characters and their relations and serves as a tool for building a story line. Musical frame is present throughout the essay, it develops dynamically and gets its completion in final dramatic culmination, being a verbal embodiment of piano improvisation. The history of the text includes issues of autobiographical basis, choice of the title, relation to other works of 1896–1897 biennium. The graphical images in Lesya Ukrainka’s manuscript have been also taken into account.

Key words: music, strings, piano, improvisation, Schumann, “Ich grolle nicht”, Hambarashvili.

В історії написання нарису “Голосні струни” одразу ж привертає увагу той факт, що твір одержав премію (золотий жетон) на конкурсі Київського літературно-артистичного товариства 1896 – 1897 рр., єдину нагороду в житті письменниці, за обставин, коли для журі у складі Михайла Старицького, Володимира Науменка та Миколи Ковалевського ім'я автора лишалось невідомим (за умовами літературного змагання надіслані роботи підписувались девізами). Що забезпечило успіх цьому твору? Напевно, було в ньому щось особливе, адже на відстані кількох років надзвичайно скромна й вимоглива до себе Леся Українка вважала можливим і потрібним згадати в листі той факт, що її нарис отримав премію. Вона тоді пропонувала О. Кобилянській переклад “Голосних струн” для публікації у віденському журналі і, зрозуміло, до вибору твору, що формуватиме в закордонного читача уявлення про українську літературу, поставилася відповідально. Просила його зредагувати, відчуваючи близькість творчої натури нової товаришки, маючи надію, що він буде належно поцінований, адже, ще не знаючи одна одну, письменниці паралельно створили споріднені прозові твори, до краю сповнені лірикою й музикою: Ольга Кобилянська – “Valse mélancolique”, а Леся Українка – “Голосні струни”¹. Окрім того, наголошувала, що це “оповіданнячко” типове для неї, “бо воно наскрізь ліричне, його б можна поемою в прозі назвати” [7, 495]. Може, варто придивитися до нього уважніше? Генріх Нейгауз наголошував на тому, що світ видатних людей – “найскладніше з усього, що є на світі, – складніше за побудову галактик чи атомного ядра”, і подекуди за зовнішньою простотою мистецьких творів криється нерозгаданий авторський код; ті ж, кому адресовані ці твори, зазвичай, і “не підозрюють, з яким великим виявом людського духу вони мають справу” [12, 15-16]. Може, це саме той випадок?

Звернімося до тексту. Одразу пригадаймо, що для Лесі Українки процес вибору назви часто був тривалим, адже “придумати заголовок – то значить написати половину твору” [6, 246]. Назва нарису – “Голосні струни” – одразу вводить до музичного лексико-семантичного поля. Ця назва не є усталеним словосполученням, найчастіше про струни згадують як про дзвінки, чарівні,

¹ Докладніше див.: [20].

срібні, порвані, навіть німі, а от “голосні” струни – незвичний варіант. В. Мерзвинський висловив думку, що “ім’я твору виступає своєрідною лапідарною метафорою, що прагне до розгортання в текст” [9, 38]. Справді, ненав’язливо вплетена в оповідь згадка “про одного письменця, що умів зачепити своїми словами не одну *струну в людському серці*” (тут і далі курсив наш. – *І. Щ.*) [15, 144] стає ледь помітним камертоном. Поетеса не раз у своїй творчості налаштовувала читача саме на цю “хвилю” сприйняття. Достатньо згадати дуже відомі рядки поезії із циклу “Сім струн”: “До тебе, Україно, наша бездоляная мати, / Струна моя перша озветься. / І буде струна урочисто і тихо лунати, / І пісня від серця поллеться” [14, 45]. Або прочитати менш відомі з вірша “Légende des siècles”¹: “...сховаю в книжки всі чуття, мов у труни, / замовкнуть у серці моєму всі струни...” [14, 348].

