

<http://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.140>

УДК 821.111=161.2-31.091"19"-055.2:78.036

МУЗИЧНА ПОЛІФОНІЯ МОДЕРНІСТИЧНОГО ТЕКСТУ: БРИТАНСЬКА / УКРАЇНСЬКА ЖІНОЧА ПЕРСПЕКТИВА

Надія Поліщук

orcid.org/0009-0007-6161-1955

nadiya.polishchuk@lnu.edu.ua

Кандидатка філологічних наук, доцентка

Кафедра світової літератури

Львівський національний університет імені Івана Франка

Вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна

Анотація. Предметом наукового дослідження є порівняльний аналіз малої жіночої прози британських і українських письменниць з перспективи взаємодії літератури і музики в період модернізму. Такий підхід передбачає розгляд музики як вираження питомо модерністичного світовідчуття письменниць, пропущеного крізь призму внутрішнього «я» жіночої особистості. Він здійснений на основі літературознавчого аналізу творів В. Вулф «Струнний квартет», К. Менсфілд «Урок співу», «Слабке серце» і «Весняні замальовки», Д. Віконської «Полонез D-moll Шопена (ор. 71, № 1)», «Прелюдія фіс-дур № 2 Василя Барвінського», «Музика» та І. Вільде «Піаніст», «Східна мелодія» і «Химерне серце». Вивчення явища музикалізації прози, що ґрунтується на концепції відомого інтермедіаліста В. Вольфа, дозволяє виявити різні форми її презентації. У змістовому аспекті можемо говорити про наявність двох різновидів тематизації музики в літературі: інтра- і паратекстуальної тематизації. У структурному аспекті представлено всі три форми імітації: словесна музика; образно-змістова аналогія, виражена головно в асоціативній образності води (кохання); формально-структурна аналогія, подана як імітація музичних макроформ (квартет і фугета) і мікроформ (композиційний прийом поліфонії). Прикметною особливістю цього дослідження є виявлення оригінальних творчих паралелей в поетиці письменниць-модерністок – на перетині і в межах національних літератур. Образно-змістові аналогії споріднюють манеру письма українських і британських письменниць – Д. Віконської і В. Вулф, І. Вільде

і К. Менсфілд; імітаційна форма музичних мікроформ виявляє внутрішню стильову спільність британської літератури: ампліфікаційні конструкції у В. Вулф і К. Менсфілд – та української літератури: синтаксичні модифікації ключових опорних лексем у Д. Віконської й І. Вільде.

Ключові слова: музикалізація прози; модернізм; жіноча особистість; В. Вулф; К. Менсфілд; Д. Віконська; І. Вільде.

Взаємодія літератури і музики в контексті історичного розвитку мистецтва має свою давню традицію, в якій особливо знаковими періодами були доба романтизму і модернізму. Проте якщо в епоху романтизму музика у порівнянні з літературою сприймалася як первинний, більш досконалий і довершений вид мистецтва, якому в найбільш притаманний спосіб властиво наблизитися до пізнання і художнього вираження трансцендентного, то в період модернізму музика в синтетичній єдності з літературою акумулювала і змістові, і формальні чинники мистецтва слова, розширила його рамки і, вийшовши за їх межі, набула ознак естетичної свідомості (Hejmej і Górný 2016: с. 106), стала адекватним вираженням самої епохи:

Модерністи одночасно намагалися заново сформулювати ідею сутності і форми, які б її виражали. Тому музика є не просто метафоричним вирішенням для репрезентації свідомості, вона радше стає частиною більшого питання – проблеми репрезентації модернізму як такого (Bucknell 2001: с. 2).

На відміну від домінантної у романтизмі німецької, в період модернізму музика охоплює всі національні літератури, серед яких – британську і українську, які перебуватимуть у полі нашого інтересу.

Якщо ж спробувати хоча б побіжно проаналізувати весь спектр наукового дискурсу, предметом якого є дослідження різних аспектів взаємодії музики і літератури епохи модернізму, то в ньому можна виокремити три напрями: а) теоретичний, сфокусований на інтермедіальній складовій міжмистецьких контактів (Wolf 1999; Hejmej 2002; Hejmej і Górný 2016; Benson 2020; Schirmacher 2024; Наливайко 2006; Маценка 2017; Генералюк 2020); б) історико-літературний, сконцентрований на формах взаємопроникнення двох

видів мистецтва в добу модернізму (Bucknell 2001; Wolf 1999; Varga 2022; Fillerup 2022; Gurke 2022); в) критико-літературний, присвячений аналізу різних форм музикалізації літератури британського і українського модернізму (Wolf 1999: с. 147–163; Sutton 2020; Correa 2011; Crapeulet 2008; Manhire 2011; Varga 2014; Любарець 2017; Набитович 2018; Фрайт 2021; Мафтин 1998; Карач 2021).

Мета цієї літературознавчої розвідки – порівняльний аналіз вибраних творів письменниць британської і української літератури епохи модернізму, здійснений крізь призму явища музикалізації прози, виявленого у жанрах малої форми, зокрема: В. Вулф «Струнний квартет», К. Менсфілд «Урок співу», «Слабке серце» і «Весняні замальовки», Д. Віконської «Полонез D-moll Шопена (ор. 71, № 1)», «Прелюдія фіс-дур № 2 Василя Барвінського», «Музика» та І. Вільде «Піаніст», «Східна мелодія» і «Химерне серце». Обраний ракурс дослідження здебільшого експериментальних за своєю природою проб жіночого письма фокусується на розгляді музики як вираженні питомо модерністичного світовідчуття, пропущеного крізь призму внутрішнього «я», що рясніє розмаїттями її презентації.

Ідеться насамперед про вимір персонажів – це протагоністи / протагоністки, які тісно пов'язані зі світом музики: вчителька музики панна Медовс чи юна піаністка Еді Бенджел з оповідань К. Менсфілд «Урок співу» і «Слабке серце», безіменні піаністи та оперний співак Алексі з оповідань І. Вільде «Піаніст», «Східна мелодія» і «Химерне серце»; це нараторки – слухачки, чиї оповіді про сприйняття музичних творів супроводжуються відтворенням їхнього звучання – «Струнний квартет» В. Вулф та «Полонез D-moll Шопена (ор. 71, № 1)», «Прелюдія фіс-дур № 2 Василя Барвінського» Д. Віконської. Мова також про музику як персонажа – «Слабке серце» К. Менсфілд і як предмет осмислення її сутності – «Струнний квартет» В. Вулф і «Музика» Д. Віконської. Маємо на увазі і функціонування музики як своєрідного тла, на якому і завдяки якому перед читачами розкривається складний, багатий, емоційно насичений світ внутрішнього переживання жіночої особистості: «Урок співу», «Слабке серце», «Весняні замальовки» К. Менсфілд, «Піаніст», «Східна мелодія» І. Вільде. Прикметною

особливістю цього дослідження є виявлення оригінальних творчих паралелей на перетині (В. Вулф // Д. Віконська; К. Менсфілд // І. Вільде) і в межах (В. Вулф // К. Менсфілд; Д. Віконська // І. Вільде) двох національних літератур – британської і української.

