

МУЗИКА В ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ ЧЕХОВА І ДЖОЙСА

У статті здійснюється спроба простежити вплив музики на поетику Джойса і Чехова і виявити у найзагальніших рисах музикальність як властивість їхньої прози. Вказується, зокрема, на її значення у становленні творчої особистості авторів, про місце окремих композиторів та музичних творів у їхній біографії.

Ключові слова: мала проза, музика, інтелектуальне та емоційне сприйняття тексту, музичний ритм, інтонація, художній символ.

Насамперед слід зазначити, що музика відігравала дуже важливу роль не тільки в творчості, але й у житті як Чехова, так і Джойса. Майже всі біографи згадують про захоплення музикою, співом у родині обох письменників, вказують на значення музики у становленні творчої особистості авторів, про місце окремих композиторів та музичних творів у їхній біографії.

Спроби простежити вплив музики на поетику Джойса і Чехова і виявити у найзагальніших рисах музикальність як властивість їхньої прози стосовно англо-ірландського автора узагальнив Росс Мартін у праці «Музика і Джеймс Джойс» (1936). І хоча дослідник не претендує на хоч якоюсь мірою глибокий музикознавчий чи ритміко-інтонаційний аналіз тексту, він робить надзвичайно важливий загальний висновок щодо поетики Джойса: цей автор ставить за мету домогтися, щоб слово набуло такої виразності, якою вона традиційно не наділялося, тобто «примусити» слово викликати у свідомості емоціональні асоціації, які зазвичай викликають гармонія і мелодія. Джойс, згідно з Р. Мартіном, відчутно демонструє, що в першу чергу його цікавить не так семантика слова і не асоціації, які воно створює, а саме звучання цього слова [Цит. за: 8, 59]. Дослідник наголошує, що Джойс намагається так впливати на читача «звуковим словом», щоб пробудити в ньому не тільки «інтелектуальне сприйняття» («perception»), але й «емоційне сприйняття» («sensation») тексту, багатократно збільшуючи у такий спосіб виражальний потенціал слова і досягаючи більш адекватного виконання художнього завдання:

У випадку Чехова достатньо лише поглянути на назви багатьох його оповідань, щоб зрозуміти, що вони закорінені на музиці і музичних мотивах: «Скрипка Ротшильда», «Свирель», «Роман с контрабасом», «Контрабас і флейта» та ін. Показовими є й такі факти: збірка оповідань «Хмурые люди» була присвячена П.І. Чайковському, а той у свою чергу в екземплярі, який потім було віднайдено в його бібліотеці, поставив виразну відмітку у тексті оповідання «Почта»: «Колокольчик что-то прозвякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись», виділяючи таким чином у ньому цілу низку музичних образів. Інший композитор, С. Рахманінов, відзначив роботу зі звуком у творі «На пути», епіграфом якого був рядок із вірша Лермонтова «Утёс», і високо оцінив його як власне «музикальне оповідання». Саме це оповідання, сповнене найтоншою лірики, надихнуло композитора на створення симфонічної «Фантазії для оркестру».

У творах Чехова постійно зустрічаємо імена відомих музикантів: Моцарта, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Гуно, Рубінштейна. Сам Чехов неодноразово порівнював свої оповідання і п'єси з музичними творами. Так, про оповідання «Счастье» він сказав, що воно є «Продукт на-тхнення. Quasi «симфония» [6, т.6, 667].

Любов до музики зародилася в Чехова ще в юності, одночасно із захопленням літературою і театром. У великій сім'ї Чехових завжди кохалися в музиці. Молодший брат Антона Павловича згадував: «Приходив увечері з лавки батько, і починався спів хором: батько любив співати по нотах і привчав до цього дітей. Крім того, разом із сином Миколою він розігрував дуети на скрипці, причому маленька сестра Маша акомпанувала на фортепіано». Збереглося свідчення одного з товаришів Чехова про те, що він починав вчитися грати на скрипці. В основі музикального чуття – особливе поетичне відчуття світу. В гімназичні роки Чехов захоплювався італійською оперою, потім коло музикальних вражень розширилося: він слухав симфонічну музику. Одним із улюблених композиторів був Мендельсон. Слухання музики – це завжди відкриття, відкриття високого в навколишньому світі і у власній душі. Звукові образи у Чехова надзвичайно різноманітні за своїм характером і емоційним забарвленням. Це голоси оточуючої природи: шепіт берези, стук дощових крапель, глухий шум льодоходу, передзвін годинника, музика церковних дзвонів, гармонійний, ніжний жіночий спів, меланхолійна мелодія скрипки, гра на гармонії, балалайці, роялі. Нарешті, це хвилююча, схожа на саму музику мелодія людської мови.