Слідом за назвою, у дужках, авторка визначила жанр твору як нарис, тобто за видовими ознаками це має бути “короткий виразний опис *дійсних фактів*” [18, 483]. Починається оповідь: “Коли вона йшла вулицею, всі оглядались на неї. Кожний дивився на неї особливо: хто з посміхом, хто з подивом, хто з жалем; здається, найчастіше з жалем; а врешті трудно зважити. Вона була горбата, сього слова досить. Се слово тяжке, його тяжко мовити, – ще тяжче на собі носити. Його носила, власне, носила на собі, оця дівчина з великими синіми очима, з довгою русою косою. Трудно зважити, на що найбільше задивлялись перехідні люди, – чи на ті очі сині, чудові, чи на ту русу косу хвилясту, напіврозплетену, чи... ні, лишім се тяжке слово!” [15, 142].

Після прочитання цього фрагмента одразу виникла думка, що написати такі слова могла лише людина, яка пережила щось подібне особисто². А далі, за текстом, складався ланцюжок фактів і прикметних деталей із життя самої Лесі Українки, що авторською волею створили світ її героїні. Настя захоплюється музикою й поезією, грає на фортепіано, прекрасно імпровізує й, очевидно, записує власні композиції³; має спокійну, доброзичливу, шляхетну й горду натуру, до того ж “страх уразлива!” Авторка, описуючи помешкання героїні, указує на предмети, які зазвичай оточували її саму, робить наголоси на власних пріоритетах, на тому, що дороге її душі. Скажімо, бюсти Шопена та Бетховена, улюблених композиторів письменниці, розташовані “межи лаврами в вазонах”, хоча в кімнаті багато інших квітів; музичною основою нарису обрано твір Шумана на текст Гейне, який поетеса перекладала; у сумну годину її героїня розгортає книжку “Надсона, свого наймилішого поета”⁴, а в днину, сповнену надій, на піаніно ставить конвалії... Навіть ці, з першого прочитання пізнавані штрихи, указують на високий ступінь ототожнення внутрішнього світу авторки зі світом її героїні, на відвертість письменниці у визначенні жанру. І хоча ми не побачимо в “Голосних струнах” буквального опису подій, що відбулися з авторкою, проте цей нарис став літописом її душі.

Як тут не пригадати сюжет із життя Лесі Українки, безпосередньо пов’язаний із часом написання твору. Маємо на увазі історію взаємин із Нестором Гамбарашвілі, що й донині лишається літературною легендою, адже “приховування життєвих колізій неодмінно обриває їх зв’язок зі значно глибиннішим духовно-творчим буттям письменниці” [11, 65]. Ця історія розказана у щойно цитованому дослідженні Л. Мірошниченко, тому зробимо схематично лише певні акценти.

¹ Легенда віків (*франц.*).

² Ще за п’ять років до початку роботи над нарисом Леся Українка писала до М. Павлика, будучи в розпачі від нездоланності туберкульозу: “А, хоч би один рік чи два визволитися з власного ярма!” [16, 105]

³ В описі помешкання згадується, що на столику “лежали звої нотного паперу, писані ноти” [15, 144].

⁴ У січні 1897 р., паралельно з “Голосними струнами”, Леся Українка готувала переклад із Надсона для вечора Літературно-артистичного товариства до 10-ї річниці смерті поета, він відбувся 21 січня.

Ідеться про 1895 – 1897 рр. Теплі дружні взаємини пов'язували Ларису Косач і студента Київського університету Нестора Гамбарашвілі, котрий у них квартирував. У родині Косачів він почувався “як серед рідних” [3, 164]. Однією із граней їхніх спільних інтересів була музика. Н. Гамбарашвілі з роками згадував, як “Леся Українка добре знала музику, з великим почуттям грала на піаніно”, охоче слухала неповторне грузинське багатоголосся, коли збиралися товариші Нестора, і сповнені суму та журби мелодії, які він сам грав на гітарі¹. Вони мали змогу втішатися майстерною грою Миколи Лисенка й удвох бувати на концертах у залі Купецького зібрання [3, 166]. На якийсь час у душі поетеси оселилася ілюзія дружби-любові.

