

Наталія Мініч



РОЛЬ МУЗИЧНОГО ІНТЕРТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІЙ РОМАНІСТИЦІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

У статті досліджується один з проявів синтезу мистецтв в українській інтелектуальній прозі — використання музичного інтертексту в романах Валерія Шевчука “Привид мертвого дому” та “Кросворд”.

Ключові слова: інтелектуальний роман, герой креативного типу, синестезія.

The article studies one of the synthesis of arts incidences in the Ukrainian intellectual prose — the use of music intertext in the novels by Valeriy Shevchuk ‘The Ghost of the Dead House’ (‘Pryvid Mertvogo Domu’) and ‘Crossword’.

Key words: intellectual novel, the character of the creative type, synaesthesia.

Європейська інтелектуальна проза, багата на жанрові форми і репрезентована такими іменами як М. Пруст, Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музіль, а в українській літературі — В. Домонтович, В. Підмогильний, Є. Плужник, В. Шевчук та ін. — досить часто послуговується синтетичними художніми засобами для найповнішої реалізації авторського задуму. Різні види мистецтва, що походять від одного прадавнього синкретичного мистецтва, у ХХ ст. активно взаємодіють, створюючи такі феномени, як кольорова музика, синестезійне письмо тощо. Ще Шарль Бодлер у сонеті “Відповідності” у метафоричній формі говорить про багатство перегуків між різнорідними почуттями та відчуттями у природі, що адекватно можуть бути реалізовані в художньому слові: “Всі барви й кольори, всі аромати й тони / Зливаються в можуть єдиного єства. / Їх зрівноважують співмірність і права, / Взаємного зв’язку невидимі закони. / Є свіжі запахи, немов дітей тіла, / Є ніжні, як гобой, звитяжні, молодечі, / Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола, / Як ладан і бензой, як амбра й мушмула, / Що опановують усі безмежні речі; / В них — захват розуму, в них відчуттям — хвала” (переклад Д. Павличка).

Відомий німецький композитор Ріхард Вагнер мріяв про такий синтетичний жанр мистецтва, який увібрав би в себе специфічні виражальні і зображальні властивості музики, літератури, живопису, танцю тощо. Його власним варіантом такого жанрового утворення стала музична драма. Марсель Пруст, часто згадуючи у своїх творах Р. Вагнера та К. Дебюсі, ще одного композитора-творця синтетичних жанрових утворень, вважає, синтез “внутрішньою роботою, яка відбувається в душі митця і відображає не результати, а принципи” [1; 65].

Український інтелектуальний роман, що вже за самим жанровим визначенням передбачає активне використання інтертексту, щедро послуговується надбаннями світової філософської думки, а також композиційними принципами й образністю таких видів мистецтва, як кінематограф, живопис та музика. Здається творці українського інтелектуального роману прекрасно засвоїли ідею, проголошену А. Шопенгауером, про те, що “якщо слова є мовою розуму, то музика — мова почуттів і пристрасті”, а тому “музику по праву можна вважати всезагальною мовою, якою розмовляють у всіх країнах світу” [4; 32]. Невипадково, отже, предметом даної розвідки є вивчення одного з проявів синтезу мистецтв в українській інтелектуальній прозі, а саме — використання музичного інтертексту в романістиці В. Шевчука межі тисячоліть. Музична образність допомагає митцю у створенні багатовимірного внутрішнього світу героїв, а вербалізація мелосу стає мовою їхньої душі. “Патріарх житомирської школи”, як часто іменують письменника, в осягненні музики як літературного тексту у своїх найпізніших епічних текстах — “Привид мертвого дому”, “Кросворд” тощо — вступає у своєрідний діалог з попередником на полі творення українського інтелектуального роману В. Домонтовичем.