Музикальність чеховської прози як наукову проблему осмислювали в своїх працях П.М. Біцїллі, М.М. Гіршман, О.П. Чудаков, Л.С. Цилевич, Е.А. Полоцька, Н.М. Фортунатов та ін. Останній, зокрема, присвятив аналізу музичних елементів у структурі творів Чехова низку статей. В одній із них [5] він вказує на організацію внутрішнього ладу чеховських оповідань за музичними

принципами, зокрема за принципом репризності, тобто повтору подібного тематичного матеріалу після проведення якогось іншого, або заснованого на попередній темі, або такого, що знову виникає після якоїсь нової теми.

Щодо Джойса всі, хто його знав, відзначають, що у нього був прекрасний голос тенорного звучання і в молоді роки він виступав зі співом ірландських пісень і балад. Пізніше він захопився англійською мадригальною поезією і музикою XVI ст. – Доулендом, Бердом та іншими елізаветинцями. В 1904 році, тобто в час роботи над «Дублінцями» він навіть мав намір здійснити гастрольну поїздку півднем Англії, для якої підбирав старовинний пісенний репертуар, щоб виконувати його під лютю. Нерідко він вдало імпровізував у народно-баладному стилі, підбираючи акорди на гітарі або на роялі.

На межі століть в Ірландії поширився специфічний національний символізм, і Джойс спочатку був близьким до В.Б. Йейтса і його школи, поділяв захоплення фольклором, народним мелосом, міфологією. Водночас він пережив сильне захоплення французьким символізмом, і символістське світовідчуття та відповідна поетика відчуваються в його перших як віршових, так і у прозових творах, зокрема в поетичній збірці «Камерна музика», у збірці оповідань «Дублінці», романі «Портрет митця замолоду», а пізніше у найбільш знаних його творах – романах «Улісс» і «Фіннеганів Помин». Вважається, що ритміко-інтонаційний лад його творів сформувався на основі символістських уподобань. Але, на нашу думку, в першу чергу тут радше потрібно говорити про ірландське походження і генетичні корені письменника.

Отож музична складова творів Джойса визначається особистісними даними і роллю національної традиції. Добре відомо, що Ірландія має одну з найдавніших і найоригінальніших музичних культур у Європі (не випадково на гербі Ірландської республіки – єдиної із європейських країн – вміщено зображення арфи).

Саме музикальна обдарованість Джойса сприяла тому, що в усіх його творах звучить багато музики і призначені ці твори насамперед для сприйняття на слух; сторінки його оповідань і романів насичені цитатами з пісень і оперних арій, які виконують різноманітні художньо-естетичні функції. Можна сказати, що твори Джойса не просто пов'язані з музикою, вони складаються з неї. Так, за нашими підрахунками в оповіданнях «Дублінців» слова, в яких музика є денотатом, зустрічаються не менше 175 разів, особливо ж часто зустрічаються «music» (43), sing і singing (76), song (17), piano (24), harp (10).