І я тоді жила. Безсонні ночі минали швидше, ніж у сні коханім, снувались думи, пролітали мрії, а спогади з надіями сплітались	в один вінок, були там лаври, квіти... були й терни, я потім те дізнала, тоді ж не чула – ніч зачарувала
--	--

[14, 240-241].

А потім для неї потяглися довгі п'ять місяців нерухомості (грудень 1896 – квітень 1897 р.) через загострення хвороби й необхідний, дуже болісний, курс лікування йододормом. Ілюзія почала швидко танути...

7 грудня 1896 р., скориставшись острівцем кращого самопочуття, Леся Українка пише листа Л. Драгомановій і згадує, що Київське літературно-драматичне товариство оголосило літературний конкурс. У наступних рядках зафіксований спалах піднесення, такий притаманний письменниці, з якого народився нарис “Голосні струни”: “<...> здійснено і рішено в принципі питання про подачу *укр[аїнських]* творів <...> Далєбі, я сього ніяк не сподівалась! Тепер, *не вважаючи ні на що*, писатиму оповідання на конкурс, хоч, напевне, провалюсь”. Останні ж слова цього листа прозвучали як легке staccato чи, скоріше, pizzicato²: “<...> Міцкато³ мій привіт. Ваша Леся” [16, 361]. Світ музики завжди був у глибині її єства, хоч і не помітний...

Так само непомітно тривав внутрішній творчий процес, а в години, осяяні натхненням, рядки лягали на папір. Уже на початку 1897 р. конкурсна робота була завершена [7, 423], а у травні того ж року визначені переможці. Думки, що гнітили, не давали спокою авторці, були висловлені від імені її героїні: “Я думаю про те, що я навек нещасна: поки живе кохання, воно палить вогнем; коли умре кохання, зостанеться по ньому мертве пожарище. Він не любить мене, і я нещасна; коли б він любив мене, ми обоє нещасні були б. Я знаю се і все-таки його кохаю, сама себе палю вогнем” [15, 145].

На початку квітня Н. Гамбарашвілі одружився... [7, 381]

Тієї зими душу заповнили “спогади, які вона хотіла заглушити піснями” [15, 148]. Народилася низка поезій-пісень, у яких до найтонших нюансів віддзеркалилося те, чим жила Леся Українка: “Братові й сестрі на спомин” (“Мені в сю ніч приснився ясний місяць...”) (5 грудня); “Я знаю, так, се хворії примари...” та “Як я умру, на світі запалає...” (28 грудня); “Обгорта мене туга, болить голова”, “До товариша” (“Чи згадали хоч раз ви про мене в тюрмі”) (19 січня); до 21 січня був здійснений переклад вірша С. Надсона “Про любов твою, друже, я марив не раз...”; 2 лютого написані чотири вірші: “Як дитиною бувало”, “Не дорікати слово я дала...”, “Кров твоя – рубін коштовний...” і в кінці

¹ Гітару подарувала Олена Пчілка.

² Staccato (італ.) – уривчасте, коротке виконання звуків голосом або на музичних інструментах; pizzicato (італ.) – прийом гри на смичкових струнних інструментах щипком, тобто зачіпаючи струну пальцем, від чого виходить уривчастіший, коротший і тихіший звук, ніж при гри смичком.

³ Ідеться про сина Лідії Драгоманової Дмитра, якого називали Мікою.

прозвучала знесилена мелодія “Романсу” (“Не дивися на місяць весною...”). Гірким підсумком стала поезія “Так прожила я цілу довгу зиму” (25 квітня). Напевно, у цей час були написані й такі рядки (орієнтовно датуються 1897 р.):

Ти, дівчино, життям розбита, грай!
Грай на оцих людьми розбитих струнах,
Ачей же так гармонії осягнеш,
Її ж було в твоїм житті так мало...
О, не вважай, що криком, а не співом,
Акорди перші залунають. Грай!

