УДК 883 У – 1.06:82.01

МЕЛОС ЯК ВТІЛЕННЯ ЕКЗИСТЕНЦІЇ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ В ПОЕТИЧНИХ ЦИКЛАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ “СІМ СТРУН”)

Малютіна Н.П., к. філол. н., доцент

Одеський національний університет

У статті аналізується художньо-естетична цілісність циклу Лесі Українки “Сім струн” за принципами організації мелійного переживання. Ритмо-інтонаційна сутність ліричного тексту потрактовується при цьому як допредикативні структури трансцендентної суб’єктивності.

Ключові слова: мелос, цикл, екзистенція, ліричний герой, ритмо-мелодика, лейтмотив, інтонація, звукоряд, феномен.

Малютина Н.П. МЕЛОС КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ЭКЗИСТЕНЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ПОЭТИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ ЛЕСИ УКРАИНКИ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «СЕМЬ СТРУН») / Одесский национальный университет, Украина

В статье анализируется художественно-эстетическая целостность цикла Леси Украинки “Семь струн” по принципу организации мелийного переживания. Ритмо-интонационный феномен лирического текста интерпретируется при этом как допредикативные структуры трансцендентальной субъективности.

Ключевые слова: мелос, цикл, экзистенция, лирический герой, ритмо-мелодика, лейтмотив, интонация, звукоряд, феномен.

Malutina N.P. MELOS AS AN EMBODIMENT OF EXISTENCE OF A LYRICAL HERO IN LESJA UKRAINKA’S POETIC CYCLES (ON THE BASIS OF “THE SEVEN STRINGS” CYCLE) / Odessa State University, Ukraine

In this article the artistic and aesthetic integrity of Lesya Ukrainka’s cycle “The Seven Strings” is analysed by means of the principles of the organzation of the melos feeling. The rhythm and intonation essence of the lyric text is intrepreted as prepredicative structure of trascendental subjectivity.

Key words: melos, cycle, existance, lyric hero, rhythm and melodics, leitmotif, intonation, scale, phenomenon.

Поетичний цикл передбачає усвідомлення митцем цілісності художньо-естетичного процесу, що сприймається як динамічне завершене явище, кожен вірш якого, лишаючись самодостатнім незалежним феноменом, водночас знаходиться у складних стосунках з іншими поезіями циклу. Можна припустити, що ця окрема поезія включена в рухливу парадигматику циклу, хоча між послідовно розташованими, часто нумерологічно означеними в циклі віршами існує і горизонтальний синтагматичний зв’язок.

Єдність циклу забезпечується циклобудівними формуючими скріпами, що охоплюють концептуально-композиційний, образно-поетичний, комунікативно-семіологічний та інші рівні художнього сприйняття. Ці внутрішні (іманентні циклу скріпи) узгоджуються з принципами архітектоніки циклів, що об’єднуються в поетичні збірки, як це властиво творчості Лесі Українки, Миколи Вороного, Петра Карманського, Валерія Брюсова, Олександра Блока тощо.

Звертаючись до аналізу скріп, організуючих поетичний цикл, слід наголосити на тому сучасному підході до інтерпретації художнього твору, в основі якого признання самодостатності тексту, що не пояснюється через зовнішні детермінанти, а експлікується.

Означений підхід представлений зокрема у філософських працях М.Хайдеґґера, який відносить поетичне слово до феноменів буття, а не свідомості: “Щоб зрозуміти сутність художньої творчості, варто спрямувати свій погляд не на суб’єктивний творчий акт і на твір як об’єктивний і винесений назовні результат цього акту, а на те буття, яке розкрилось художнику і дозволило створити собі сталий образ, утримати себе в творі” [1, 338]. М.Хайдеґґер запропонував онтологічне розуміння мистецтва як теургійного акту, що дозволяє залучити до аналізу твору крім світоглядно-естетичних позицій автора, які, безперечно, враховуються, ту нову, не передбачену митцем даність, що виникає поза контролем свідомості і набуває нових смислів в процесі функціонування та інтерпретації. Тобто, оскільки до нашої уваги пропонується перший ліричний цикл Лесі Українки “Сім струн”, утворений за принципом до мажорного звукоряду — начала, організуючого музичну цілісність у її звучанні, варто зазначити параметри сприйняття музики, зокрема її ритмо-інтонаційної основи, суголосні тим, що так чи інакше актуалізовані в поетичній спадщині Лесі Українки.