Функціонування музики в оповіданні «Струнний квартет» є доволі цікавим явищем модерністичної літератури, що зумовлено прагненням письменниці не лише передати словесними засобами звучання музичного твору, а й показати його сприйняття і вплив, який він справляє на потенційних реципієнтів, зокрема нараторку твору.

Вербалізація концерту струнного квартету Моцарта комплексна за своїм характером, оскільки охоплює і структурну, і змістову його складові, зокрема вдало відтворює саму техніку виконання твору, що передбачає змінність швидкого, інтенсивного темпу на початку твору сповільненим розгортанням теми всередині і повторним наростанням напруги наприкінці концертного номеру. На тематичному рівні інтонаційно-мелодійній плинності техніки виконання відповідає змінність ланцюжка асоціативних образів – води, кохання і міста.

Бурхлива, нестримна водна стихія – як один з універсальних образів музичної культури¹ – символізує динамічність, силу, енергію і круговерть життя, його буяння й розквіт, що не лише докладно відтворює швидкість музичних рухів перших пасажів твору, наскрізно виражену і вертикальною, і горизонтальною (коловою) спрямованістю, а й влучно передає настроєву гаму – відчуття всеохопної радості, втіхи, вдовolenня, виражених у не підпорядкованому жодній логіці прагненні повнокровно радіти життю, бути цілковито щасливим:

I want to dance, laugh, eat pink cakes, yellow cakes, drink thin, sharp wine. Or an indecent story, now – I could relish that. The older one grows the more one likes indecency. Hah, hah! I'm laughing (Woolf 1921: с. 62).

¹ «Поява і відчуття води присутні у вражаючому різноманітті: водограї, річки, океани, хвилі, бризки і дощ описані у всіх їхніх аспектах; здається, вони присутні всюди – якщо не як видимі зразки, то як підсвідомі образи» (Lippman 1999: с. 12).

Поступова зміна динаміки виконання музики, а відтак і її тональності спричиняється до поступового занурення в інтимно-почуттєву сферу нараторки-реципієнтки, проникнення у простір її власних переживань, що супроводжується появою нового асоціативного витка – теми кохання, яка своєю чергою виявляє внутрішньо ускладнену, подвійну проєкцію. З одного боку, перед читачем постає візія кохання як спогад глибоко особистісного чуттєвого досвіду, емоційно амбівалентного: позначеного радістю, зумовленою близькістю з коханим і водночас – болем, викликаним відчуттям його втрати, символічно відтворених завдяки уявним образам затонулого човна та опалого листа троянд, як і настроєм елегійного смутку, туги, страждання, які символізує сяйво місяця. З іншого боку, на неї накладається візія любовної пригоди закоханої пари, виписаної в мажорних тонах середньовічної лицарської традиції з усіма властивими їй компонентами: веселощів, грайливості, інтриги, втечі, благословення і взаємного щастя.

Натомість останні музичні акорди викликають в уяві нараторки асоціацію з величним, неприступним містом, в якій прочитується алюзія на досконалий, самодостатній, непорушний у своїй замкнутій довершеності абстрактний світ музичного мистецтва *par excellence*, вільний від сум'яття внутрішнього і хаосу зовнішнього світу. А проте як величний і осяйний, що манить своєю неземною красою і водночас, позбавлений надії та радості, відштовхує пусткою і самотністю, цей світ вишуканого мистецтва залишається чужим, спорожнілим і ворожим простором, з якого нараторка намагається якомога швидше втекти, покинувши музичну залу і пірнувши у світ гамору та неспокою звичного для неї міського життя.

Така властиво наскрізна почуттєво-емоційна амбівалентність (люди зі світлими усмішками на землі / рибалки-грішниці під мостом; відчай / надія музики раннього Моцарта; чарівна круговерть життя / небезпека прірви, що затягує човен закоханих; радість / журба закоханої пари; краса / пустка музичного міста) з відчутним домінуванням сумних мотивів дозволяє нам стверджувати, що форма музикалізації, яку обрала В. Вулф для відтворення вражень від Моцартового концерту струнного квартету, пропущена крізь призму її власного модерністичного

світовідчування, просякненого настроями скорботи, самотності й порожнечі.

В українській літературі приклади музикалізації прози – і суголосні, і одночасно контрастні до В. Вулф – можемо віднайти в ліризованих мініатюрах Дарії Віконської², які умовно можна окреслити поняттям «музичного триптиху», що об'єднує твори «Полонез D-moll Шопена (ор. 71. № 1)», «Прелюдія фіс-дур, № 2 Василя Барвінського» і «Музика». З них перші два у більш сконденсованій і лаконічній, – хоч і різною мірою щодо твору В. Вулф формі є виразом вербальної музики, а третій – прикладом своєрідної ліричної рефлексії авторки на тему музики як виду мистецтва.

Подібно до В. Вулф³, Д. Віконська у спробі відтворення виконання музичного твору польського композитора-романтика вдається здебільшого до того самого ряду асоціативних образів, що і її британська літературна посестра. Для передання зміни музичної теми вона використовує, зокрема, образи води і закоханої пари, подані крізь призму характерних, тісно переплєтених і нерозривних між собою інтонаційних відтінків радості, журби і ніжності. Однак, на відміну від оповідання британської письменниці, твір української авторки різниться цілою низкою рис.

Перше, що впадає в око, – це відмінність тональності у відтворенні музики обох композиторів. В оповіданні В. Вулф, як ми зазначали раніше, з незначними вкрапленнями радісних інтонацій домінують мінорні настрої, що передають відчуття болю, скорботи, внутрішнього неспокою:

² Залишаю осторонь біографічні паралелі обох письменниць, пов'язані із захопленням музикою – кожною на свій спосіб обдарування і практикування, як і іншої пари авторок, К. Менсфілд та І. Вільде. – Див. докладніше: (Ковальська-Фрайт 2016; Набитович 2018; Correa 2011; Sutton 2006).

³ З певним відсотком імовірності можемо припустити, що Д. Віконська могла бути ознайомлена з текстом «Струнного квартету», як і загалом із творчістю В. Вулф, адже вона отримала якісну європейську освіту, що дозволяла письменниці безпосередньо, з першоджерел відстежувати провідні тенденції мистецького життя західного світу початку ХХ ст. Свідченням останнього твердження є «піонерська» розвідка письменниці про експериментальний, новаторський на той час роман Дж. Джойса «Улісс» – «Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя», опублікована 1934 р.

The melancholy river bears us on. When the moon comes through the trailing willow boughs, I see your face, I hear your voice and the bird singing as we pass the osier bed. What are you whispering? Sorrow, sorrow. Joy, joy. Woven together, like reeds in moonlight. Woven together, inextricably commingled, bound in pain and strewn in sorrow – crash! (Woolf 1921: c. 62).

У творі Д. Віконської, навпаки, за винятком поодинокого впровадження теми смутку, вираженої в образі темної безодні, переважають світлі, оптимістичні тони, які виражають почуття радості, безжурної легкості, зрештою щастя: «Фортеп'ян відчинений <...> чийсь радісний сміх дзвонить у весняну ніч... Розливається потік дзвінких звуків, сумних зразу, потім радісних, але все ніжних. Ніби порухані вітром конвалії дзвонять срібним голосом» (Віконська 2014: с. 218–219).