<...> оця струна зовсім порвалась,
Ти не торкай її, ся так ослабла,
Мов тятива в дитячій самострілі,
Торкнись її злегенька, ледве-ледве,
Вона озветься тихо, мов луна
Себе самої <...> [14, 245].

Як слушно зауважує О. Забужко, “<...> поет – а тим паче “поет з історією”! – завжди пише не дискретними “творами”, а, сказати б, “кластерами”, “гронами” творів, – розробляючи важливу для себе на даному етапі тему з різних кінців, як геологічний пласт, аж доки не вичерпає її до пустої породи” [5, 608].

Зв’язок між поетичною лірикою і прозовою ми несподівано знайшли в автографі Лесі Українки [2, № 655], “гроні” поезій, унікальному, як визначила Л. Мірошниченко, “за своєю візуальною виразністю й багатозначністю”. Це сім сторінок рукопису, де тексти, написані 28 грудня і 19 січня, “йдуть суцільно один за одним, а отже, не лише часом появи, а й своїм розташуванням вони “злиті” воєдино й назавжди” [11, 72-73], а восьма сторінка заповнена спонтанними графічними зображеннями олівцем. Вони і стали предметом нашого спеціального аналізу (див. фото)¹.

Ці замальовки з’явилися, мабуть, тоді, коли був дописаний останній вірш; його слова, до краю наповнені щирістю, поетеса пізніше вирішила “заховати” від сторонніх очей під навалюю олівцевих ліній (можна прочитати лише слово “серце”). “Що се я? вірші складати здумала, чи що?.. Шкода! Вони ніколи світу не побачать” (“Голосні струни”) [15, 149]. Розмірковуючи, письменниця почала виводити лінії на чистому аркуші. Ліворуч угорі під кутом з’явилися сім паралельних ліній, як сім струн, а під ними ціла зграйка знаків-параграфів, із якої кілька прилаштувалося на “струнах”. Поряд – тендітний жіночий профіль, а вище, упродовж ліній, завмер діалог чоловіка (профіль із досить довгим волоссям) і дещо спотвореної жінки анфас (може, героїні нарису?). Під їхніми зображеннями ледь помітними літерами продубльовано слово



¹ У монографії Л. Мірошниченко ґрунтовно проаналізовано символіку зображень цієї сторінки [10, 126-135], однак поза увагою дослідниці лишилася сукупність музичних знаків. Саме цей музичний “зріз” став підґрунтям для спостережень, які наводяться в цій статті. У поєднанні ці два кути зору дають змогу повніше осягнути творчий процес письменниці; можливо, вони стануть предметом подальших досліджень.

“paragraphe” (параграф (грец. *paragrapheos*, від *paragrapheo* – пишу поруч)) [1]. Спроба “розшифрувати” згадані символи виглядає так: паралельно з поезіями пишеться історія з “любовним трикутником”, і вона пов’язана з музикою¹. Якщо перевести погляд нижче по лівому краю, то побачимо сім виразних знаків **f** (“форте” – голосно, сильно) і ще два, ледь помітних, – по правому краю, які врівноважуються чи “протистоять” шести знакам **pp** (“піанісимо” – дуже тихо, слабо), розкиданим у центрі сторінки між іншими зображеннями. Урешті-решт домінують (за розмірами й виразністю) знаки, що маркують потужне, *голосне* звучання – **f**. Нижня третина сторінки майже повністю вкрита знаками, що стосуються музичної сфери у проявленому чіткому вигляді. У тому нагромадженні знаків помічаємо мінливість чи “боротьбу” прямого і дзеркального зображення скрипкового ключа (шість проти п’яти). Видається, що в настійливо повторюваних знаках нотного письма, антиподах по суті, зафіксований внутрішній діалог, “невимовлені, ненаписані думки-гадки” [15, 145]. Примарною мрією письменниці доторкнутись до клавіш був утворений цілий ряд тонких коротких паралельних ліній (під кутом), що нагадують клавіатуру, на них розташувався виразно окреслений “поважний” скрипковий ключ. Праворуч унизу з предиктом двічі повторена нота: ф-фа-фа... Можливо, це візуальне свідчення присутності музичного складника на підсвідомому рівні, що впливає на творчий процес і єднає твори? Чи не є це зафіксованим у графіці переходом від поетичної творчості до роздумів над емоційно-образним наповненням “Голосних струн”?..