І. Музика як ритмо-інтонаційний феномен буття сприймається у філософських працях М.Шелера, В.Дільтея, Е.Касірера, М.Хайдеґґера в якості дорефлективної форми свідомості. Онтологічно-космічне потрактування музики як праоснови природи, Вселеної зустрічається і в романтичних поезіях Вакенродера, Тіка, Новаліса. Настроєвість, ритм, емоційність потрактовуються представниками цієї точки зору як допредикативні структури трансцендентної суб’єктивності, дорефлективні форми буття.

II. Водночас мелос наповнює творця (поета) енергією волі, завдяки чому "Мелодія народжує поетичний твір із себе...", що дозволяє сприймати ліричну поезію "... як наслідувальне випромінювання музики в образах і поняттях..." [2, 489-491]. Подібне суб'єктивоване сприйняття мелійної природи ліричної творчості сформувалось у філософських концепціях Ф.-Г.Гегеля, Ф.Ніцше, А.Шопенгауера, Р.Вагнера. Поетична феноменологія мелосу відбиває і утворює екзистенцію ліричного героя, розкриває існування суб'єкта поетичного переживання в часі і просторі - цей момент і вважаємо принциповим для утворення циклу "Сім струн".

III. Специфічною формою організації мелійного пізнання та відтворення дійсності, на думку дослідників (зокрема, Б.В.Асаф'єва, В.К.Суханцевої), є ритмо-інтонаційна єдність — темпорально-емоційний вимір музичного Logosy, що має знакову символічну природу. Отже, ритмо-інтонаційна єдність сприймається як органічна форма виявлення людської душі (якщо йдеться про текст - екзистенції ліричного героя). За логікою думки Леся Курбаса та С.Бондарчука: "Ритм - це ідеальна форма матеріальної природи. Він пронизує все життя, в тому числі й психо-фізичні процеси людини, якими є наша мисль і почуття... Наша мисль і почуття є матеріальні біологічні процеси, що мають у собі моторні і сенсорні моменти, моменти просторовості, часу і гальмування. Ритм є виразник внутрішньої суті дійового процесу" [3, 52].

Ізоморфний характер природної циклічності і ритмічної організації художнього явища неодноразово привертав увагу дослідників, хоча Ю.М.Лотман, скажімо, застерігав від поверхового ставлення до цієї проблеми, обстоював специфіку поетичного ритму [4, 45].

Цікаві перспективи відкриваються при співвіднесенні поетичного і музичного ритму, враховуючи не тільки їх ліричну структуру, але й семантико-композиційний аспект. Зрозуміло, при цьому виявляється функціонально вужчий смисл музичного ритму, що "...становить темпоральну й акцентну сторону мелодії, гармонії, тембра та всіх інших елементів музики" [5, 230].

К.В.Волкова розглядає поетичний ритм крізь рухливу парадигму внутрішніх елементів твору, враховуючи повторюваність ізоморфних явищ та стосунків [5, 75]. Із поняттям "поетичний ритм" Е.Г.Еткінд пов'язує всі регулярні композиційно значимі повторення звуко-словесного матеріалу, виділяє ритмічні форми, що охоплюють слабо-тонічну, інтонаційну, строфічну, композиційну організацію поетичного тексту [5, 105].

Слід очевидно підкреслити, що ритмо-інтонаційна основа мелійної організації ліричного висловлювання була глибоко осмислена й активізована модерністами.

Російські та французькі символісти (А.Бєлий, О.Блок, К.Бальмонт, В.Іванов, П.Верлен, С.Маларме та інші) відрізняли безпосередній неактуалізований стан слова та його сутнісний мелійний стан. Транслювання ритмо-інтонацій від суб'єкта ліричного переживання до читача перетворювалось на справжнє містичне таїнство. Варто згадати влучний вислів О.Блока, який у статті "Про сучасний стан російського символізму", доводив, що поети спираються на звуко-смислову сутність "Слова у собі", "...яка буяє над предметом, як душа над земним тілом" [6, 200].