Так само різняться й асоціативні образи води і пари закоханих. Якщо у В. Вулф – це стрімка, бурхлива ріка, сповнена емоційної напруги і протистояння, то у Д. Віконської – це погідна, тиха водна просторінь, чиста і прозора, з якою пара закоханих в уяві письменниці зливається в єдине ціле: «Мелодія слів лучиться з піснею води. Два голоси неначеб дуєтом ллються в один акорд, що тричі відбивається відгомоном по роз'ясненій воді, по соняшнім повітрі, по пахучих травах» (Віконська 2014: с. 219). Натомість у В. Вулф спогад про кохання контрастно відлунює роздвоєнням зраненого «я» нараторки, що потребує зцілення музикою:

Rising, the figures ascend, but now leaf thin, tapering to a dusky wraith, which, fiery tipped, draws its twofold passion from my heart. For me it sings, unseals my sorrow, thaws compassion, floods with love the sunless world, nor, ceasing, abates its tenderness but deftly, subtly, weaves in and out until in this pattern, this consummation, the cleft ones unify <...> (Woolf 1921: c. 62).

Відмінний також образ квітів, які асоціюються з музикою: у Д. Віконської це білі конвалії – символ весни, невинної радості, чистоти; у В. Вулф – опалі листочки троянд, що символізують загибель кохання.

Попри те, що у Д. Віконської також звучить тема неспокою, виражена образом прірви, яка відлунює темою втрати й жалю:

«Якась чорна безодня перед нами. З чорної безодні вириваються тіні, постаті... Чи то тіні тих, що жалують, що кохали, чи тих, що жалують тому, що не кохали ніколи?» (Віконська 2014: с. 219), вона короткочасна і безслідно минає, поступаючись видову гармонійної природи, заново сповненій світла і спокою – завдяки ключовому в її візії образу сонця, на відміну від центрального для асоціативно-образної картини В. Вулф меланхолійного місячного сяйва. Варто зазначити, що образ місяця також фігурує в художній палітрі Д. Віконської і хоча він виконує дещо іншу функцію (про що трохи згодом), наділений подібними до твору В. Вулф смисловими конотаціями: місяць є символом переходу чи радше виходу за межі реального, провідником у простір містичного і позаземного: у В. Вулф – потойбічного кохання тіней душ, у Д. Віконської – світу музики.

Різняться між собою обидва твори і спрямованістю рухів музичного виконання. Зокрема, попри коловий рух перших музичних кроків квартету Моцарта: “... the yellow pebbles are churned *round and round, round and round*” (Woolf 1921: с. 61), решта розкриваються здебільшого по вертикалі, постійно підтримуючи емоційну напругу:

Fountains jet; drops *descend*. But the waters of the Rhone flow swift and deep, ... the spotted fish *rushed down* by the swift waters, <...> and such a boil of current that the yellow pebbles are churned round and round, round and round – free now, *rushing downwards*, or even somehow *ascending* in exquisite spirals into the air; curled like thin shavings from under a plane, *up and up*... (Woolf 1921: с. 61);

натомість наскрізний коловий рух відтворюваних мелодій Шопенової музики, створюючи відчуття звукових «припливів» і «відпливів», наповнює відчуттям гармонійної впорядкованості:

Звуки плавають, *бігають*, летять, нібито десь зникають, губляться, *розбігаються* по кутах маленької кімнати... потім вертають, легкокрилі, вдоволені, трохи втомлені... Ніби чийсь ніжні ноги *бігають* по квітчастому лузі, ледве доторкаючись пахучої трави. А квіти, ніби очами, ніби зіздами, дивляться на білі, *бігаючі* ноги. Квіти здивовані. А білі ніжки *бігають* далі, щасливі, безжурні, *бігають*, скачуть, знов *бігають*, аж нагло – устають (Віконська 2014: с. 219).

Згадане відчуття гармонії у Д. Віконської виникає завдяки зрівноваженню двох просторових площин – внутрішньої, виповненої слуханням музики, і зовнішньої – представленій простором тихого, спокійного, огорнутого сном міста. На художньому рівні ця гармонія досягається завдяки паралельному введенню в оповідь образів небесних світил – сонця і місяця, кожен з яких, відповідно, виграє своїм світлом: сонце – у воді музичної уяви нараторки: «Хвилює якась вода. *Соняшні промені грають на ній*» (Віконська 2014: с. 219); місяць – в її кімнаті: «*Місячні промені грають на взорах перських диванів, що постелено на підлозі...*» (Віконська 2014: с. 218). Тоді як у творі В. Вулф міський пейзаж настільки динамічний і мінливий, що постійно, до певної міри насильницьки вривається потоком думок фрагментованої свідомості нараторки:

and if you cast your eye over the room you will see that Tubes and trams and omnibuses, private carriages not a few, even, I venture to believe, landaus with bays in them; and the hats, the fur boas, the gentlemen's swallow-tail coats, and pearl tie-pins that come to the surface... (Woolf 1921: с. 59–60);

руйнуючи неперервну цілісність сприйняття музичного твору, він постійно нагадує про атомізовану розірваність, дезінтегрованість її буття, а відтак підкреслює неможливість віднайдення душевного спокою і рівноваги в музиці.

Це, зрештою, зумовлює відмінність фіналу обох творів письменниць: у В. Вулф музика як світ недосяжної краси, що в уяві нараторки постає у видиві прекрасного, але неприступного для людської особистості міста, залишає по собі відчуття неподоланого неспокою, ба більше – розтривоженості й беззахисності, яка змушує її притьма покинути музичну залу; у Д. Віконської музика поглинає нараторку чаром своєї позаземної природи, даруючи їй невимовну втіху і насолоду.

На формальному рівні відмінність між двома творами не менш зрима і відчутна; це, своєю чергою, викликано низкою чинників. Зокрема, про суттєву різницю у творах сигналізують заголовки: Д. Віконська покликається на відтворення реального музичного прототексту – відомого полонезу Ф. Шопена, В. Вулф вдається до

невизначеності, зазначаючи лише, що мова йде про один із ранніх творів Моцарта; ба більше, письменниця впроваджує нотний запис⁴ вступної частини полонезу, що на той час було експериментальною новацією не лише української, а й світової літератури. Водночас і вибір музичних творів зумовлює відмінні акценти, до яких вдаються авторки: одноголосе фортепіано передбачає однозгідність, тоді як багатоголосся квартету – різноспрямованість емоційного світовідчуття, як, зрештою, й інтелектуального світосприйняття у кожній з мисткинь⁵.

Відмінні також засоби вираження музикальності фрази в обох творах. У Д. Віконської ключовим прийомом стає циклічність повторів лексико-синтаксичних фраз, що ґрунтуються на виборі опорних лексем: білі, ніжні – руки, ноги, конвалії; квіти, сміх, дзвін, танець, біг; вода, звізди, сонячні промені та їх контекстуальні синтаксичні видозміни, що створює враження відтворення основної мелодії в її модуляціях:

Сестра мого друга починає грати. Здається, перли розсипалися десь, самоцвіти блищать блискучою каскадою, чийсь радісний *сміх дзвонить* у весняну ніч...