У чомусь подібний, тільки менш розвинений малюнок Лесі Українки міститься на початку її рукопису драми “Блакитна троянда” [2, № 773]². Із часом у тексті п’єси з’явилися музичні номери, які йшли за сюжетною лінією: баркарола “Пливе човен”, пісні “*Posa la mano sul mio cor*”, “Марсельеза” та “Ой місяцю, місяченьку”.

“<...> жоден твір не стоїть одинцем, кожен включений у кровноносну систему авторського міфа, переплетений із “прилеглими”, “супутніми” йому творами інших жанрів спільністю мотивів, образів, часом навіть інтонацій, – пише О. Забужко, – тож два тексти, дзеркально поставлені навпроти себе, часто найліпше підсвічують себе навзаєм, виявляючи те, що випадає з поля зору при “дискретному” читанні” [5, 608].

Музичною канвою “Голосних струн” стала пісня Роберта Шумана на текст Генріха Гейне “*Ich grolle nicht*”³. Шуман і Гейне – знакові постаті для Лесі Українки⁴. Високо оцінюючи творчість кожного з них, вона виокремлювала з-поміж інших творів ті, де поєдналося їхнє натхнення. Серед автографів поетеси, що зберігаються в Інституті літератури НАН України, є список творів різних композиторів на слова Г. Гейне, складений німецькою мовою. У ньому найширше подані саме композиції Р. Шумана (31 із 40), а під №4 зазначена пісня “*Ich grolle nicht*” [2, №869]. Вона входить до циклу “Любов поета” (тв. 48) і є його драматичною кульмінацією.

У виданнях творів Лесі Українки зазначено буквальный переклад назви “*Ich grolle nicht*” – “Я не гніваюсь”; сама ж авторка безпосередньо в тексті нарису подає українською перший рядок пісні, що виконує функцію назви, у власній інтерпретації: “Не жаль мені!” [15, 147]. Це початок її перекладу-переспіву поезії Гейне, котрий увійшов до видання “Книга пісень Генріха Гейне” (Львів,

¹ Це тлумачення може видається комусь надуманим, але буде достатньо й того, що промайне думка про його ймовірність.

² Робота над драмою почалася приблизно за рік до написання “Голосних струн”.

³ Романсом цей вокальний твір називає Леся Українка, в музичній літературі найчастіше говорять про пісні Р. Шумана і згадують, що композитор розвивав тип ліричної пісні Ф. Шуберта. Ліричні пісні Шуберта і Шумана подібні до романсової лірики, тому подекуди вживається і подвійна назва: пісня-романс.

⁴ Про особливе ставлення поетеси до музики Р. Шумана, близькість їхніх творчих натур, перегуки в біографії див.: [19].

1892). Порівняння мелодії пісні Шумана і тексту переспіву Лесі Українки дають підстави вважати, що робота над перекладом починалася під безпосереднім музичним враженням від цієї композиції, бо перші два рядки за своєю ритмікою йдуть точно за музичною першоосною. Нарис же “успадковує” хвилеподібну структуру романсу з наскрізним розвитком, що завершується драматичною кульмінацією, а сумовиті двотактові спади динаміки перед кожним емоційним сплеском у музичному творі стають епізодами болісних спогадів у прозовому.

Те, що Леся Українка вказує назву музичної композиції та її автора у своєму творі, увиразнює значущість музичного складника в художньому задумі, більш того, це винятковий випадок, що стосується лише Р. Шумана. Окрім “Голосних струн”, музичне першоджерело вказано ще у вірші “У путь! (На мотив Шумана)”.

