

ТРАНСМУЗИЧНА МЕДІЙНІСТЬ «КРЕЙЦЕРОВОЇ СОНАТИ» ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА (ДМИТРО БУЗЬКО VS ЛЕВ ТОЛСТОЙ)

Бестюк Ірина Анатоліївна

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української літератури

Рівненського державного гуманітарного університету

вул. Пластова, 31, Рівне, Україна

Текстовим каталізатором трансмузичної медійності «Крейцерової сонати» Людвіга ван Бетховена (*Kreutzer Sonata, A-dur, Op. 47*) стала однойменна повість російського прозаїка Л.М. Толстого (1828–1910), художня самобутність якої спровокувала авангардистську реакцію молодого покоління українських письменників, твори яких своєрідно обрамили період національного відродження 1920–1930-х років. Це поезія-марш «Після Крейцерової сонати» (1918) Василя Еллана-Блакитного, який зажив реноме «першого хороброго» у творенні нової революційної лірики, і роман «Голяндія» (1929) Дмитра Бузька, представника футуристичної «Нової генерації» (1927–1930). В окресленому інтермедіальному просторі проблематизовані дискусійні аспекти, які стосуються, по-перше, дискредитації музики як традиційно усталеного засобу вираження людських емоцій, настроїв та переживань і, по-друге, знецінення дидактизму й моралізаторства у контексті ревізії толстовства. (1) Інструменталізуючи авангардну іронію, зредуковану до скепсису, автор «Голяндії» дискримінує романтичний пафос музичного потрясіння. У реконструкції тротескних наративів спостерігаємо за своєрідним суміщенням «оголеної душі», пріоритетної в ранньомодерній естетиці, з якою музикознавці ототожнювали Бетховенове звучання, з епатованим в авангардистській риторичі «оголеним тілом». Сугероване музикою емоційне зворушення вульгаризоване і в тематизації знаменитого «Журилого вальсу» Яна Сибеліуса. (2) Водночас, автора «Голяндії» цікавлять не тільки музичні рефлексії чи процеси їх деміфологізації. Він визнає неприйнятними моралізаторські міркування Толстого, озвучені у тексті повісті й деталізовані у написаній згодом післямові до неї («Післямова до "Крейцерової сонати"»). Прибираючи маску пересмішника («крутія», «скептика», «шуткаря», «касфікаса», «блязня»), Д. Бузько деформує толстовські ригористичні засади щодо примусової сублімації, діяностує святенницьку суть його максималістських декларацій. Іронізуючи з серйозного тону толстовської пропаганди стриманості, український прозаїк розвінчує її хибний аскетичний ідеал, реабілітує лібідю, або, словами М. Бахтіна, «продуктивність» низу.

Ключові слова: Бетховен, «Крейцера соната», авангардизм, деміфологізація музики, дискредитація толстовства, сміхова культура, інтермедіальний аналіз.

Постановка проблеми в загальному вигляді та обґрунтування її актуальності.

Текстовим каталізатором трансмузичної медійності «Крейцерової сонати» Людвіга ван Бетховена (Соната № 9 ля мажор, ор. 47 для скрипки і фортепіано, з присвятою скрипалю Родольфу Крейцеру; *Kreutzer Sonata (A-dur), Op. 47*) стала однойменна повість «Крейцера соната» (1887–1889) російського прозаїка Льва Миколайовича Толстого (1828–1910), художня самобутність якої спровокувала в наступні десятиліття авангардистську реакцію молодого покоління українських письменників, твори яких своєрідно обрамили період національного відродження 1920–1930-х років. Це поезія-марш «Після Крейцерової сонати» (1918) Василя Еллана-Блакитного, який зажив реноме «першого хороброго» в революційному оновленні мистецтва слова, і роман «Голяндія» (1929) Дмитра Бузька, представника футуристичної «Нової генерації» (1927–1930).

Формулювання мети і завдань статті.