А місячні промені блукають по *білих руках*, по *ніжних* пальцях, які, немов у *танці* якімсь, *бігають* по клавіатурі <...>

Розливається потік *дзвінких* звуків, сумних зразу, потім радісних, але все *ніжних*. Ніби порухані вітром *конвалії дзвонять* срібним голосом.

Звуки плавають, *бігають*, летять, нібито десь зникають, губляться, *розбігаються* по кутах маленької кімнати... потім вертають, легкокрилі, вдоволені, трохи втомлені... Ніби чийсь *ніжні ноги бігають* по квітчастому лузі, ледве доторкаючись пахучої трави. *А квіти*, ніби очами, ніби *звіздами*, дивляться на *білі, бігаючі ноги*. *Квіти* здивовані. *А білі ніжки бігають* далі, щасливі, безжурні, *бігають*, скачуть, знов *бігають*, аж нагло – устають. Хвилює якась *вода*. *Соняшні промені* грають на ній. *Вода* роз'яснена, прозора. *Соняшні промені* великими блискучими *звіздами* падають на *воду*,

⁴ Такий прийом, як і безпосереднє зазначення темпу і манери виконання, дозволяє говорити про застосування фонографійного письма (Маценка 2009: с. 74).

⁵ Не дивно, що дослідники «Струнного квартету» В. Вулф по-різному трактували значення музики у творі: як вияв емоцій (Куо 2016: с. 12); як вияв свідомості чи думок (Crapoulet 2008: с. 8; Varga 2014: с. 134; Wolf 1999: с. 150).

купаються в ній. Часом тіні проходять по її ясним дзеркалі. Потім знов ясно, погідно <...>.

Стає знову ясно. Вода грає, дрібні хвилі *перебігають* звучними, розділеними акордами. Великі *соняшні* звізди осідають на воді, купаються і мерехтять (Віконська 2014: с. 218–219).

У В. Вулф дещо інший принцип, спрямований на відтворення швидкого темпу в перших і останніх пасажах завдяки використанню окремих слів (“Flourish, spring, burgeon, burst!”; “Tramp and trumpeting. Clang and clangour”) і розлогих речень при відтворенні сповільненого руху серединної частини концерту; розлогих ампліфікаційних конструкцій, що створюють ефект симетричної ритмічності з імітацією дво-, три- або чотиритактного розміру музичної фрази, причому і власне «музичного»:

Sorrow, sorrow. Joy, joy; Woven together <...> Woven together; bound in pain and strewn in sorrow; Firm establishment. Fast foundations; < But this city ... has > neither stone nor marble; hangs enduring; stands unshakable; nor does a face, nor does a flag <...>; < fish ...> leaping, splashing, scraping sharp fins; < how deeply they > laugh and shake and rollick; < the yellow pebbles are churned > round and round, round and round; < I want to > dance, laugh, eat <...>, drink; soar, sob, sink to rest, sorrow and joy; love, laughter, flight, pursuit, celestial bliss (Woolf 1921: с. 61–65),

і не-«музичного» контексту:

< you will see...> Tubes and trams and omnibuses; < stirring besides > regrets, pleasures, vanities, and desires; the hats, the fur boas, the gentlemen’s swallow-tail coats, and pearl tie-pins < that come to the surface >; < it’s all a matter of > flats and hats and sea gulls (Woolf 1921: с. 59–60);

як також звуконаслідувальних повторюваних фраз і вигуків, які позначають паузи і вказують на відокремленість тем: “hum, hah!”; “Hah, hah Hush!”; “How – how – how!”; “How – how – how! Hush!” (Woolf 1921: с. 62–63).

В іншому творі Д. Віконської «Прелюдія фіс-дур, № 2 Василя Барвінського» музикалізація тексту спричиняється до несподіваного ефекту трансформації явища поліфонії як засадничого принципу

музичної композиції у його багатоголосу прозову аналогію. Твір В. Барвінського слугує радше тлом, а чи своєрідним стрижнем, який акумулює довкола себе низку різних тематичних пластів, що одночасно нанизуючись один на одній, творять ускладнену багаторівневу текстову структуру. Подібно до полонезу Ф. Шопена, у прелюдії В. Барвінського музика розкривається через провідну тему кохання, яка розпадається на ряд ледь помітних тонких тематичних відтінків: вічної туги, краси, мрійливості чи надії і супроводжується асоціативним образом води:

Лагідним ритмом падають каплі води з великої фонтани. Падають із камінного рога Наяди, яка стоїть посередині басейну... дзвінко, мелодійно, ритмічно... Місячне світло жемчугом лягло на поверхню води, а вода з камінного рога капає, зрідка, дзвінко, лагідним ритмом. Кожна капля, немов брильянт, блищить і міниться в місячних проміннях. <...> Нагло – якась пісня розлягається у нічній тишині. Які ж то звуки дивні, ніжні, що виходять не то з флейти, не то зі свирілі? Тужні, але нав'язні такою дивною красою, такою невисказаною ніжністю, що аж листя а деревах дрижить, слухаючи <...> Потім слова пісні стали менше виразні. Мелодія плила далі без слів, чудно міняючись у розкішних модуляціях, аж у кінці блискучим пасажем знялася вгору, щоб так само дзвінко і блискучо падати... (Віконська 2014: с. 221–222).

Проте цього разу письменниця впроваджує читачів в етноментальну площину її композитора, позначену з одного боку відтворенням антеїстичної складової світогляду українського митця – його концепції єдності людини і природи (Назар 2007: с. 28), з іншого – асоціативною образністю письменницької інтерпретації музичного твору, зануреною в історію України, окреслену тривимірним простором координат: степу, моря і гір. Воднораз сприйняття і відтворення музики В. Барвінського у творі Д. Віконської залишається пропущеним крізь призму європейської культури: історія рятівної сили музики, яка лунає з вуст Фавна і здатна оживити зачаровану в кам'яну статую Наяди дівчину, слугує оригінальною авторською версією модифікованого античного міфу про Пігмаліона і Галатею.

Ліричний фрагмент «Музика» – оригінальна авторська рефлексія на тему музики як своєрідної квінтесенції буття; як

позасвідомого, надреального виміру, сповненого таємничого, містичного знання, сокровенної таїни буття, що становить осердя людської екзистенції: «Що се: музика? ... Танець крові, пульс життя, вічна туга, тайна любові, родження і смерти» (Віконська 2014: с. 220). Опираючись у своїх роздумах на панівну в модерністичній свідомості концепцію музичного мистецтва як вищу сферу буття, вияв трансцендентного, наділеного універсальною мовою (Schirrmacher 2024: с. 839):

Найглибша суть наших почувань <...> Преображення нас самих у щось невловиме... Чуєш, як грають? Начеб у містичній чаші розтворилася тайна життя, розливається звуками, говорить до нас ... Се ж рідна, найрідніша мова нас усіх – розумієш її? Грають ... звуки нас ведуть поза межі людської свідомости аж десь до джерела великої тайни усякого буття ... (Віконська 2014: с. 220),

письменниця творить власну концепцію: музика – це простір сакруму, в якому пізнається таїна буття; це місток, проведений між скінченністю і безсмертністю існування, що ґрунтується на безмежній, всеохопній любові. Водночас музика у Д. Віконської нерозривно співвіднесена з людиною: сутність музичного мистецтва розкривається через категорії питомо людського виміру прочування – почуття кохання, ширше – любові:

А там віднайдемо, напевно. Ти будеш дур, а я буду моль, ти будеш сміятися, а я заплачу – але зі щастя. Тоді злучимося в один прекрасний акорд, який звучатиме у вічність (Віконська 2014: с. 220)

і водночас людина, історія її життя прочитується через категорії музики як подолання її фізичної тлінності і вихід у простір вічності через безсмертя її душі:

І десь далеко-далеко буде чути арію невмирущого життя, яке є цвітом невмирущої любові, бо тілесна смерть – се тільки величаве *Finale* сеї *symphonie pathétique*, якою є наше земське життя, а там, по тамтім боці дзвонитиме пісня вічна, у нескінченність світів (Віконська 2014: с. 221).