Дистанціювання звукової та наративної іпостасі слова-пісні зафіксоване Лесею Українкою неодноразово, скажімо, у програмній першій поезії циклу "Хвилини" "Lied ohne klang" — "пісня без звука", що суголосна Тютчевській поезії "Silentium".

До кожної поезії циклу "Сім струн" авторка передпосилає жанрово-динамічні визначення, що містять суттєві вказівки щодо ритмо-інтонаційного сприйняття того чи іншого контексту існування суб'єкта ліричного переживання.

Кожне жанрове визначення (а їх - 5 музичних та 2 літературні (до четвертої поезії циклу передпосилається термін "сонет" та до останньої, сьомої, поезії "Si" — термін "Settina") утворює текстуальний культурний простір, що надає музичному терміну (гімн, пісня, колискова, рондо, ноктюрн) інтенцію повідомлення, знака-символа. Враховуючий той факт, що музичний звукоряд побудований за принципом устоїв (I, III, V ступені) та неустоїв, особливе значення для будови циклу набуває ритмо-інтонаційна єдність, що зазначена терміном "гімн" з позначкою динаміки "grave" (урочисто), колискова (arpeggio) та рондо (коло).

Як відомо, гімни - це урочисті пісні - моління, звернені до богів, героїв, святих, що складались у найдавніші часи переважно з 3-х частин: заклика до бога, з міфу про нього та прохання про допомогу. Вказівка на темп "grave" (з італійської - серйозно, вагомо, важелезно) додає поважний характер першому виплеску рефлексії ліричної героїні. Сама екзистенція суб'єкта поетичного переживання ототожнюється із звучанням мелодії ("струна моя перша озветься...", "і пісня від серця поллється"), з її поринанням у безмежний Всесвіт і розчиненням у ньому ("По світі широкому буде та пісня літати, / А з нею надія кохана...") [7, 45].

Образ пісні-душі ліричної героїні сприймається як феноменологічне утворення в поетичній системі Лесі Українки, що в подальших циклах субстантивується, набуває посутніх ознак (як скажімо, у поезії "...Ні! Я покорити її не здолаю..." з циклу "Ритми").

Читацьке сприйняття об'єкта поетичного переживання в цій першій юнацькій поезії Лесі дає можливість простежити тонкий пластичний перехід від образу авторської наратії ("До тебе, Україно, наша бездольная мати,.."), що нагадує народницькі звертання; до одного з варіативних образів авторської рефлексії. Отже, визрівання модерністського дискурсу в циклі Лесі Українки засвідчується фактом поступового злиття образів-символів, у яких реалізуються суб'єкт та об'єкт поетичного переживання.

Ці метафоричні образи поетеси А. Криловець вважає виявом "...трансцендентного зв'язку творця з ірраціональними світами" і робить спробу розшифрувати езотеричний смисл циклу "Сім струн", послуговуючись таким поняттям, як АУС (ансамбль універсальних світів). Дослідник доводить, що поезія "До" є "...гармонійним поєднанням пориву ins Blau із "заземленістю..," що сприймається передусім "...як художня картина фізичного рівня буття..." [8, 57].

До речі, саме рефренове обрамлення поезії, що починається і завершується звучанням ноти до ("До тебе, Україно, наша бездольная мати..." і "До тебе, моя ти Україно, мила, кохана, моя безталанная мати!") надає поетичному переживанню завершеного характеру, який залишається незмінним и відповідає темпоритму "grave".

Наступна поезія "Re" (Пісня. Brioso) побудована за принципом зміни темпоритму "...за допомогою чергування восьмискладового народного вірша (перша, третя, п'ята строфи) із чотиристопним хореєм (друга, четверта строфи)" [8, 57-58]. Це цілком відповідає куплетній формі пісенного жанру. Динамічний категоричний характер волевиявлення ліричної героїні реалізується найповніше у 2 та 4 строфах. Пісенна іпостась ліричної героїні набуває теургійних властивостей і здатна протистояти силам природи:

Гей ви, грізні, чорні хмари!
Я на вас збираю чари,
Чарівну добуду зброю
І пісні свої узброю [7, 46].