В окресленому інтермедіальному просторі проблематизовані два взаємопов'язані дискусійні аспекти, які складають предмет доказів пропонованої студії. Перший стосується дискредитації музики як традиційно усталеного засобу вираження людських емоцій, настроїв та переживань. Другий – знецінення дидактизму й моралізаторства у контексті ревізії толстовства, трендового на початку ХХ століття релігійно-етичного віровчення Л.Толстого.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Авангардистське зіштовхування з традицією, концептуалізоване у художніх творах В.Еллана-Блакитного і Д.Бузька, було в цей час і предметом теоретичних рефлексій. У статті з промовистою назвою «Мистецтво та падаючий світ» (1919) Валентин Рожицин міркував над тим, як взаємообумовлені контексти соціальні й мистецькі. На його думку, «великий сенс зламу сучасності» полягав у відкритті футу-

ризму, який знищив реалізм. «Нині реалізм помер» (Рожицин, 2020, с. 529), як і його носії, які презентували цю консервативну епоху й інспірований її аксіологією міщанський спосіб буття («Люди реалістичного мистецтва були міщанами; затишне, кімнатне, домашнє життя, нудне коло зради та кохання, безкінечне повторення одноманітних людських життів; нудна допитливість до нудного будня» (Рожицин, 2020, с. 530)). Зухвало-бунтівний футуризм, який увібрав симптоматику революції, війни і прогресивної індустріалізації, «знищив красу» (Рожицин, 2020, с. 530) і, «мов граната», підірвав авторитетність реалізму. Агресивну риторику цього переходового «стилю сучасності» (Рожицин, 2020, с. 531) оправдовують есхатологічні легалізації: «Епоха особистості закінчилась. Маса, масова дія, масовий герой, масовий злочин, масова праця, масове безробіття, – де ж тут місце для особистості? /.../ Пафос, пристрасть, гнів, лють, ненависть, хвилювання, заколот, повстання, революція, всезагальний крах. Із цих масових простих і сильних почуттів народжується нове мистецтво» (Рожицин, 2020, с. 535). «Вік лірики відійшов. Лють керує серцем сучасного художника. Жіноча привабливість втратила свій сенс. Полум'я соціальної пристрасті спалює мистецтво сучасності. Воно позбавлене грації, позбавлене вишуканості, тонкого смаку, манірності давніх художників» (Рожицин, 2020, с. 536) [курсив наш – І.Б.]

Погляньмо, як ці постулати резонують із поезією В. Еллана-Блакитного, у якій увага переакцентована зі знеціненого індивідуалізму «буржуазного» ХІХ ст., з яким алюзійно пов'язаний толстовсько-бетховенський текст, на новітню революційно-маршову риторику, призначення якої солідаризувати деколонізований колектив:

«Після Крейцерової сонати»

«Покласти б голову в коліна...

Відчути б руку на чолі»...

– Сантиментальність!

Хай загине

І пам'ять ніжних на землі.

Нам треба нервів, наче з дроту,

Бажань, як залізобетон,

Нам треба буряного льоту, –

Грими, фанфар мідяний тон.

Десь там самотня віоліна

Тужливо журиться у млі...

Не зупиняться! Хай загине!

Йдемо. Під марші. По землі! (Лавріненко, 2002, с. 145).

У «Голяндії» зневажені не тільки «рецепти доброго роману», а й інші «літературні трафа-