В художній концепції останнього *сприйняття оточуючої дійсності художніми та музичними образами характерне саме для творчої людини, для персонажа-креатора*. Ледь не всі герої прози В. Домонтовича наділені креативними потенціями, а відповідно сприймають життя синестезійними образами. Та найчастіше письменник апелює саме до музичних образів. Так, герой оповідання В. Домонтовича “Спрага музики” Райнер Марія Рільке шукає душевного спокою в музиці піаністки Бенвенути: “Він прагнув музики, світу, перетвореного в музику” [3; 363]. В поезії та музиці вони знаходять дружбу і любов, мелодія

стає способом звільнення від буденщини, наближення до Бога, здобуття його благословення. Фортепіанна гра Бенвенути перетворюється на “тиху молитву”, священну літургію. Музика постає силою, що здатна об’єднати всі людські враження і почуття, стає ключем і способом їх відкриття і взаємообміну... Мелійність у художній інтерпретації автора “Спраги музики” одухотворяє і персоніфікує емоції Поета і Піаністки, одержимих синестезійним сприйняттям світу, в якому вчувається трепетна мелодія кохання і злиття душ в єдиному пориві.

Надзвичайно сильно впливає музика і на практика та сухаря Василя Комаху з “Доктора Серафікуса”. Поринаючи у фортепіанну гру, він забуває про все довкола, повертається у світ дитинства і навіть не помічає, як на його територію закрадається демонічна жінка Вер, присутності якої в інших обставинах герой понад усе намагається позбутися. У романі “Без ґрунту” мелодія допомагає героєві тоді, коли його підводять пам’ять та очі, адже Ростислав Михайлович, що ніколи не бачив Ларису Сольську, пізнає її за тією мелодією, що виникає в його душі при зустрічі з нею! На думку Валентини Саєнко, в цьому тексті В. Домонтовича “Художні образи, виражені за допомогою слів, які семантично адекватні музичним поняттям або споріднені з ними, поглиблюють і доповнюють певне враження, *створюють особливе емоційно-оцінне силове поле, додаткову смислову поліфонію*. Вони детерміновані змістом, художньою ідеєю твору, суголосні психології моменту” [6; 157]. За розумінням і художнім утіленням В. Домонтовича, музичний текст у словесній творчості є поліфункціональним. Прикметним є те, що музичними образами кохають, мріють, ненавидять, живуть саме *герої креативного типу, для яких характерне синестезійне сприйняття світу* та синтетична реакція на сприйняту інформацію.

Більшість героїв інтелектуальних романів Валерія Шевчука як персонажі-креатори сприймають оточуючу дійсність у всьому багатстві кольорів, звуків та запахів, тому цілком закономірним є існування в структурі романів музичного та малярського інтертекстів, що допомагають письменникові вербалізувати суперечливий внутрішній світ людини-творця. Так, Станіслав, герой третьої частини (“Сім тітоньок великого музиканта”) роману-квінтету “Привид мертвого дому” сприймає оточуючу дійсність у мелодіях та звуках. У професійного музики “внутрішня музика” виникає як реакція на оточу-

ючу дійсність. Відвідини рідного містечка викликають в його душі зародження “ніким не написаної музики” [8; 282], а зустріч з юною прекрасною дівчиною, що зовні нагадує колишнє Станіславове кохання — Леоніду, — створює “принадну й цікаву музичну тему” [8; 293]. Між аналізованим твором Валерія Шевчука та інтелектуальним романом В. Домонтовича “Без ґрунту” виникає тісний мотивний зв’язок, оскільки в обох випадках головний герой при зустрічі з привабливою жінкою чує чарівну мелодію, з тією лише різницею, що Ростислав Михайлович, побачивши Ларису Сольську, наповнюється по вінця музикою Шимановського, тобто чує мелодію вже створену, а в Станіслава народжується абсолютно нова оригінальна музична тема. Знаючи приклади Баха, Ліста, Шопена та Рахманінова, що були водночас і прекрасними виконавцями, і геніальними композиторами, Станіслав проте не наважується довірити нотному ряду своєю “внутрішню мелодію”, вважаючи своєю місією відтворення вже написаної музики, до того ж користуючись життєвим кредо: “Ліпше бути талановитим відтворювачем, ніж бездарним створювачем, адже бездарна музика — вбивця справжньої” [8; 283]. Своє захоплення Стефанією, в якій відродилася колишня Леонідина врода, герой усе ж осмислює нотами, хоч і не своєї, а чужої — створеної музики. Намагаючись справити враження на дівчину, Станіслав виконує на розбитому домашньому фортепіано “кілька іскристих, як пінне вино, етюдів Шопена, які, здається, найбільше пасували до цього моменту” [8; 364]. Цікаво, що сісти за інструмент героя спонукає внутрішня, не оприлюднена мелодія, що виникає в ньому кожного разу при зустрічі з дівчиною. Представити її на суд аудиторії, озвучивши клавішами фортепіано, Станіслав не наважується, бо ця глибоко захована музична тема — надзвичайно інтимна і належить лише йому. Як наслідок — піаніст виконує вже створену мелодію. Спостерігаємо, як зоровий образ — краса Стефанії, що поєднується зі спогадами юності про Леоніду, — викликає в душі героя музичний образ — прекрасну, хвилюючу мелодію, що постійно бринить у Станіславові, “переповнюючи його через край” [8; 364]. Краса та щирість цієї внутрішньої музичної теми знаходить вираження через експресивність та пристрасність виконання етюдів Шопена. Фортепіанна гра стає способом сублімації героя, єдиною можливістю розповісти дівчині про свої почуття, що ніколи не знайдуть тривіального продовження у матримоніальному