Твори двох інших письменниць, К. Менсфілд й І. Вільде, характеризує зовсім інший спосіб музикалізації прози: в них музика

використовується для розгорнутого, докладного розкриття внутрішнього світу жіночої особистості, проникнення у глибини її власного жіночого «я». Письменниці досягають максимального ефекту завдяки всебічному відтворенню емоційного стану переживань протагоністок, показу чи фіксації його мінливості та експресивності, охоплюючи паралельно в нерозривній єдності і змістову, і формальну структуру творів.

В оповіданні К. Менсфілд «Урок співу» музичні фрагменти, органічно вплетені в структуру оповіді, творять семантично багатий, емоційно напружений, композиційно складний художній текст. Враження оповідної музичності твору досягається завдяки ключовому принципу повтору, довкола якого вибудовується оповідання, створюючи відчуття наскрізної ритмічності, стрункості і симетрії текстової структури. Вона реалізується двома шляхами: на тематичному рівні – через розгалужену систему повторюваних мотивів, згрупованих довкола провідного мотиву (лейтмотиву); на формальному рівні – через використання стилістичних фігур повтору, зокрема, як і у творі В. Вулф, розгалуженої ампліфікації, а також окремих фраз.

Центральну роль при розкритті динамічних емоційних переживань протагоністки оповідання – вчительки музики панни Медовс – відіграє фрагмент пісні «Плач», яку розучують її учениці на уроці співів. Він розбивається на окремі фрази, які, періодично повторюючись у різних ситуативних контекстах сюжетного перебігу подій твору, щоразу по-новому виявляють, характеризують, показують ті чи інші відтінки її думок та емоцій.

Кожна пісенна фраза, графічно виділена письменницею у тексті, вживається паралельно до кожного повороту думки протагоністки, передуючи йому або завершуючи його у напруженому внутрішньому монологі, який провадить учителька наодинці з собою під час навчання співу своїх учениць. Її глибоке емоційне зворушення, що межує з трагічним відчуттям краху, руйнацією вцент її мрії про жіноче щастя, викликане отриманим листом від коханого Василя, в якому юнак відмовляється від майбутніх шлюбних зобов'язань перед міс Медовс. Відтак у текстуальному плані маємо багаторівневу структуру, яка виникає на перетині постійно й одночасно повторюваних уривків із листа

Василя і фрагментів пісні, які, накладаючись одні на одні, творять внутрішній емоційний нерв, стають своєрідним двигуном сюжетної напруги, переміщеної в психологічну площину свідомості вчительки музики.

Про зміну емоційної ситуації протагоністки сигналізує насамперед неочікувана для учениць, проте цілком закономірна для вчительки зміна сторінки «32», з якої завжди розпочиналися уроки співів, на сторінку «14» із вміщеною на ній піснею «Плач», яка, наскрізно просякнута відчуттям втрати, втіленої в образах зів'ялих троянд, відходу осені і настання зими, як і затиханням звуків радісної мелодії, органічно відтворює стан її душевних переживань:

Fast! Ah, too Fast Fade the Roses of Pleasure;
Soon Autumn yields unto Winter Drear.
Fleetly! Ah, Fleetly Music's Gay Measure
Passes away from the Listening Ear. (Mansfield 2006b: c. 280).

Неодноразово лунаючи в тексті, мотив швидкоплинності та короткочасності, виражений позмінно повторюваними фразами “Fleety! Ah, fleety!” / “Fast! Ah, too fast...”, доповнюваний мотивом проминальності – “Passes away...”, посилюючи відчуття втрати, виростає до провідного лейтмотиву в тематичному аспекті, а на структурному рівні тексту, подібно до музичного твору, виконує функцію і повтору, і контрасту.

Зокрема, відлуння у свідомості міс Медовс фрази “Fleety! Ah, fleety!” натякає на поспішність, мінливість вчинків Василя – від прагнення облаштувати їхнє спільне житло – до визнання неприйнятності для нього шлюбних зобов'язань; натомість звучання фрази “Fast! Ah, too Fast”, пов'язаної з образом зів'ялих троянд з пісні, навпаки, за контрастом, викликає спогад у пам'яті панни Медовс про темно-червону троянду в одязі Василя як вияв його кохання до неї.

Чергове звучання фрази “Fast! Ah, too Fast” з відтінком проминання, відчутним у поданій фрагментами фрази “Music's Gay Measure Passes away from the Listening Ear”, викликає новий виток думок панни Медовс – про теперішнє несподіване потенційне розірвання заручин із Василем, як і рівною мірою – про минуле

неочікуване й раптове зізнання Василя у почутті кохання до неї.

Натомість уривок з пісні про незабарне настання зими, яка прийде на зміну осені: “Soon Autumn yields unto Winter Drear” резонує в намірі панни Медовс поступитися своєю посадою, полишивши працю в школі; накладання на цей потік думок наступного музичного фрагмента “Passes away” веде за собою думку про її вимушене зникнення, співзвучне з голосами учениць, які передають настрій пісенної мелодії: “The voices began to die, to fade, to whisper ... to vanish...” (Mansfield 2006b: с. 282).

Водночас раптова зміна почуття смутку панни Медовс на радість, викликана отриманою від Василя телеграмою із його запевненням у коханні, знаходить своє відлуння в мотиві привітання із суголосного за настроєвою переминою пісенного фрагмента, сповненого почуття радості і щастя, який панна Медовс виконує для учениць особисто: “Think, girls, think of what you’re singing. Use your imaginations. With Flowers o’erladen. Baskets of Fruit and Ribbons to boot. And *Congratulate*... It ought to sound warm, joyful, eager. *Congratulate*” (Mansfield 2006b: с. 283).