рети» (Бузько, 1991, с. 253), поміж якими – і психологічно-музичні чи музично-психологічні колаборації (пор.: «думки старого такі ж журливі, як Сібеліусів вальс і такі ж безпорадні, як Тамарина гра» (Бузько, 1991, с. 252)). Вульгаризуючи сугероване музикою емоційне зворушення, прозаїк пов'язує з гротескним комплексом знаменитий «Журливий вальс» Яна Сібеліуса (Valse triste, Op. 44; Johan Julius Christian Sibelius (1865–1957)), під акомпанемент якого старий єврей Абрам Мойсейович Зільбер, «виколюючи зі своїх зубів рештки смаженої курки, думав про речі поважні й глибокі» (Бузько, 1991, с. 252). Відразливо-плаксиві інтонації «журливої» композиції інкрустують життєве фіаско купця Зільбера, карикатурного антигероя, *жالی* якого – *жалюгідні*. Маргіналізований єврей-спекулянт, який усупереч своїй національній ідентичності («нащадки левітів дуже здатні до музики та інших мистецтв») не став музикантом, хоча за молоду прагнув («Через те й доньку свою за всяку ціну тепер учить грати» (Бузько, 1991, с. 254)), *жалкує* за реквізованою крамницею на Хрещатику і, хворий на подагру, безпорадний і дезорієнтований, не може вигадати нового гешефтмахерства.

Текст роману «Голяндія» розгортається як живий процес творчого редагування, у яке втягнений і читач. В експозиції окреслена інтригуюча ситуація: нібито Автору на «колгоспсекції» дорікнули про брак «конфлікту»: «В мене так і записано: "Невміння поєднати прояву індивідуальності з колективним режимом..."» (Бузько, 1991, с. 244). Саме тому він доповнює «колективну» сюжетну лінію – «індивідуальною», демонструючи мистецьку нехоть до цієї другої. Реагуючи на вимоги «патентованого роману», з романтичним протагоністом і відповідним романтичним сюжетом, який не можливий «без особистих страждань і всякої такої психології», Автор вирішує «надати героєві музичного хисту» (Бузько, 1991, с. 244) та кшталтувати любовний трикутник: «О, кохання! Завжди воно – найпевніший спосіб спіймати читачів на гачок зацікавленості. І коли вже вони перестануть карасями бути, що неодмінно йдуть на цей облудливий поживок?» (Бузько, 1991, с. 308). Відтак, паралельно із кон'юнктурною, стратегічно важливою сюжетною лінією про «суспільну боротьбу» (Бузько, 1991, с. 267) розгортається й музикалізована любовно-інтимна, акцентована стереотипність якої піддана остракізму.

Інструменталізуючи авангардну іронію, зредуковану до скепсису, автор «Голяндії» дискримінує романтичний пафос музичного потрясіння, ангажуючи для цього амплуа найбільш

відомого композитора – Людвіга ван Бетховена (1782–1827), який «відкрив дорогу романтичному віку», музика якого «вирізняється тією індивідуалізацією образу, яка пов'язана з психологічним началом у мистецтві» (Конен, 1984, с. 26). У реконструкції гротескних наративів спостерігаємо за своєрідним суміщенням «оголеної душі» (С.Пшибишевський), пріоритетної в ранньомодерній естетиці, з якою музикознавці ототожнювали Бетховенове звучання (Конен, 1984, с. 28), з епатованим в авангардистській риторичі «оголеним тілом», що ілюструє, зокрема, такий епізод. Петро Клименко, намірившись скупатися у ставку, раптом завмер, почувши вражаючу мелодію, а за мить побачив біля води оголену піаністку Тамару Зільбер: «Очманів – здурів од її рояля, – запевняв себе Петро, зовсім забуваючи, що він відчув отам, у верболозі, коли його майбутня вчителька купалася» (Бузько, 1991, с. 266). Осмішує ситуацію й етнографічно-народницький локус («купа верб», звуки «плутались у верболозі», «Петро поліз у верболіз», де й нарешті спочив «під вербою»), вибір якого травестує толстовське застереження про важливість місця для прослуховування Дев'ятої сонати.