Яку ж роль відіграє музика в нарисі “Голосні струни”? Це невідчутне одразу джерело, що поступово виявляється і стає суттєвим витонченим засобом розкриття психології головної героїні, емоційно-динамічною підтримкою драматичного розвитку сюжету. Музика буквально наповнює звучанням написані слова. Не випадково Іван Денисюк називає “Голосні струни” музичною новелою [4, 149]. Тож абсолютно природно до тексту нарису ввійшла музична лексика. Ми нарахували 71 слово, безпосередньо пов’язане зі світом музики (термінологія й музичні поняття), і 43, які вжиті для означення музичних явищ¹. Показово, що провідним для героїні є аудіальний тип сприйняття: “Спогади налізули роєм, і Настя слухала їх, дивилась на них” [15, 149].

Музика дає поштовх розвитку сюжету, адже почуття Насті до Богдана розцвітає, коли трапляється нагода “розучувати вкупі романса, що мав співатись десь на невеликому товариському вечорі <...> він співав, Настя провадила на фортеп’яно” [15, 146]. Описуючи підготовку виступу, авторка виявляє неабияку обізнаність у процесі “творення” музики, знання критеріїв виконання на професійному рівні, гарний музичний смак. Скажімо, гру Насті до навчання в музичній школі наділено типовою вадою початківців – прагненням демонструвати емоції: “Вона грала з великим почуттям і не завжди дотримувала міри – по-ділетантському”. Її ж партнер, опановуючи вокальне мистецтво, спочатку “співав з вібрацією в голосі” [15, 147]. Природним чином музичне підґрунтя рухає сюжет: під кінець репетицій Настя почала робити дедалі більше помилок, а її партнер співав “щораз краще”, тому під час концертного виконання з’являється інша акомпаніаторка, “молода, струнка, чорнява, з поважним енергійним виразом на блідому обличчі”. Її досконаліше володіння фортепіано окреслено насамперед характеристикою туше²: “грала енергійно, але не різко”; а вже потім додано решту деталей: “білі, тонкі ручки легко і зграбно торкали клавіші” [15, 147]. Подібну характеристику натрапляємо в листі Лесі Українки до О. Кобилянської від 18-30 січня 1900 р., коли йдеться про оповідання “Некультурна”: “<...> в ній нема нічого надто різкого, найсильніші місця подібні до fortissimo³ доброго піаніста, що ніколи не буває різке” [17, 160]. Ця внутрішня гармонія та відчуття міри відкритої емоції виявилися навіть у графічному зображенні нотних знаків (про них ішлося раніше), адже дуже тихому, слабкому pianissimo (*pp*) протиставлено не fortissimo (*ff*), а його стриманіший варіант – forte (*f*).

Через апеляцію до музичної сфери авторка характеризує і взаємини між героями. Богдан пише Насті: “<...> мої доводи на сей раз не будуть дуже дотепні, бо варварські гуки фортеп’яно і гостре сопрано, що доноситься з гостиною (розучується Ваш “Дует”!), мішають мені думки і псують настрої” [15,

¹ Приміром, п’еса (музичний твір), грати (на фортепіано), голосний (спів) і т. ін.

² Туше́ (фр. *toucher* – торкатися) – характер, спосіб дотику (натискання, удару), завдяки якому народжується звук.

³ Fortissimo (*итал.*) – дуже сильно, гучно, голосно.

144]. Таке відверто висловлене негативне ставлення до любого серцю Насті інструмента, її музичного твору вкупі з несприйняттям тембрального забарвлення голосу вокалістки, ніяк не випромінює симпатію до дівчини, скоріше несе в собі приховану прогнозованість драматичної розв'язки. Братові ж Насті, який із любов'ю, розумінням і делікатністю ставиться до неї загалом, музикування сестри “ніколи не заважає”, у нього “навіть якось краще робота йде під музику” [15, 152].