У 2 та 4 строфах поезії спостерігаємо відчутний перехід мінору в мажор, але обрамлений вірш мінорним рефреном.

Третя поезія циклу "Мі" має назву "колискова" (arpeggio). Як відомо, колискова відзначається спокійним монотонним характером внаслідок повторюваності ритмо-інтонацій, одноманітності заспіву. Термін "arpeggio" з італійської - послідовне виконання звуків акорду, що найчастіше використовується на арфі. Таке ритмо-коливання найбільш відповідає природним ритмам, наприклад, ритму хвилі, отже має найпотужнішу здатність гармонізувати стан людини із станом Всесвіту. До того ж колискова має надзвичайну надприродну енергетику Космосу, що завдається місячною гравітацією ("Саме місячна гравітація і є матеріальним вираженням астрального світу" [8, 58]). Колискова занурює людину у стан трансцендентного, "Це - за твердженням Мірча Еліаде, — цілковите усвідомлення людиною самої себе: перед лицем Неба вона відкриває божественну безмежність і водночас своє власне місце в Космосі" [9, 62-63]. Суб'єкт поетичного переживання в колисковій на відміну від образу об'єкта поетичного переживання не виявлений. Можна вважати, що суб'єктна емоція розчиняється в заколисуючих ритмо-інтонаціях.

Образ об'єкта поетичного переживання, що складається в читацькій уяві, "вибивається" з контексту заспокійливого гойдання колискової. Це відчутно в передостанній строфі:

"Сором хилитися,
Долі коритися!
Час твій прийде
з долею битися, —
Сон пропаде..." [7, 47].

Сонет "Fa" стає емоційним сплеском, у якому найповніше зливаються суб'єкт і об'єкт поетичного переживання. Йдеться про два розуміння фантазії: це водночас здатність поетичної уяви, теургійна сила, що творить, і відокремлена субстанція Духу, до якої звертається лірична героїня:

"Фантазіє, богине легкокрила,
Ти світ злотистих мрій для нас одкрила
І землю з ним веселкою з'єднала..." [7, 47].

Мажорний лад поезії цілком відповідає стверджувальній інтонації п'ятистопного ямба. Інтелектуальний характер переживання ліричної героїні, зануреність у ментальний світ узгоджуються з жанровою формою сонета. Адже, за логікою думки А.Криловця, "матерією ментального світу є гравітаційне поле Землі, за одними джерелами, чи ж взагалі гравітаційні поля всіх планет сонячної системи, за іншими. І

справді, “світ в порожньому просторі”, мертві у вічному сні, пробуджена до життя холодна морська хвиля, весна, радість - усе це підвладне силі земного тяжіння. Ба, навіть крилата фантазія виступає в сонеті як з’єднувальна ланка між небом і Землею” [8, 60].

Усталеність сонетної форми привносить у сприйняття поезії елементи статики, завершеності. Відчувається певний перегук цієї 4-ї поезії з першою поезією “До”. І невипадково: у межах звукоряду обертання тоніки формуються на 4-й несталій ступені (субдомінанті) і 5-й сталій — домінанті. Субдомінантові і домінантові тризвуки обов’язково тяжіють до розв’язування крізь тоніку. Отже, інтенція поетичного переживання у поезії “Fa” до феноменологічних утворень першої поезії циклу “До” закономірна. Образ фантазії стає одним із численних виявлень екзистенції ліричної героїні, явленої в поезії “До”. До речі, їх об’єднує темпоритм, урочистий характер, стверджувальна інтонація.

До п’ятої поезії циклу “Sol” додається жанрове визначення “Rondeau”. З італійського “rondeau” - коло - це музична форма, у якій неодноразово (не менш ніж тричі і більше) проведення головної теми - рефрену - чергується з епізодами, що відрізняються один від одного. До того ж рондо - це жанр пісенно-танцювального походження.