Легітимізовану в культовому російському тексті музично-психоаналітичну формулу український прозаїк транспонує в нові соціокультурні умови, презентуючи водночас і її полемічну ревізію: як-от комічно ситуйовані уроки музики («Коли вперше вона торкнулася його своїм тілом, він аж прикипів на місці, не знаючи, як до цього поставитися» (Бузько, 1991, с. 321). «– Залицяється дівчина, – думав він. І назустріч цьому залицянню в ньому прокидався природний потяг до неї. // А там, де він є, цей потяг, розум стає його покірним наймитом. І міркує так, як його хазяїн хоче» (Бузько, 1991, с. 322)).

Тамара Зільбер, яка погодилась вчити Петра гри на фортепіано, кожен урок розпочинала з його улюбленої «Крейцерової сонати», музичний екфразис якої у повісті Л.Толстого символізує трансгресивні стани. В інтерпретації російського автора музика активує деструктивну енергію: збуджує пристрасть і провокує ревності, штовхає до перелюбу та вбивства. Її виняткова енергія затьмарює, а не просвітлює свідомість, іншими словами, відкриває двері не в рай, а в пекло.

Наділена демонічним під'юджуванням Бетховенова соната наближає катастрофічну розв'язку сімейної драми Василя Позднішева, який убив свою дружину, матір двох дітей, приревнувавши її до піаніста Трухачевського, з яким вона розучувала «Крейцерову сонату».

Причиною перелюбу, припускає ревнивець, стали уроки музики («А между тем все знают, что именно посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе» (Толстой, 1982, с. 174-175)).

З-поміж трьох частин сонати в повісті задіяна перша (Presto), рецепцію якої музикознавці ототожнювали з «художнім тероризмом»: «далі йти справді нема куди, хіба що розносити вщент клавiші роялю і рвати струни на скрипці», – зазначала дослідниця творчості Л. Бетховена, покликаючись при цьому на твір Л. Толстого, протагоніст якого запевняв, що цю страшну і небезпечну музику, в імагінативному полоні якої програмуються «важливі вчинки», слід виконувати у «відповідних, важливих обставинах», а не у вітальні, «поміж декольтованих дам», з аплодисментами, морозивом і обговоренням останніх пліток, де викликана енергія може подіяти згубно (Кириллина, 2009, с. 81-82).

Діонісійна стихія музики, прориваючись крізь раціональні рамки соціальних правил і заборон, сугерує відчуття безмежної свободи, мотивує злочинний переступ Позднішева й сексуальну розкутість Гафійки. З тією різницею, що музичну ініціацію, обтяжену апокаліптичними інтонаціями, Д.Бузько обертає символічним осяянням, асоціюючи радість нового народження. Порівняймо:

«Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он. – У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ли принижующим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу» (Толстой, 1982, с. 179).

«І побігли кришталево чисті, радісні звуки Бетховенової мелодії... Дивно вплинули вони на Гафійку. Вгамувалася її буря, і з різних куточків свідомості попливли ясні думки, як світлі хмаринки на обрії перед сходом сонця. // Ніби згори вона глянула на саму себе, що, як

злодій, причаїлася в темряві. Хіба ж вона не може ввійти до кімнати й вільно слухати ці гарні звуки? Авжеж, може. От просто увійде, та й усе. // Смішними й непотрібними здавалися плутані умовності людських взаємин на тлі цієї мелодії, що кликала у височинь чистої думки. Смішними здавалося і її, Гафійчине, хвилювання, її буря темних почуттів. /.../ На крилах звуків летіли її думки. Ті самі, що вона не раз їх думала. Але ж тоді вони посувалися поволі. А тепер – мчали...» (Бузько, 1991, с. 320).

Втім, автора «Голяндії» цікавлять не тільки музичні рефлексії чи процеси їх деміфологізації. Він визнає неприйнятними моралізаторські міркування Толстого, озвучені у тексті повісті й деталізовані у «Післямові до "Крейцерової сонати"», яка була написана на вимогу читачів, які просили пояснити, що він «хотів сказати цим оповіданням» і які висновки слід робити (Толстой, 1982, с. 197).