У невеликому фрагменті через ставлення героїні до танцювальної музики проступає багатолітній біль авторки, зумовлений фізичною вадою: “Настя дивилась на танці, але все те снувалось їй перед очима, мов у чаду; <...> гостра туга рвала їй серце увесь час, як то завжди буває з нею у великому товаристві при веселій забаві” [15, 148]. О. Косач-Кривинюк згадувала, що в дитинстві Леся “дуже любила танцювати <...>. Потім же вона не раз казала, що коли чує музику до танцю, то їй робиться дуже сумно і хочеться плакати” [7, 42]. Ті самі почуття озвучені в рядках елегії “До мого фортепіано”.

Від епізоду, коли в оповідь уплітається опис музикування-імпровізації героїні (таких епізодів три), починається невпинний динамічний рух до драматичного фіналу, який, власне, вербально втілює фортепіанну імпровізацію. Чому Леся Українка вибирає саме імпровізацію, а не відповідний до настрою твір улюбленого композитора? Вона прагнула повної свободи для передачі найменших порухів душі, адже не раз сама грала, “найчастіше вечорами, – без світла, в темряві, коли не дуже хтось слухав, – свої імпровізації. Власне, імпровізації, а не зафіксовані композиції, бо кожен раз це було щось інше. <...> Це була наче не музика, а розмова з “давнім своїм другом”, фортепіаном, на різні прерізні теми” [7, 52]. Прикута до ліжка під час написання нариса, не маючи змоги “покласти на струни” свою тугу, письменниця перенесла все передумане й переболіле у вербальний звуковий потік, заклавши надзвичайно потужну енергетику. Імпровізація починається ніби здалека, поступово набирає невпинного динамічного руху на *crescendo*¹ й розростається, здіймаючи несамовиту бурю. “Тоді звилась полум'яна, гучна мелодія, горда і буйна, сповнена болю і розпачу, що збудила всі струни. Бушувала буря”... [15, 153]

Ми згадували про паралельно з “Голосними струнами” створений О. Кобилянською “Valse mélancolique”. Дивовижним є те, що імпровізації в цих прозових зразках трохи подібні. На “гребені” емоційної хвилі в Кобилянської символічно рветься струна – на смерть героїні. Ефекту порваної струни, що виступає символом краху надії на щасливе кохання, досягає й Леся Українка, тільки в інший спосіб: неочікуваний “гучний стогін, як крик серця”, виривається після того, як зацімила остання мелодія. Стає зрозуміло, “що всяка розрада тут марна” [15, 153].

Процес становлення назви тексту тривав із кінця 1896 до середини 1899 р. й відбив процес того, як музична сфера дедалі глибше вбирала в себе таїну смислового навантаження твору; адже, повторимося, для Лесі Українки назва твору ставала його квінтесенцією. Варіантів було чотири: первісний, закреслений у чернетці, – “Єдиний скарб” [2, №824]; другий, що став заголовком премійованої конкурсної роботи, – “Струни” – з музичного семантичного поля [13, 127]; третій, що був вибраний для публікації у збірнику Київського літературно-артистичного товариства й закріпився за твором, – “Голосні струни” – поєднав музичність, метафоричність і символічність. Четвертий варіант, титул німецького перекладу, – “Das Lied ohne Worte” (“Пісня без слів”) є назвою ліричної наспівної інструментальної п'єси, він перетворився на символічний код.

Через роки Леся Українка знову повертається до важливих для неї лексем і поглиблює їх смислове наповнення:

¹ Crescendo – музичний термін, що означає поступове збільшення сили звуку і, відповідно, емоційного напруження.

Якби мені достати струн живих,
якби той хист мені, щоб грати на них,
потужну пісню я б на струнах грала,
нехай би скарби всі вона збирала,
ті скарби, що лежать в душі на дні,

ті скарби, що й для мене таємні,
та мріється, що так вони коштовні,
як ті слова, що вголос невимовні.
2.09.1904, Тифліс [14, 313].