У формальному аспекті музикальність твору К. Менсфілд «Урок співу» не менш відчутна. Її забезпечують насамперед періодично повторювані ключові фрази з листа коханого панни Медовс, які, відлунюючи у її свідомості, задають певні ритміко-сміслові паузи: “I feel more and more strongly that our marriage would be a mistake...”; “I am not a marrying man...”; “disgust”. З початком розгортання сюжету всі три фрази вжиті разом, згодом – кожна окремо, створюючи відповідну тональність для емоційної картини внутрішнього «я» протагоністки. Водночас для посилення відчуття плинності руху, його мінливості й динамічності К. Менсфілд вдається до синтаксичних повторів та ампліфікаційних конструкцій, головню тричленних, викликаючи відчуття ритмічності й симетричності в організації оповіді:

with despair – cold sharp despair; <...> pierced to the heart, to the heart; a sigh, a sob, a groan of awful mournfulness; The voices began to die, to fade, to whisper <...> to vanish <...>; engagement was definitely broken off. Broken off! Their engagement!; on the wings of hope, of love, of joy; It ought to sound warm, joyful, eager (Mansfield: с. 279–283).

Отже, в оповіданні «Урок співу» музикалізація прози ґрунтується на принципі композиційної поліфонії тексту⁶, яка виявляється на різних структурних рівнях: у тематичному аспекті музика (і частково природа⁷), розбита на фрагменти пісні «Плач», розкриває мінливість внутрішнього стану жіночого персонажа панни Медовс, у формальному – підкреслює її циклічність і цілісність.

У незавершеному творі К. Менсфілд «Слабке серце» музика також слугує фоном для розкриття внутрішнього світу жіночої особистості, зокрема показу короткочасного епізоду, а радше фатальності перерваного лету життя обдарованої юної піаністки Еді Бенджел, що здійснено у звичний для письменниці, дискретний спосіб. Разом з тим, розширюючи семантичне коло свого функціонування, музика в оповіданні набуває нових смислових конотацій.

Так, вона постає як незалежний, самодостатній персонаж, наділений промовистою силою, що змушує зупинитися, хай навіть на мить, випадкових перехожих, які минають дім Еді – однаково і чоловіків, і жінок, ба більше – здатна змінити їхню природу:

Although it sounded all the year round, although it rang out sometimes as early as half-past six in the morning, sometimes as late as half-past ten at night, it was <...> that that piano ... made the passers-by not only stop talking, but slow down, pause, look suddenly – if they were men – grave, even stern, and if they were women – dreamy, even sorrowful (Mansfield 2006c: c. 420).

Водночас музика як цільний, замкнутий на собі персонаж наділена пізнанням глибокої життєвої істини – нерозривного зв'язку між радістю і смутком, розквітом і занепадом, зрештою – життям і смертю. Вона розкривається перед читачем через контрастні акорди фортепіанної музики, які лунають з вікна Еді

⁶ Про альтернативне поліфонійне прочитання твору К. Менсфілд «Урок співу» див.: Konstantini 2015.

⁷ Стан переляканих зміною настрою своєї вчительки, розчервонілих і заплаканих учениць, який відповідає опису осінньої дошової днини за вікном навчального класу з опалим вербовим листям, що зникає у вітряній круговерті, також означений домінантним у творі мотивом швидкоплинності “Fast! Ah, too Fast” (Mansfield 2006b: c. 282).

й лаконічно, містко звеличують невимовну красу людського життя у багатстві та повноті його природного вияву, що супроводжується настроєвою домінантною радості, щастя: “A little wind ruffles among the leaves like a joyful hand looking for the finest flowers; and the piano sounds gay, tender, laughing” (Mansfield 2006с: с. 420) – і водночас виражають неминучість швидкоплинності, проминальності життя, його трагічної скінченності, супроводжуваної зміною стану і природи, й емоцій: “Now a cloud, like a swan, flies across the sun, the violets shine cold, like water, and a sudden questioning cry rings from Edie Bengel’s piano” (Mansfield 2006с: с. 420). Відтак музика набуває ознак профетичної функції: лунаючи на початку твору, вона провіщає трагічний фінал у його кінці – раптову смерть Еді.

Прикметно, що тема життя і смерті, виражена у звукових акордах фортепіано Еді: ““Let me stay. Let me stay’ pleads Edie Bengel’s piano” – і “Goodbye! Farewell”, паралельно до музичної, представлена і на рівні квіткової образності, яка лише посилює контрастність двох вимірів буття: флоріарій підібраний за диференційною ознакою життя / смерті: квіти, які рясно розквітають на сусідських подвір’ях і своєю барвистою розмаїтістю символізують перемогу життя, весни, розквіту і краси – нарциси, дикий пролісок, великі рожеві і білі гіацинти, любисток, маргаритки протиставляються синім фіалкам, що заповнили виключно подвір’я Еді, символізуючи її незабарну смерть.

Поступово розгортаючись у сюжеті, музика трансформується в *alter ego*⁸ Еді, що оприявнюється, коли дівчинка залишається наодинці з музикою – в момент тиші і самоти. Виявляючи у ній приховані, незнані їй самій, закладені у глибинних пластах підсвідомості надприродні сили, музика поглинає, переростає Еді, бере над нею верх і пориває за собою. Проте провадить не до небесних висот насолоди й екстазу, а до низин незбагненного болю й страждання, занурює у вир пізнання – відкриття танатологічного виміру її буття, метафорично вираженого в асоціативному образі

⁸ Можемо стверджувати реалізацію у творі явища «акустичного “я”», яке виникає на основі взаємодії музики і літератури: «Нарація через музику отримує можливість схоплення невимовного – сутності, “я”. Музика, виставляючи нараційний текст на ризик помежового простору, розкриває той бік “я”, котрий недоступний для охоплення шляхом розумової і лінгвістичної презентації» (Varga 2022).

глибокої темної води – пристрасної, моторошної, демонічної сили, що відбирає її життєву енергію, неминуче веде до передчасної смерті:

When the door is open the sound of the piano coming up through the silent house is almost frightening, so bold, so defiant, so reckless it rolls under Edie's fingers <...> her head is bent, her curls are fallen forward <...> It is dusky in the drawing-room, the top of the piano is open. Edie has been playing from memory; it's as though the air still tingles <...> Edie and the piano seem to plunge together into deep dark water, into waves that flow over both, relentless. She plays on desperately until her nose is white and her heart beats. It is her way of getting over her nervousness and her way too of praying (Mansfield 2006c: c. 421).

Така музика викликає підсвідомий страх – у матері:

And just for a moment the thought comes to Mrs. Bengel and is gone again, that there is a stranger with Edie in the drawing-room, but a fantastic person, out of a book, a – a – villain (Mansfield 2006c: c. 421),

і одночасно біль – у доньки: “She gazes at her mother with brilliant eyes. There is something painful in that glance, something very strange” (Mansfield 2006c: c. 421).

В експериментальному оповіданні К. Менсфілд «Весняні замальовки» музика й невіддільно від неї квіти слугують розкриттю, а радше відтворенню внутрішнього світу жіночого персонажа твору. Одначе, на відміну від двох попередніх творів, вони наділені доволі незвичною як для естетичних категорій функцією. Перед читацькою уявою постає епізод життя безіменної молодой жінки, яка гостро переживає стан внутрішнього болю і страждання: вкотре не отримавши жодної звістки, ймовірно від коханого, у стані глибокої самотності і розпуки вона гине. Трагічна історія протагоністки виконана в імпресіоністичній манері незавершених фрагментів, майстерно виконаних у тематичному і структурному паралелізмі: кожна з трьох частин, на які поділена оповідь, просякнута атмосферою смутку, самотності, порожнечі, відчутних і на емпіричному – чуттєво-дотиковому, й на емоційно-психологічному рівнях.