Джойс надає особливого значення слуховим аспектам тексту – ритміці, звукоряду. Його уява не стільки візуальна, скільки слухова. У цьому сенсі автор «Дублінців» займає особливе місце серед письменників XX ст.: щоб краще зрозуміти його тексти, їх потрібно читати в слух. Письменник завжди тяжів до музикального аранжування тексту, до паралелізму ритму, емоції, руху думки, використовуючи для цього прийоми алітерації, асонансу, ономатопеї. За цим стоїть принциповий естетичний постулат автора: літературна творчість – найвище з мистецтв, найбільш багате за своїми виражальними ресурсами, слово здатне увібрати себе музику і своїми засобами, на своєму ґрунті втілити її. В.Б. Йейтс називав окремі твори Джойса, «словами, можливо, для музики». Вочевидь, слово «можливо» тут навіть і зайве, адже сам Джойс, висловлюючись про «Камерну музику», чітко підкреслював: «The book is in fact a suite of songs and if I were a musician I suppose I should have set them to music myself» [7, т.1, 20] («Ця книжка фактично є підбіркою пісень і якби я був музикантом, думаю, я сам написав би до них музику»).

Крім такого специфічного ставлення до слова треба взяти до уваги і ту установку Джойса, за якою він, подібно до символістів, відчував неможливість словом виразити онтологічну глибину смислу. І Джойс, як і всі модерністи, намагався перетворити слово на символ. Оскільки символ, згідно з символістською доктриною, не є адекватним вираженням його змісту, а лише натяком на нього, то народжується інтенція замінити мовлення музикою. В цьому сенсі Джойс перегукується, зокрема, з російськими модерністами. Тут згадується, наприклад, Манделштам із його гаслом «И слово, в музыку вернись» чи слова Андрея Белого про те, що музика ідеально виражає символ, тому символ завжди музикальний. В центрі символістської концепції мови – слово. Більше того, коли символіст говорить про мову, він мислить про слово, яке являє для нього мовлення як таке. А саме слово цінне лише як той шлях, що веде через людську мову у заслесні глибини. «Слово звучить для відзвуку» – цей поетичний афоризм російського поета В'ячеслава Іванова з віршу «Средь гор глухих» поділяли всі символісти, як і висновок із нього – «блажен, кто слышит».

Завдяки багатству своїх виражальних ресурсів, слово здатне увібрати в себе музику і своїми засобами, на своєму ґрунті повноцінно реалізувати її потенціал. Найвиразніший взірєць словесного моделювання музикальної форми і музикальної матерії Джойс продемонстрував у романі «Улісс» в епізоді «Сирени». Але подібні спроби в окремих фрагментах тексту спостерігалися в нього й раніше, зокрема й у «Дублінцях», в оповіданнях «Два лицарі», «Земля», «Мертві».

Звичайно, музика в творах Джойса народжується зі слова, і в естетиці Джойса склався свого роду культ слова, і в першу чергу слова, яке не стільки зображує, скільки звучить. Можливо, тут далася взнаки його фізична вада – більшу частину свого життя Джойс провів у стані напівсліпоти, але при цьому він твердо вірив у надзвичайні можливості слова. Хоча фахівці досі не дійшли

спільної думки, чи є певні музикальні форми в творах Джойса (фуга з каноном в «Сиренах», «сюїта дімінуендо» в «Камерній музиці», рондо в «Портреті»), але вони сходяться на тому, що письменник вмів наповнював свій словесний текст різноманітними звуковими ефектами і музикальними фрагментами і зумів досягти максимально можливого наближення слова і музики.

Обидва письменники вказують на винятково креативну роль музики у творчому процесі. Коли Джойса одного разу запитали: «Ви шукаєте *mot juste*?», він відповів: «Ні. Слова у мене вже є. Тепер я шукаю бездоганний порядок слів у реченні. Така точна побудова фрази існує для кожної думки. Її я й намагаюсь віднайти» [Цит. за: 2, 117]. Слова Джойса вказують на те, що він переносить основну увагу в пошуках індивідуального стилю у сферу ритміко-синтаксичну. Ритм стане однією з центральних категорій естетичної теорії Джойса, допомагаючи досягти майже музикальної узгодженості всіх тем і мотивів, домогтися стилістичної цілісності книжки. У паризькому щоденнику від 25 березня 1903 року він записує: «Ритм представляється мені першим, формальним, зв'язком різних частин у цілому, або ж зв'язком частини і цілого, в яке ця частина входить складовою... Частини складають єдине ціле, якщо вони підпорядковані єдиній меті» [4, 182].