У цій «Післямові...» обґрунтовані п'ять релігійно-повчальних тез, у яких Лев Толстой спростовує і категорично заперечує стійкий (науково-медичний) стереотип про те, що «статеве спілкування є справою необхідною для здоров'я» (Толстой, 1982, с. 197). Він засуджує «сексуальне спілкування» як у шлюбі, так і поза ним, ратуючи за стриманість, яка «менш небезпечна і шкідлива для здоров'я, чим нестриманість» (Толстой, 1982, с. 198). Подружжю прозаїк радить сприймати тілесну любов не як «поетичний і піднесений стан», а як «принизливий для людини тваринний стан» (Толстой, 1982, с. 199). І це вихідна установка на шляху до стриманості, яка вбереже від ще більших злочинів. Зокрема таких, як подружня зрада, яка, нарікає автор, стала «буденним явищем», охопивши всі щаблі соціальної ієрархії (правило друге). І – дітовбивство: вживання «засобів проти народження дітей», до яких вдаються у пошуку сексуального задоволення (правило третє). Четверте повчання стосується витоків нестриманості: якщо надто ніжно опікуватися своїми дітьми, у них «неприродно рано» виникне «непереборна чуттєвість» (Толстой, 1982, с. 200). П'яте правило гласить: закохані чоловік і жінка тратять час на «шкідливу роботу»: перший – щоб «видивитись, придивитись і заволодіти», друга – «заманити і звабити» (Толстой, 1982, с. 200). А поміж тим вони повинні присвячувати себе і свій час «служінню чи людству, батьківщині, науці, мистецтву». «Ось те суттєве, що я хотів сказати і думав, що сказав у своєму оповіданні», – підсумовує Лев Миколайович, мотивуючи п'ять повчань антропологічною спрагою духовної досконалості (інтенційним рухом людського життя до чистоти, невинності

й цнотливості), тамуючи яку, слід «керуватись ідеалом Христа» (Толстой, 1982, с. 202). «Для сповідників християнського вчення досягнення будь-якого щабля досконалості викликає потребу ступити на вищу сходинку, з якої відкривається ще вища. // Сповідник закону Христа завжди у стані митаря. Він завжди відчувається недосконалим, не бачить позаду себе шляху, який пройшов, а бачить завжди перед собою той шлях, по якому ще треба пройти і який він ще не пройшов» (Толстой, 1982, с. 204).

Прибираючи маску пересмішника («крутія» (Бузько, 1991, с. 245), «скептика» (Бузько, 1991, с. 257), «штукаря» (Бузько, 1991, с. 381), «касфікаса» (Бузько, 1991, с. 380), «блязня» (Бузько, 1991, с. 382)), український прозаїк деформує толстовські ригористичні засади щодо примусової сублімації, діагностуючи святенницьку суть його максималістських декларацій.

Передусім глузує з «патріархальної витримки» в цнотливих п'ятилітніх стосунках Петра з Гафійкою: «Але ж п'ять років терпіти, коли дівчина любя! /.../ І мені здалося, що так і треба: от Петро вивчиться на агронома, а Гафійка на виховательку. Тоді вже поберуться. Як гарно! Як у старовинному романі...» (Бузько, 1991, с. 257). Комунівський парубок Петро Клименко щодо «статевої проблеми», якою цікавиться Автор, потрапивши сюди, добре «підготований»: він належно засвоїв, що «як нерви здорові, тоді, ясно, статеві проблема перестає бути такою вже складною й значущою» (Бузько, 1991, с. 256); типово інтелігентський симптом, такий потяг не характерний для людей фізичної праці, бо «хліборобська праця таки здорова річ», і від неї – «правильний обмін речовин» в організмі. Понад те, у розмові з Автором, Петро пояснює, що в комуні всі мусять «триматися», бо «все село за нашим життям пильно стежить. Тільки що, так зразу і підуть язиками плести: розпуста, мовляв. І будуть добре ім'я комуні в багні валяти. От ми й тримаємося. Куди суворіше, ніж тепер на селі. Не можна інакше: честь комуні...» (Бузько, 1991, с. 256-257). Утім, «клятому скептику», Автору кортить запитати, «чого це саме комунівські жінки, а не чоловіки, все хворіють на апендицит та їздять аж до районної лікарні його різати?». Однак пікантність цього неоднозначного питання залишається читачам, сам же оповідач робить висновок такий: «І взагалі, – оце головне, – де мораль ради людських балачок, там вона – мораль про людське око. Брехлива мораль. І тишком-нишком її обов'язково супроводить гріх...» (Бузько, 1991, с. 257).