обряді, дівчина ж-бо одружена, та й Станіслав не може зрадити своїй музі банальним шлюбом. Іншою функцією фортепіанної гри стає бажання знаного піаніста похвалитися своїм талантом перед провінційною публікою, тим більше, що серед слухачів домашнього концерту — колишня кохана Станіслава Леоніда та її чоловік — у минулому найкращий його друг. Валерій Шевчук вдається до зооморфного образу, порівнюючи поведінку героя перед Стефанією й аудиторією з поведінкою півника, що красується перед куркою. Як з'ясовується, крім засобу сублімації, музика стає для персонажа-музики ще й своєрідною тактикою залицяння та способом невербальної згадки про різницю у статусі Станіслава та його колишніх друзів.

Попри небажання оприлюднити мелодії своєї душі або саме завдяки цьому, герой, на відміну від його колег, не втрачає креативного потенціалу. Музика народжується в ньому за найрізноманітніших життєвих обставин. Проїжджаючи на таксі містом дитинства, відчувачи поряд присутність єдиних рідних душ — тітоньок, — Станіслав відчуває наплив музики, з появою якої “на серці стало по-весняному тепло, адже відчуті подібний настрій, в’їжджаючи в рідне місто, — це пізнати сокровенне, яке на публіку не виставляється” [11; 283]. Зорові враження — відвідини міста дитинства — викликають появу музичних образів, що приносять Станіславу найвищу насолоду, якою він ні з ким не бажає ділитися, а тому не записує нот.

Натхненням стає для героя і старий будинок його тітоньок. За родинним обідом у Станіславовій душі зазвучала музика, “ясна і дзеньчиста, яка розповідала про освітлені сонцем озерця з мілкою водою, про мішанку барв, про виголос мови, коли слова раптом провисають у тиші і примушують на мить завмерти людину, про погідний рух рук, коли в одній виделка, а в другій ніж, про несподівано червоний полиск вина, коли ллється у кришталевий келих, про білу викохану руку, що тримає пляшку...” [8; 358]. Сила музики, в концепції Станіслава, — безмежна, бо здатна вмістити все багатство людських почуттів. Мелодія, творена героєм, постає як рухоме глибоке відчуття, здобуте найрізноманітнішими органами одночасно — слухом (тиша, звучання мови), зором (червоний полиск вина, освітлені сонцем озерця), динамічними аналізаторами (погідний рух рук) тощо. Музика Станіславової душі, отже, постає внаслідок сиенстезійного сприйняття дійсності, за умови якого митець здатний досягнути об’єктивний світ