Кульмінаційному моменту третьої, фінальної частини, в якій

розгортається доля протагоністки, передує візія зовнішньої пустки першої частини, передана в образі непривабливого, брудного вуличного простору з магазинами, переповненими застарілим непотребом зі збайдужілими й апатичними продавцями:

Every single shop brims over; every shop shows a tattered frill of soiled lace and dirty ribbon <...>. Its owner, a fat old woman, sprawls across, fast asleep, her nose in the lettuce root <...> The sellers are women. They sit on little canvas stools, dreamy and vacant-looking (Mansfield 2006a: c. 534).

Символом цього, власне, спорожнілого світу є квіти і музика, які, органічно вписуючись у загальну атмосферу зіпсуття та розкладу, наділені ознаками відразливості: букети несвіжих троянд, фіалок, а особливо лілій, відгонячи смородом і гнилизною, нагадують собою цвітну капусту; натомість звуки музичних інструментів – фортепіано, скрипки і флейти, що лунають з порожнього магазину, асоціюються з ушкодженням, «надщербленістю» їх виконавців – деформованою ногою піаніста, покусаними нігтями скрипаля а чи надміру довгими, неохайними манжетами флейтиста.

Оригінальність задуму письменниці підпорядкована скрупкульозно продуманій архітектоніці твору. К. Менсфілд вдається до подвійної трикомпонентної (вжитої у творі тричі – *sic!*) стилістичної фігури повтору, – кільця, сформованого з метафоричних образів квітів: “Here are roses! Here are lilies! Here are violets!” і музичних інструментів: “... a piano strikes up, and a violin and flute join in”); квіткова анепіфора функціонує як обрамлення, тоді як музична становить її серцевину.

Паралелізм конструкцій забезпечує оповіді внутрішню симетрію: окрики старої буркотливої жінки про продаж букетів квітів резонують у закликах антрепренера про нові пісні, виконувані у супроводі музичних інструментів. Водночас градація риторики – зміна оклику (“Here are roses! Here are lilies! *Here are violets!*”) на питання, що залишається без відповіді (“Here are roses! Here are lilies! *Who will buy my violets?*”), віщує трагедію: по кому лунатиме подзвін, кому личитиме жалоба? Промовиста відсутність покупця квітів / слухача творів лише посилює відчуття даремності сподівань, що стає домінантним мотивом наступного фрагмента – другої

частини твору. У ній марне очікування жінки на звістку (від коханого) супроводжується рефлексіями про надію, яка також подана у формі анепіфоричного кільця, що акумулює в собі настроєві відтінки першої частини: з одного боку, надія асоціюється зі старою квітникаркою “*Hope! You misery – you sentimental, faded female!*”, з іншого – викликає асоціації з музичним інструментом, мелодія якого так і не прозвучала:

Hope! Break your last string and have done with it. <...> Play faster – faster – Hope! <...> Listen – listen for her hated twanging. Coax her – court her – implore her to play just once that charming little thing for one string only. In vain (Mansfield 2006a: c. 535).

Подібно до малої прози британської письменниці, у творах І. Вільде музика так само є засобом проникнення у внутрішній світ жіночої особистості, способом наближення до пізнання її питомо жіночого досвіду. Однак, відкриваючи перед читачем простір жіночої чуттєвості, емоційної вразливості і тонкощів жіночого світовідчування, вона одночасно творить інший – своєрідний простір пам’яті, який є містком між мріями і сподіваннями минулого й реальністю теперішнього.

Такий вимір музикалізованого тексту української авторки доволі чітко проступає в ліричних мініатюрах «Піаніст» і «Східна мелодія», об’єднаних образами чоловічого персонажа піаніста і закоханою в нього дівчиною / жінкою, як і центральною для обох творів темою кохання, яка розкривається крізь призму музичного мистецтва. Мелодія, яка лунає і на початку, і в кінці обох творів, забезпечуючи враження цілісності, виконуючи функцію спогаду, виростає до символу зраженого кохання – з боку юнака, який присягав у вірності своїй коханій, проте зрадив її, спокушений звуками гри на фортепіано іншої жінки, з якою і одружився («Піаніст») і – з боку дівчини, яка під тиском обставин зраджує свою дівочу любов, закарбовану у східній мелодії, і виходить заміж, не дочекавшись повернення коханого юнака («Східна мелодія»). Тож виконуючи у цьому творі функцію вірності почуттю кохання, якому не судилося здійснитися, музика радше перетворюється на метафору, вжиту у попередньому творі: «Скрипка душі людської,

хто тебе строїть, що раз твоя музика правда, якої хіба у Бога шукати, а раз фальш, якому назви немає?» (Вільде 2014: с. 58).

У двох інших творах І. Вільде, «Химерне серце» і «Ти», музика функціонує здебільшого як структуротворчий чинник (попри її опосередковану присутність на тематичному рівні в оповіданні «Химерне серце» – в образі центрального чоловічого персонажа – оперного співака Алексі) і виражається на формальному рівні, зокрема, у використанні техніки лейтмотивів, з яких провідним є мотив чоловічого / жіночого щастя.

У творі «Химерне серце» лейтмотив щастя розкривається крізь призму своєрідної тріади образів: музики–серця–квітів, які функціонують як три окремі, однак постійно повторювані «тематичні мелодії», що, нерозривно пов'язані між собою, накладаються, переплітаються, доповнюють чи продовжують, а відтак розширюють і поглиблюють одна одну.

Центральною «музичною» темою є, безперечно, тема кохання, фігуративно виражена у ключовому образі серця; дві інші теми – музика, яка безпосередньо пов'язана з відомим співаком Алексі – першим тенором державної опери, і – квіти, зокрема розквітлі білі хризантеми, що незмінно асоціюються з таємничою незнайомкою з переляканими очима панною Комаренко. Якщо взяти до уваги, що музика і квіти є тропами любовного дискурсу модерністичної свідомості⁹, то матимемо лише подвійне підсилення провідної «музичної» теми – почуття кохання, а точніше – його примарності й парадоксальності, за концепцією Ірини Вільде – химерності. Словесна формула, яку вживає письменниця на позначення почуття любові – «Людське серце інколи таке химерне», як стрижень оповідної структури твору у своїй модифікованій прив'язці до ключових персонажів – Алексі («Алексі, як кожний відомий артист,

⁹ «Визнання кохання часто є д о с л і в н о подвійним, розшарованим, тобто набирає форми висвітленого палімпсесту, музичної композиції будови ф у г и (яка італійською означає втечу), що в даному випадку не випадково: воно ховається від страху бути відкинутим, уникає остаточної і вирішальної вербалізації, а також тужить до “мов” із вільним зв'язком між *signifié* і *signifiant*: до музики і “мови” квітів... Отже, не лише у вишуканій поетичності, а й у структурі музичного “знаку” варто дошукуватися еротичних успіхів музики; натомість участь квітів у розвитку любовної гри повинна завдячувати символічним властивостям “вторинних” семіотичних систем» (Borkowska 1988: с. 45). Розрядка – авторки статті проф. Г. Борковської.