Неможливість високоморального кому-нівського етикету стриманості шаржована і на фабульному рівні. Відштовхнувши розпаленого пристрасно Петра, закохана Гафійка з прикрістю визнає, що нічого в цьому нема «образливого. Навпаки...», – «не можна йти проти природи, хоча б заради того, що там на селі скажуть чи подумають» (Бузько, 1991, с. 314), а тому не тільки підбурює п'ятьох одиноких жінок не вести чернече життя («Годі безглузду коритися. Кожна має право на кохання й на дитину. Незалежно від того, чи має вона чоловіка, чи ні» (Бузько, 1991, с. 322)), а й зваблює двох одружених чоловіків, визнаючи терапевтичний ефект такого акту («Як тільки сон втратить, зараз же лікуватиме себе таким способом» (Бузько, 1991, с. 337)). Гафійчин бунт проти стриманості завершується у Києві, де вона, робітниця цигаркової фабрики, «ретельно працює в комісії боротьби з проституцією» (Бузько, 1991, с. 385).

Траєкторія ініціального дорослішання Петра Клименка, який уперше приїхав до Києва, охоплює тілесну топоніміку пляжу, ресторану й кімнату повії. «Наївніший за київського малого хлопця», він «очмарів» на пляжі (в описі якого пародійно ілюстроване п'яте толстовське правило), «не так від сонця, як від того приємного, скрізь суворо забороненого, а тут – вільного споглядання голого тіла» (Бузько, 1991, с. 387). Сп'янів від горілки й «ресторанного оселедця», яких «не куштував ще ніколи» (Бузько, 1991, с. 390); забувся у «Маньчиній кімнаті, в моторошній дірі, що до неї – коридорчики, темні переходи, як середньовічне підземелля» (Бузько, 1991, с. 391). А музтехнікума нібито не знайшов, хоча так поривався навчатися в ньому.

В оправданні такої поведінки актуалізована толстовська формула, за якою репресивне раціо не може стримати музичні рецидиви еросу: «Але ж – вічна історія Крейцерової сонати! – еротика й розум погані спільники. Якби Петро був сивий дід, а не юнак, і тоді б він не врятувався від тої стежки, що на неї так часто потрапляє наш розум, коли його отруєє статеве почуття» (Бузько, 1991, с. 321).

«Вічна історія Крейцерової сонати» – перемога сексуальних інстинктів над духом музики – розгортається за логікою бахтінської карнавальної аксіології, поступового перевертання духовної топографії в матеріально-тілесний низ, що засвідчує й омонімічне обрамлення роману: від омріяної утопії про кому-ну-сад до ресторан-

чика з такою ж назвою («Ах, так: «Голяндія» і ще «Голяндія». Зеленоострівна мрія й смертельний жах свого падіння...» (Бузько, 1991, с. 391)). Знаками цього падіння стають описи тіла і їжі: зокрема, у топоніміці «славетного київського пляжу» (Бузько, 1991, с. 386) акцентований «типово гротескний образ потіння» (Бахтин, 1990, с. 365), заміщення облич задами, «видатним знаряддям сучасного флірту», якими так запально крутять «пляжні панночки» («Приваблює, значить...» (Бузько, 1991, с. 386)), як і пов'язані з тілесним низом, натяки на венеричні захворювання.