у повноті, цілісності й універсальності. Мелодія, таким чином, виявляється об'єднуючою субстанцією для почуттів, здобутих Станіславом різними шляхами. Вона є способом існування його емоцій та мрій і виступає індикатором внутрішнього стану. Так, невдоволений розмовою з тіткою Бронєю, Станіслав, замість світлої теплої музики рідного дому, чує “темну музику” Вагнера “з його урочистим апотеозом тьми” [8; 349]. Мелодія Вагнера викликає появу складного синестезійно-психологічного образу: “...Музика пливла на нього, ніби простягалася одягнута в сталеву рукавицю рука, що зчавлювала і розтирала стебло квітки з ясним пелюстям і з метеликом, який на неї в цей час усівся...” [8; 349]. Прекрасний метелик і сталева рука, що нищить його, уособлюють для Станіслава дві непокєднувані сутності — красу і силу. Герой VOХу — жрець краси, а тому часом неспроможний виявити необхідну силу, як-от оборонити у поїзді жінку від зазіхань п'яного здорованя та сказати тітці Броні все, що замислив. Музика Вагнера опрозорює Станіславові всі ті думки і переживання, що невербалізовано існують у ньому. Вона виступає каталізатором аналітичної діяльності героя, адже під впливом потужної мелодії Станіслав вдається до інтелектуальних розмислів над нероздільністю та непокєднуваністю світу мистецтва та реальності, над природою натхнення та причинами “вичерпання” людини-творця. Таким чином, музичний інтертекст стає органічною формою існування інтелектуального роману з його орієнтацією на дослідження високих філософських категорій та одвічних людських цінностей.

Станіславове життя нероздільно пов'язане з музикою: вона супроводжує його у щоденній рутині і наповнює його сні. Так, засинаючи у задусі плацкартного вагону, герой бачить картину, цілком протилежну оточуючій його дійсності совкового потяга, в якому “пахне горілкою, ковбасою, компотом, дитячими люрами” [8; 278]. Йому вбачається храм у Наумбурзі у Німеччині з картиною Луки Кранаха на одній зі стін, на якій зображений Христос з дітьми. Та найголовніше — у напівсні Станіслав чує величну мелодію, витворену органом, який свого часу налагоджував Бах: “І хоч орган у тому храмі давно не грав, але в той момент зітхнув всією тисячею своїх труб і став висновувати з себе, як нитку, мелодію, котра почала обростати придиhamи і пригриhamи, — музика полилась униз величава й урочиста...” [8; 276]. Герой відчуває, як “наповнюється цією музикою і починає

нею проростати, ніби Христос із дітьми на картині Луки Кранаха” [8; 276]. Музикант за професією та покликом душі, Станіслав снить мелодією, що покликана до життя зоровим образом — ожилою картиною Христа та дітей на стіні собору. Зорово-мелійний образ храму, в якому лунає органна музика, заступає в уяві героя реальність вагону, що так само сприймається Станіславом синестезійно: “тахкотів поїзд, хропли, сопіли люди, десь плакала дитина, десь грали в карти, вигукуючи: “Дама-Король!”, десь почали їсти, бо вагоном розповзався дух чавлених помідорів, ковбаси, залежаної між різаним хлібом, огірками, смаженим м’ясивом... Лилася рідина: компот, вода чи горілка” [8; 277]. Як бачимо, існування в координатах плацкарту продукує цілий комплекс відчуттів. Людина-митець сприймає оточуючу дійсність як комбінацію вражень, здобутих різними органами чуття одночасно. Так, звукові враження (тахкотіння потягу, сопіння та хропіння пасажирів, вигуки гравців у карти) поєднуються з запаховими (сморід несвіжої їжі, відсутність чистого повітря) та температурними (гаряча задуха) відчуттями. Комбінація цих вражень створює потужний образ мініпекла — непоетичного плацкартного вагону, в якому захмелілий чоловік зчиняє бучу, а важко хворому хлопчикові уві сні привиджуються страховиська. Вдруге засинаючи, Станіслав знову поринає у синестезійне марення і бачить старовинний храм та чує органну музику. Цікаво, що цього разу оніричний зоровий та слуховий образи поєднуються у феномені “кольорової музики”, адже в Станіславовому сні витворена органом мелодія постає різнокольоровим туманом: “Грав орган, здалося, що та музика — туман, що спадає з неба і розстеляється пасмами, сірий, із червоними і жовтими клубеннями круглястих і прямокутних форм, від яких виходило зеленкувато-жовте сяйво, і від того сяйва все ставало привидно-нереальним: тіні людей, Христос, якого обсіли діти...” [8; 279]. Більше того, мелодія зі Станіславових марень, тісно пов’язана з образом Христа. Мелодія органу викликає в героя зоровий образ Сина Божого, що свідчить про близькість цих феноменів на умовній Станіславовій шкалі вартостей: Абсолют та прекрасна музика — це сутності одного ряду. Згідно з філософією героя, ніколи людина так близько не стоїть до Бога, як під час переживання, викликаного музикою. Така концепція дуже близька до висловленої в інтелектуальних творах В. Домонтовича. Так, Райнер-Марія Рільке — герой новели “Спрага музики” — усвідом-