Образи мелосу подаються в поезії в кількох вимірах сприйняття: в ірреальному вимірі в сні або потенційно в інтенції бажання існують “соловейковий спів навесні” і “вільні співи, гучні, голосні”; натомість у реальному плані ліричну героїню засмучують у рідному краї “голосіння сумні”. Лейтмотив ірреального співу проходить у поезії згідно з канонами рондо тричі: він розпочинає твір: “Соловейковий спів навесні...”, далі він варіативно переходить у спогад, пригадування: “Твої співи та квіти ясні, Наче казку дивну, пригадаю - У сні!..” і завершується поезія емоційним сплеском відчаю:

“Ох, невже в тобі, рідний мій краю,
Тільки й чуються вільні пісні -
У сні?” [7, 48].

“Весняний пейзаж у вірші “Sol” дисонує з настроєм ліричного суб’єкта, який буяння весни сприймає відсторонено, не почуваючи себе втягненим у загальний колообіг. Весна проходить ніби поза його особистим “я” [8, 60]. Особистісне волевиявлення ліричного героя (“Вільні співи, гучні, голосні / В рідному краю я чути бажаю...”) означене як здатність і бажання чути (слухове сприйняття абсолютизоване у даному випадку у всепізнання). Отже, мелос та його сприйняття-переживання стає істотною формою пізнання ліричним героєм Всесвіту. І нарешті, у поезії “Sol” зливаються рефлективні і дорефлективні (досвідомісні) форми виявлення екзистенції ліричної героїні. Завдяки цьому досягається особливий поетичний ефект переливання слів, образів (своєрідна гра звуко-інтонаціями: “навесні” - “у сні”), що і породжує мелодику поезії.

До поезії “La” передпосилається жанрова позначка “Nocturno”, що означає “нічна пісня” - невелика лірична п’єса для фортепіано, написана переважно в репризній тричасній формі.

Перша строфа вірша “La” вказує на лейтмотивний зв’язок його з попереднім віршем. Поезія “La” ніби утворюється на матеріалі поезії “Sol” (спільні мотиви “соловейкового співу”, “весняних квіток”): “Якщо “Sol” - це пісня дня, то ноктюрн “La” - це своєрідний гімн ночі, що знов-таки виявляє тяжіння до першої поезії “До” - гімну. Невипадково, мабуть, обидві поезії написані амфібрахієм. “Функція поетичного розміру тут амбівалентна: амфібрахій, надаючи піднесеності віршеві, в той же час, служить надійним земним опертям. Він, як веселка у хмарі, виступає знаком заповіту поміж Небом і Землею” [8, 57]. Відчувається і інтонаційна спільність з колисковою “Мі”, у якій також поетичне звертання явлене в узагальнено-особовій формі “ми”. Але, у той же час, обидві поезії сповнені найінтимнішими переживаннями.

У четвертій строфі з’являється лейтмотив четвертої (цікаве нумерологічне співпадіння) поезії циклу “Фа” - мотив фантазії. Він ніби привносить мажорні інтонації, що зазначені оптимізмом теперішнього часу на противагу мінору минулого у 2-х перших строфах. Мотив фантазії реалізується як здатність поетичної уяви, що репрезентує візійний образ “країни таємної ночі”:

На крилах фантазії думки літають
В країну таємної ночі,
Там промінням грають, там любо так сяють
Лагідні веснянії очі [7, 49].

Ця поетична ілюзія створює ефект надзвичайної ірреальної гармонії, що відбивається і на характері мелосу:

“Там стиха шепочуть зеленії віти
Там гімни лунають любові” [7, 49].

Поетична візія підкреслено вмотивована магією весняної ночі, яка сама по собі стає рушійною силою деміургійного акту творіння, що і виливається в рядки поетичного натхнення. Поезія "La" - це, по суті, гімн творчості, прорив із сфери особистісного до надособистісного буття.