Іронізуючи з серйозного тону толстовської пропаганди стриманості, Дмитро Бузько розвінчує її хибний аскетичний ідеал, реабілітує лібідо, або, словами М.Бахтіна, «продуктивність» низу (Бахтин, 1990, с. 419).

Висновки та перспективи дослідження. Розрив з імперіалістичним минулим, його ідеологічними комплексами й художніми стереотипами, реалізований і в інших текстах цього періоду. Так, «Після Крейцерової сонати» (1918) Василя Еллана-Блакитного звучить у тандемі з «Поезійкою розчарування» (1916) Михайля Семенка, ліричний герой якого, скрипаль, як і автор, назвав рух «по Крейцеру» «сантиментальною» перспективою «нудного дилетанта», яка стримує, ізолює і консервує «в своєму кутку» творчі амбіції футуриста, талант якого «опереджує час» (Семенко, 2017, с. 108). Натомість ідейним супроводом «Голяндії» (1929) можна вважати знамените антиімперське послання «Толстоєвський» (1936) Євгена Маланюка, який, на відміну від Дмитра Бузька, вдається не до сатири і карикатурного перебільшення у форматуванні гротескного заперечення толстовства, а озброюється уїдливішою риторикою, саркастично принижуючи «огидну заголеність» «Крейцерової сонати» у взаємозв'язку з авторським «пізнім женоненависництвом, наскрізь похитливим, слиняво-старечим бунтом імпотента проти "дівольської похоти"», а «"теологічну" писанину» «расового москаля» мотивує його лютою ненавистю до духовно складного і вищого, до «різнобарвності й поліфонічності культури», до «Євангелія, Шекспіра й Бетовена» (Маланюк, 1936). Текстова партнерство українських творів, антагоністично налаштоване щодо російської літературної традиції, пропонує самобутні версії інтермедіального експерименту в контексті національного триумфу «наших 1920-х».

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва : Худож. лит., 1990. 543 с.
2. Бузько Д. Чайка ; Голяндія : Романи / Передмова Л.С.Бойка. Київ : Дніпро, 1991. 394 с.
3. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество : В 2 т. Москва : Московская консерватория, 2009. Т. 1. 536 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий : Германия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Шестое издание. Москва : Музыка, 1984. 533 с.
5. Маланиук Є. Толстоєвський. URL : <https://zbruc.eu/node/109446> (дата звернення: 19.12.2021)
6. Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933: поезія – проза – драма – есей / [упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка ; післямова Є.Сверстюка]. Київ : Смолоскип, 2002. 984 с.
7. Семенко М. Повна збірка творів / упор. Ярина Цимбал. Київ : Темпора, 2017. Т. 1. 256 с.
8. Толстой Л. Собрание сочинений в 22 тт. Москва : Художественная литература, 1982. Т. 12.
9. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / Упоряд. Д. Горбачов. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 640 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovyia i Rennsansa*. [Work of Fransua Rable and folk culture of middle ages and Renaissance]. Moscow : Fiction. [in Russian].
2. Buzko, D. (1991). *Chaika ; Holiandiia : Romany*. [Seagull ; Holland : Novels]. Kyiv : Dnipro. [in Ukrainian].
3. Kirillina, L. (2009). *Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo*. [Beethoven. Life and work]. Moskva : Moskovskaja konservatorija. [in Russian].
4. Konen, V. (1984). *Istoriya zarubezhnoj muzyki. Vypusk tretij : Germaniya, Franciya, Pol'sha s 1789 goda do sere diny XIX veka. Spetoe izdanie*. [History of foreign music. Issue three : Germany, France, Poland from 1789 to the middle of the 19th century]. Moskva : Muzyka. [in Russian].
5. Malaniuk, Ye. (1936). *Tolstoievskiy*. [Tolstoyevsky]. URL : <https://zbruc.eu/node/109446> (Last accessed: 19.12.2021) [in Ukrainian].
6. Lavrinenko, Yu. (Eds.). (2002). *Rozstriliane vidrodzhennia : Antolohiia 1917–1933: poeziiia – proza – drama – esei* [Shot revival: Anthology 1917–1933: poetry – prose – drama – essays]. Kyiv : Smoloskyp. [in Ukrainian].
7. Semenko, M. (2017). *Povna zbirka tvoriv. T.1*. [Complete collection of works. Vol.1]. Kyiv : Tempora. [in Ukrainian].
8. Tolstoj, L. (1982). *Sobranie sochinenij v 22 tt. T. 12*. [Collected works in 22 vols. Volume 12] Moskva : Hudozhestvennaya literatura [in Russian].
9. Horbachov, D. (Eds.). (2020). *Ukrainskyi khudozhnii avanhard: Manifesty, publitsystyka, besidy, spohady, lysty*. [Ukrainian artistic avant-garde: Manifestos, journalism, conversations, memoirs, letters]. Kyiv : DUKh I LITERA. [in Ukrainian].