лює, що музика наділена силою докорінно змінити його життя, перетворити внутрішній світ, а піаністка Бенвенута, сідаючи до роялю, надзвичайно потужно відчуває близькість Абсолюту. По завершенню ж фортепіанної гри, яка мала терапевтичний вплив на страдну душу поета Рільке, жінка прочуває, що “на її життя зійшло благословення Боже” [3; 369].

Музичний інтертекст в VOXi “Сім тітоньок великого музиканта” з роману-квінтету “Привид мертвого дому”, крім згадки імен знаних композиторів, професії героя, заміщення його думок, мрій та снів мелодією, проявляється вже у самій назві твору. На думку Раїси Мовчан, заголовок VOXu провокує його інтертекстуальне прочитання в контексті циклу Лесі Українки “Сім струн”. У поетичному шедеврї знаної поетки “кожен вірш не лише мав назву струни, а й передавав тон-настрій однією з семи нот” [5; 20]. Аналогічно в тексті Валерія Шевчука “кожна з тітоньок так само уособлює щось — певний характер, настрої, життєву позицію, власну долю” [5; 20]. Інтертекстуальний зв’язок VOXu “Сім тітоньок великого музиканта” з творчістю Лесі Українки проявляється й у подібності композиційного вирішення Шевчукового тексту до циклу “Сім струн”, і у повторюваних ремінісценціях на любовний трикутник життя видатного італійського поета Данте, що став темою поезії Лесі Українки “Забута тінь”.

Таким чином, музичний інтертекст проявляється на всіх рівнях VOXu Валерія Шевчука — від композиційного до образного. Сім тітоньок — сім нот в образній системі тексту і сім різних філософій на ідейному рівні VOXu. Кожна з тітоньок уособлює певну ідеологему, будинок виступає місцем зіткнення різних ідеологій та їх вербалізації у формі полілогу, а Станіслав постає медіатором, що вислуховує кожну з жінок та на короткий час встановлює мир у їх оселі.

В інтелектуальному творі, наскрізь просякненому музичним інтертекстом, полілог, що утворюється між героєм та його ріднею, набуває форми симфонії. Кожна з жінок прожила складне та унікальне життя; шляхом вербалізації їх досвіду та особистої філософії в тексті утворюється симфонія життя української жінки ХХ століття, з усіма поразками та перемогами, обіцянками та облудами, на які надзвичайно багатим виявилось останнє століття другого тисячоліття.

Людина-митець у концепції двох авторів інтелектуального роману ХХ століття — В. Домонтовича та Валерія Шевчука, — як ніхто інший,

здатна насолоджуватися не лише музикою, видобутою за допомогою музичного інструменту, а й “натуральною” (Валерій Шевчук) мелодією. Так, Станіслав з аналізованого VOXу “Сім тітоньок великого музиканта” приїжджає до рідного міста, щоб “почути музику саду”. Оксиморонне, на перший погляд, словосполучення “музика саду” при уважному прочитанні насправді виявляється сконденсованою характеристикою синестезійного способу сприйняття світу, яким — свідомо чи ні — активно послуговується талановитий піаніст. Зорове враження, поєднане з запаховим та підсилене слуховим, викликає в героя відчуття природної мелодії саду. Цей природний музично-запахово-зоровий образ настільки міцний, що живе в Станіславові навіть тоді, коли він далеко від дому, і є тим магнітом, що щорічно притягує його до рідного містечка.