Остання поезія циклу "Si" написана строфою, що має назву "Settina". За аналогією із звукорядом гами ця семирядкова строфічна форма передає внутрішню притаманну їй ідею завершеності, цілісності, гармонійності, що забезпечує насамперед характер римування рядків у строфі. Тут поєднуються охопні рими, що об'єднують 1, 4, 7 рядки, а також суміжні рими (2 - 3) та (5 - 6) рядки.

Отже, завдяки цьому виникає інтонаційна та ритміко-синтаксична цілісність, сталість якої підкреслюється абсолютною симетричністю розташування рядків у строфі, причому 4-й рядок виконує роль своєрідної медіани. Гармонійність строфічної форми цілком узгоджується і з розміром поезії. Це чотиристопний амфібрахій, довгий середній склад якого знов-таки надає тексту зрівноваженого констатуючого характеру.

Усі ці формальні ознаки відповідають смисловій навантаженості останньої поезії циклу, що на новому рівні сприйняття вбирає і відтворює лейтмотиви, суб'єктно-об'єктні стосунки, образні нюанси циклу.

Перші рядки поезії втілюють активну дію та волевиявлення суб'єкта поетичного переживання, що передається наказовою формою дієслова ("Нехай мої струни лунають", "Нехай мої співи літають...") [7, 49].

У 5-му рядкові з'являється нова умовна інтонація ("І, може, де кобза найдеться..."), пов'язана з уявлюваним образом кобзи. Згадаємо, що Леся Українка часто використовувала образи музичних інструментів у символічному значенні субстанції Абсолютного Духу, Світової Душі, творчого начала, тощо (саме такою функцією наділяється, наприклад, образ органу в поезії "Сон"). Між співом ліричної героїні і грою кобзи встановлюються суб'єктно-об'єктні стосунки, причому виникає ефект резонансного відгуку: кобза відгукується на спів струн, її можливості необмежені, оскільки вона вільна у своїй творчості. Але цій всемогутній кобзі бракує таки інтимності суб'єктного співу:

Та тільки не може вона
Лунати від струн моїх тихих щиріше [7, 49].

Суб'єктно-об'єктного характеру набуває і образ ліричної героїні, яскраво означені просторові координати руху цього співу, що нагадує лейтмотив першої поезії "До", в основі якої чітке уявлення про верх (небо) і низ (море), що до них долетить пісня. Отже, ми спостерігаємо притаманне ліричному циклові змикання першої та останньої поезій. Settina "Si" вбирає у себе також інтонаційні, семантичні мотиви інших подій циклу. Так, перший рядок "Сім струн я торкаю, струна на струні..." задає характер виконання мелодії arpeggio, притаманний колисковій "Мі". Мотив уявлюваних "вільних пісень", реалізований у рондо "Sol", представлений як сподівання ліричної героїні ("І, може, заграє та кобза вільніше"). Мелійна екзистенція пронизує поезію "Si" не лише на ритмо-інтонаційному, семантичному... рівнях, але навіть, і на лексичному рівні: із 71 лексеми тексту (враховуючи і службові частини) 26 безпосередньо означають музичне явище; 8 раз (досить таки нав'язливо) використовується слово "струна", причому 6 раз у І строфі. Динаміка руху передається дієслівними категоріями: торкаю, лунають, озветься, заграє. Отже, ця мелійна тканина поступово ускладнюється в тексті, внаслідок чого вона навіть структурується і "диктує" поетичному тексту свої умови існування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века.—М.: Республика,1997.—495с.
2. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т.—М.: Рипол-Классик, 1998.—Т.1.—232 с.
3. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього.—К.: Факт, 1998.
4. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха.—Л.: Просвещение, 1972.—270 с.
5. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л.: Наука, 1974. —300 с.
6. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка.—М.: Республика, 1999.—429 с.
7. Українка Леся. Зібр. Творів: У 12 т.—К.: Наукова думка, 1975. – Т. 1. —447 с.
8. Криловець А. Художня філософія Лесі Українки.—Рівне: Діва, 1997.—67 с.
9. Еліаде М. Мефістофіль і Андрогін.—К.: Основи, 2001.—591 с.