TRANSMUSICAL MEDIA OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S "KREUTZER SONATA" (DMITRO BUZKO VS LEO TOLSTOY)

Bestiuk Iryna Anatoliivna

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of Ukrainian Literature

Rivne State Humanitarian University

31, Plastova Str., Rivne, Ukraine

The textual catalyst for the transmusal media of Ludwig van Beethoven's Kreutzer Sonata (A major, Op. 47) was the novel of the same name by the Russian novelist Leo Tolstoy. The artistic identity of the Russian novel provoked the avant-garde reaction of the young generation of Ukrainian writers, whose works framed the period of national revival of the 1920s and 1930s. Ludwig van Beethoven's Kreutzer Sonata (A-dur, Op. 47) became a textual catalyst for the transmusal media of the Kreuzer Sonata (1828–1910). Whose works in a way framed the period of national revival of the 1920s and 1930s. These are the poetry march "After the Cruiser's Sonata" (1918) by Vasyl Ellan-Blakytyn, which gained a reputation as the "first brave" in the creation of new revolutionary lyrics, and the novel "Holland" (1929) by Dmitry Buzko, a representative of the futuristic "New Generation" (1927–1930). In the delineated intermedia space, discussion aspects are problematic, which concern, firstly, the discrediting of music as a traditionally established means of expressing human emotions, moods and experiences and, secondly, the devaluation of didactics and moralism in the context of the revision of Tolstoy. (1) By instrumentalizing avant-garde irony, reduced to skepticism, the author of Holland discriminates against the romantic pathos of musical shock. In the reconstruction of grotesque narratives we observe a peculiar combination

of “naked soul”, a priority in early modern aesthetics, with which musicologists identified Beethoven’s sound, with the avant-garde “naked body”. The emotional emotion suggested by the music is vulgarized in the theme of the famous “Jury Waltz” by Jan Sibelius. (2) However, the author of “Holland” is interested not so much in musical reflections or processes of their demythologization. he finds unacceptable Tolstoy’s moralizing considerations, voiced in the text of the novel and detailed in the “Afterword to the Cruiser’s Sonata”. Removing the mask of a mocker (“cool”, “skeptic”, “trickster”, “casficas”, “clown”), D.Buzko distorts Tolstoy’s rigorous principles of forced sublimation, diagnosing the priestly essence of his maximalist declarations. Ironically, from the serious tone of Tolstoy’s propaganda of restraint, the Ukrainian prose writer debunks its false ascetic ideal, rehabilitates bodily nature, or, in Bakhtin’s words, the “productivity” of the bottom.

Key words: Beethoven, “Kreutzer Sonata”, avant-garde, demythologization of music, discrediting fatness, laughter culture, intermedia analysis