Герой іншого інтелектуального твору Валерія Шевчука, а саме оповідач роману “Кросворд”, позбавлений під час життя на селі можливості відвідувати концерти чи навіть слухати радіоприймач, відчуває у собі здатність слухати “натуральну” музику — “настроїв у собі чи розлитих у повітрі, в лісі”, що пливе “від хат, землі чи від неба над нею” [7; 140; 13]. Дмитро Жук усвідомлює, що господиня, в якій він винаймає квартиру, не потребує радіо та “інших звукових відтворювачів” саме тому, що також “наповнена тією натуральною музикою, і саме вона рятує її від зіткнень зі світом” [7; 140; 13]. Відчуває Дмитро й органічну музику лісу, що у сколошканій любовними переживаннями душі юнака переплітається з “Реквіємом” Моцарта.

Крім здатності героя сприймати “натуральну” мелодію, в романі “Кросворд” є ще одна особливість музичного інтертексту. Герой-інтелектуал, відчувши в собі музику будь-якого походження — органічну чи рукотворну, — після миті естетичного переживання *піддає відчуту мелодію глибокому аналізу, намагаючись зрозуміти функції та причини виникнення того чи іншого внутрішнього мелосу*. Блукаючи лісом, намагаючись зрозуміти свої стосунки з Іриною, герой-аналітик усвідомлює контрастність своїх почуттів до мелодії, що лунає в ньому: “був переповнений, здавалося, коханням, а в мені звучить траурна музика” [7; 141; 7]. Продовжуючи розмірковувати над природою своєї внутрішньої музичної теми, Дмитро пригадує, що “ця сполука — любов і смерть — давно перебували у парі” [7; 141; 7], про що неодноразово говорили митці та філософи. Подальших висновків

герой не робить, адже, сповнений кохання, не здатний продукувати песимістичні думки. Читачеві ж інтелектуального роману Валерія Шевчука вже наперед відома сумна розв'язка стосунків героїв, а тому виникнення музичної алюзії на “Реквієм” Моцарта сприймається як попередження про нещирість почуттів дівчини та приреченість Дмитрової любові.

На зміну музиці лісу та трагедійній моцартівській мелодії на вступі до власної кімнати до Дмитра приходять зовсім інша мелійна тема. Вловлюючи делікатний запах Іриних парфумів, герой ледь втримує сльози радості та відчуває, що “Реквієм” заступає ніжна мелодія “Маленької нічної серенади”. Проте оповідач не довго насолоджується вишуканими звуками внутрішньої музики. Дмитро Жук передусім аналітик та інтелектуал, а вже у другу чергу — закоханий юнак. Саме тому він піддає ніжну моцартівську мелодію детальному інтертекстуальному аналізу, намагаючись встановити, чому і з якою метою він переповнився вказаною музичною темою, і що вона символізує: “...Давно помітив, що у чистих і напрочуд вишуканих звуках цього твору також була присутня смерть, колись, пам'ятаю, називав його подумки серенадою зруйнованого міста. Але чи моє місто зруйноване?” [7; 141; 9]. Поступово Дмитро усвідомлює, що, крім аромату Іриних парфумів, у кімнаті є ще один запах, який, безумовно, належить суворій господині помешкання. Очевидно, за час відсутності героя господиня заходила до кімнати та теж відчула у помешканні чужорідний аромат молодій жінки. У своїх міркуваннях герой приходиться до висновку, що “Маленька нічна серенада” зазвучала для нього тому, що в цій кімнаті ніби зійшлись любов та смерть, що символічно можна уявити як два міста — зруйноване і тільки що створене — дух господині та дух чарівної кокетки Іри: “...У цьому барлозі... зійшлося те, що я назвав любов'ю та смертю, два міста — зруйноване і яке тільки починає будуватися... Тобто, в цій кімнаті помістилося два міста: одне зруйноване — дух господині, яка напевне сюди заходила, тіла ветхого... і дух чарівної молоді істоти, напахченої тонкими ароматами — дух тіла юного, яке прагне любові...” [7; 141; 9]. Герой-інтелектуал дошукується глибокого філософського підтексту мелодії, що лунає всередині нього самого, та пропонує потенційному читачеві скрипти можливу матрицю декодування музичного інтертексту. Показово, що чи не вперше в практиці українського інтелектуального роману