Ритм «Дублінців» в прямому сенсі слова підпорядкований меті – показати «параліч» у всіх сферах життя міста. У ритмі розповіді відчувається «паралітичність», тобто неповноцінність, нерівномірність, запинання і постійне повернення до попереднього, позбавлений змісту, безкінечний коловоротний рух. Власне архітектоніка збірки, його зовнішня композиція – це рух від «мертвого» до «мертвого», від оповідання «Сестри», в центрі якого смерть священика Флінна, до оповідання «Мертві», головний герой якого Габріель Конрой стикається з мертвотністю як самою сутністю життя, як це не звучить парадоксально. Інтегрованість ритму в структурну єдність «Дублінців» і визначення техніки Джойса як «лейтмотивної», побудованої на повторах, відзначають практично всі, хто заглиблюється у своєрідність поезики письменника. Джойс зізнався в одному зі своїх листів: «Те, що я повинен виразити... може бути виражене лише багатократним повтором» [4, 173].

Естетика Чехова також побудована на принциповій увазі до вибору слів і їх розстановки з метою досягнення цілісності і звучання фрази. Ось що він писав одній зі своїх кореспонденток, письменниці-початківцю Л.О. Авілової: «Ви не працюєте над фразою; її потрібно робити – в цьому мистецтво. Потрібно викидати зайве, очищати фразу від «у міру того», «за допомогою», потрібно турбуватися про її музикальність і не допускати в одній фразі майже поряд «стала» і «перестала». Голубонько, такі слівці, як «Безупречная», «На изломе», «В лабиринте» – це ж одна образа. Я ще допускаю поряд «казался» і «касался», але «безупречная» – це шорстко, незграбно й годиться лише для розмовної мови, і шорсткість Ви повинні відчувати, оскільки Ви музикальні й чутливі...» [6, т. 7, с. 93-94].

Як бачимо, навіть побіжний погляд на роль музики в житті Чехова і Джойса, на їх естетичні принципи й настанови дає можливість побачити значущість цієї складової, а численні згадки про музику, музичні жанри, виконання окремих творів, присутність музичних за своїм походженням чи природою образів або пов'язаних із музикою як видом мистецтва спонукають більш детально, на прикладі окремих текстів з'ясувати природу музикальності як властивості поезики обох письменників.

Список використаних джерел

1. Джойс Дж. Статті. Дневники. Письма. Беседы / Джеймс Джойс // Вопросы литературы. – 1984. – №4. – С. 169–210.
2. Гениева Е.Ю. Художественная проза Джеймса Джойса : дисс.... канд. филол. наук; спец. 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии / Екатерина Юрьевна Гениева. – М., 1972. – 393
3. Гильдина А.М. Новеллистика Джеймса Джойса : контекст, текст, интертекстуальность : Дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03. «литература народов стран зарубежья (западноевропейская и американская)» / Анна Михайловна Гильдина. – Челябинск, 2003. – 188 с.
4. Киселева И.В. Проблематика и поэтика раннего Джойса: сборник рассказов «Дублинцы» : дисс.... канд. филол. наук; спец. 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии / Ирина Викторовна Киселева. – Л., 1984. – 214 с.
5. Фортунатов Н.М. Ритм художественной прозы / Н.М. Фортунатов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Наука, 1974. – С. 173-186.
6. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. Письма в 12-ти тт. / Антон Павлович Чехов. — М. : Наука, 1974–1982.
7. Letters of James Joyce, vol. II / ed. by R. Ellmann. – L. : Faber & Faber, 1966. – 472 p.
8. Rabate, J.M. Silence in “Dubliners” / J.M. Rabate // James Joyce: New Perspectives / [ed. C. MacCabe]. – Sussex : The Harvester Press, 1982 – P. 45-72.

Summary. In this article is made an attempt to investigate the influence of music on the poetic of Chekhov and Joyce. The meaning of music in the writers' grown up and its place in some stories are also admitted.

Key words: short story, music, intellectual perception and emotional sensation of the text, music rhyme, intonation, symbol.