Ми мали змогу переконатись, наскільки складно закодований світ думок і почуттів митця в тексті, де є два взаємодоповнювальні компоненти – слово і музика. Чи заклала свідомо Леся Українка той код? Відповіддю, напевно, може стати міркування Г. Нейгауза: “<...> дуже великі таланти рідко задумуються над такими питаннями, вони просто “справу роблять”, вони на багато більше здатні “створювати закони”, ніж досліджувати їх” [12, 71]. Музика стала канвою літературного твору, бо, як зазначає Ореста Мацяк, виразити свої найглибші, найпотаємніші емоції найлегше в музиці. “Аби в процесі творення втриматись на грані свідомого з несвідомим і скількимога адекватно виразити стан, у котрому там перебуває душа, письменник повинен висловлюватись не стільки за логікою розуму, скільки за логікою почуттів” [8, 226-227].

Складність прочитання такого тексту полягає у сприйнятті суб’єктивної авторської символіки і присутньої на надтекстовому рівні живої звукової матерії. Це насамперед робота для душі, адже читач має “ініціювати” вербалізовану музичну образність. Думається, настроєва хвиля реальної музики (романс Р. Шумана “Ich grolle nicht”) допоможе йти за “логікою почуттів”.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Большой Энциклопедический Словарь*. [Ел. ресурс] Режим доступу: <http://www.vedu.ru/bigencdic/46186/>
2. *Відділ рукописних фондів і текстології Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. – Фонд 2.
3. *Гамбаравілі Н.* Мої спогади про Лесю Українку // *Спогади про Лесю Українку*. – Київ: Дніпро, 1971. – С. 164-167.
4. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Київ: Вища школа, 1981. – 215 с.
5. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – Київ: Факт, 2007. – 640 с. [Ел. ресурс] Режим доступу: <http://nosovka.sumchonka.com/meditsina/notre-dam-d-39-ukraine-ukrayinka-v-konflikti-mifologiy-oksana-zabujko.php>
6. *Квітка К.* На роковини смерті Лесі Українки // *Спогади про Лесю Українку*. – Київ: Дніпро, 1971. – С. 219-247.
7. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970. – 927 с.
8. *Мацяк О.* Кобилянська і Шопен: без імітації // *Парадигма*. – 2013. – Вип. 7. – С. 221-230. – [Ел. ресурс] Режим доступу: <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/221-230-mo.pdf>
9. *Мержвинський В.* Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки // *Слово і Час*. – 2007. – № 2. – С. 32-40.
10. *Мірошниченко А.* Над рукописами Лесі Українки. Нариси з психології творчості та текстології. – Київ, 2001. – 263 с.
11. *Мірошниченко А.* “...Ти дав колючу гілочку тернову...” (з етюдів про фотографії з архіву Косачів) // *Слово і Час*. – 2008. – № 5. – С. 64-77.
12. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. – Москва: Музыка, 1982. – 301 с.
13. *Українка Леся.* Документи і матеріали. 1871 – 1970. – Київ: Наук. думка, 1971. – 488 с.
14. *Українка Леся.* Збір. тв.: У 12 т. – Т. 1. – Київ: Наук. думка, 1975. – 448 с.
15. *Українка Леся.* Збір. тв.: У 12 т. – Т. 7. – Київ: Наук. думка, 1976. – 568 с.
16. *Українка Леся.* Збір. тв.: У 12 т. – Т. 10. – Київ: Наук. думка, 1978. – 542 с.
17. *Українка Леся.* Збір. тв.: У 12 т. – Т. 11. – Київ: Наук. думка, 1978. – 480 с.
18. *Універсальний словник української мови*. – Тернопіль: Навч. книга – Богдан, 2007. – 848 с.
19. *Щукіна І.* Вірш Лесі Українки “У путь! (На мотив Шумана)” – твір відомий і незнаний // *Слово і Час*. – 2010. – № 6. – С. 61-76. – 3 нотн. дод.
20. *Щукіна І.* Леся Українка про музичальність творів Ольги Кобилянської // *Матеріали X наукового семінару “Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у процесі формування національної самосвідомості наприкінці XIX – на початку XX ст.”*: Матеріали. – Київ, 2015. – С. 60-79. [Ел. ресурс] Режим доступу: http://mvduk.kiev.ua/?page_id=543

Отримано 20 червня 2016 р.

м. Київ