музика лише частково сприймається героєм органами чуття. Слух (у даному випадку внутрішній) виявляється неповноцінним, адже здатний виокремити лише незначну частку смислу, що його потенційно містить мелодія. На допомогу слуху приходить інтелект, що стає для героя “Кросворду” універсальним знаряддям пізнання дійсності. Відповідно в романі з’являються оксиморонні конструкції: “я зрозумів, чому зазвучала саме “Маленька нічна серенада””. Герой-інтелектуал демонструє подиву гідну навіть у контексті дослідження інтелектуального твору здатність до аналізу власних почуттів: усвідомлює, з якої причини і з якою метою в ньому залунала моцартівська мелодія, а отже він пізнає музику та й світ через неї за допомогою рацію, а не тільки емоцію.

У романі “Кросворд” не лише оповідач наділений здатністю синестезійного сприйняття дійсності. Емоційна та легковажна Дмитрова кохана, що у вчинках керується почуттями, а не розумом та більш за все на світі прагне нових вражень, безумовно, наділена естетичним смаком і здатна почути музику лісу та вловити мелодію руху дельфінів. Так, в одному з листів дівчина пригадує почуття, що виникли в неї на концерті органної музики: “Спазм у горлі, сльози ставали на очах. Щось дивне відчувалося, і це було схоже... на той політ дельфінів. Я слухала органну музику й бачила, як зграйно вони ріжуть воду, виринаючи і поринаючи” [7; 143; 4]. Звуки органу викликають в Іри комплексне синестезійне відчуття, що за силою емоційного впливу можна порівняти з іншим естетичним феноменом, що їй вдалося споглядати, — “політ дельфінів”.

На основі проаналізованих фактів функціонування музичного інтертексту в структурі інтелектуальних романів Валерія Шевчука доцільно говорити про посилену мелійність як домінанту сучасних творів письменника. Звернення до музичного інтертексту на сторінках досліджуваних романів пояснюється самою природою твору інтелектуального жанру, якому притаманне звернення до особливого типу героя, а саме вченого-енциклопедиста та митця-креатора, що сприймає світ специфічним — синестезійним — чином. Герой-митець, добре обізнаний зі світовими мистецькими надбаннями, мислить та відчуває культурними символами та образами, а письменник-інтелектуал Валерій Шевчук відповідно фіксує кожен порух духовного життя героя вишуканими музичними метафорами.

Список використаних джерел

1. Горяча Наталя. Синтез мистецтв у романі Марселя Пруста “У пошуках утраченого часу”: наступність чи новаторство? / Натяля Горяча // Слово і Час. — 2003. — № 11. — С. 65–71.
2. Домонтович В. Доктор Серафікус // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту: Романи / В. Домонтович. — К.: Критика, 1999. — С. 17–161.
3. Домонтович В. Спрага музики // В. Домонтович. Дівчина з ведмедиком. Роман. Болотяна Лукроза. Оповідання та нариси / В. Домонтович. — К.: Критика, 2000. — С. 358–369.
4. Макаренко Герман. Філософія і музика: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Герман Макаренко. — К.: Факт, 2001. — 152 с.
5. Мовчан Раїса. Світ ніколи не впіймає його / Раїса Мовчан // Шевчук В. О. Привид мертвого дому: Роман-квінтет / Передм. Р. Мовчан. — К.: Пульсари, 2005. — С. 5–26.
6. Саєнко Валентина. Синтез мистецтв і музика як літературний текст — домінанти поетики В. Домонтовича / Валентина Саєнко // Наукові записки. — Випуск 64. Частина 2. Серія: Філологічні науки (літературознавство). — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. — С. 154–164.
7. Шевчук Валерій. Кросворд: Роман / Валерій Шевчук // Кур’єр Кривбасу. — 2001. — № 140. — С. 3–41; № 141. — С. 3–57; № 142. — С. 3–57; № 143. — С. 3–49.
8. Шевчук В. О. Привид мертвого дому: Роман-квінтет / Валерій Шевчук / Передм. Р. Мовчан. — К.: Пульсари, 2005. — 600 с.