мусить мати свої химери») і Галини Комаренко («Ясне дівчатко мало свої химери»), моделюючи перебіг любовної пригоди оперного співака у пошуку кохання, власне, й виявляє його глибинну сутність: щастя – це загадкове, ефемерне і невловиме поняття. Саме такий смисловий відтінок – його оманливість – становить серцевину сюжетної напруги оповідання. Саме він у доволі субтильний, дискретний спосіб виявляє зв'язок літературного твору письменниці з музикою, що реалізується на рівні його композиції, спорідненої з жанром фугети – меншої за розміром і простішої за структурою форми фуги¹⁰.

Філігранність письма Ірини Вільде виявляється не лише в дотриманні канонічних для музичного жанру ознак: двоголосе (Алексі / панна Комаренко) виконання теми (кохання, щастя) у різних варіаціях з інтермедією поміж голосами («Людське серце (інколи) таке химерне») та використанні структурних елементів: експозиції (прагнення Алексі віднайти кохання), розробки (манливість полохливої незнайомки) і репризи (ефемерність мрії про щастя), а й в етимології самого музичного терміна: «біг», «втеча», «швидкий плин» як первинні значення музичної фуги – у творі І. Вільде – фугети реалізуються через вторинний – щодо щастя – мотив погоні: втечі Галини і переслідування її Алексі у його прагненні досягнути своєї мрії – знайти справжнє кохання, наздогнати і схопити у свої обійми. Однак воно постійно вислизає, мовби справді втікає від митця – спочатку фізично: Галина як предмет щирого зацікавлення Алексі за будь-яких обставин уникає безпосереднього контакту з оперним співаком – чи то при спробі знайомства на вулиці, а чи у прийнятті квітів та відмові від його листів, а потім і остаточно – емоційно: при пізнанні у розмові з батьком дівчини її каліцтва – і фізичного (Галина від народження глухоніма), і ментального (вона страждає на «умовий недорозв'яз»).¹⁰

Варто зазначити, що музикалізація оповідання Ірини Вільде «Химерне серце» виявляється не лише на тематичному рівні – через

¹⁰ Пошуки жанрових структур музичних творів у музикалізованих літературних текстах неодноразово ставали предметом літературознавчих досліджень: зокрема, фуги (Hindricks 2010; Sutton 2020; Поліщук 2024) і квартету (Crapoulet 2008; Wolf 1999; Любарець 2017) в оповіданнях В. Вулф. Причому цікаво, що при аналізі «Струнного квартету» Е. Крапуле і Н. Любарець виявили чотири-, а В. Вольф – трикомпонентну структурну композицію.

використання техніки лейтмотивів, вона проступає також на рівні структурної організації тексту, постає органічною складовою загальної тенденції модерністичної жіночої прози, вираженої в аналізованих творах В. Вулф, К. Менсфілд і Д. Віконської.

Зокрема, письменниця послуговується випрацьованою у прозі Д. Віконської схемою використання періодично, відтак ритмічно повторюваних синтаксичних фраз із частковою модифікацією опорних, ключових лексем і їх сполучуваності, які, своєю чергою створюють враження, з одного боку, плинності, мінливості теми в її варіаціях (модуляціях), а з іншого – її (теми) цілісності, виразності та повноти.

Письменниця використовує багатократно вживані, з мінімальними змінами, а отже, пізнавані фрази для розкриття основних рис центральних персонажів, створюючи в такий спосіб враження ведення двох незалежних один від одного голосів, що ґрунтуються на вихідній характеристиці, яка поступово розпадається на низку дрібніших описів – Алексі:

перший тенор державної опери Алексі; перший тенор державної опери (двічі); перший тенор, той недоступний, гарний Алексі; Можна мати двадцять сім літ, славу і багатство; хто молодий, гарний, славний, багатий; Можна бути вродливим, славним, мати талант; вродою, голосом і грішми; <...> не має щастя в коханні. Алексі, божок мистецького світу, він не мав би мати щастя в коханні? Алексі дійсно не мав щастя в коханні (Вільде 2014: с. 60–63)

і – Галини Комаренко:

якась ясна (все ясне: лице, волосся, сукня) жінка <...> розглядалась похливно; ясна жінка <...> очі, трохи перелякані; дитяче личко, багата чужинка і боїться; <...> і перехрестив її в душі з «ясної пані» на «ясне дівчатко»; панна Комаренко; панна Комаренко, те ясне дівчатко з трохи переляканими очима; ясне дівчатко; не має подруг, ніде сама не буває і ніколи не ходить до театру; не має подруг, ніде сама не буває і не ходить до театру (Вільде 2014: с. 60–63).

Водночас авторка впроваджує теми, які спочатку пов'язує з одним персонажем, а потім плавно сполучає з іншим, у такий

спосіб мовби невидимо єднаючи обох протагоністів через один і той самий образ, тему, мотив, відтак творить цікаве плетиво додаткових смислових відтінків, які слугують повному розкриттю авторського задуму. Така роль припадає образу квітів, які з узагальненого абстрактного образу перетворюються на конкретизований образ хризантем і спочатку привертають увагу Алексі: «<...> приглядався довгим рядом кошиків із квітами»; «не хотів бачити нічого, крім двох рядів кошиків із квітами»; «<...> пучок білих ранніх хризантем, що розпустили своє листячко, неначе пір'я», – а потім плавно переходять до поля зору панни Комаренко і вже стало з нею асоціюються: «Ясна пані минає поволі ряд кошиків із квітами і, вагаючись, зупиняється перед пучком білих, запірених хризантем»; «Алексі осмілився післати дівчаткові у віллу розкішну китицю хризантем <...>» (Вільде 2014: с. 60–63).

Натомість центральний мотив – примарність щастя – спочатку функціонує як незалежний, самодостатній лейтмотив, який двічі вживається самостійно, задовго до появи конкретних персонажів – Алексі і панни Комаренко, з якими згодом буде сполучений: «Людське серце інколи таке химерне», а потім позмінно використовується у поєднанні з ними обома, наголошуючи на незримому взаємному зв'язку між ними: «Алексі, як кожний великий відомий артист мусить мати свої химери» // «Ясне дівчатко мало свої химери».

На основі проаналізованих у статті творів британських і українських письменниць можемо твердити про наявність у них різних форм музикалізації прози – відповідно до концепції В. Вольфа (Вольф 1999: с. 35–51).

Зокрема, риси *інтратекстуальної тематизації* – обговорення, слухання і творення музики персонажами – властиві творам «Струнний квартет» В. Вулф, «Урок співу» і «Слабке серце» К. Менсфілд, «Полонез D-moll Шопена (op. 71, № 1)» та «Прелюдія фіс-дур № 2 Василя Барвінського» Д. Віконської і «Піаніст» і «Східна мелодія» І. Вільде; а риси *паратекстуальної тематизації* – покликання на музичні твори у заголовку – притаманні згаданим текстам В. Вулф і Д. Віконської.

Водночас явище імітації музичних творів у літературі охоплює всі три форми вияву:

а) приклади *словесної музики*, спрямованої на вираження акустичного аспекту слова, спорадично наявні в оповіданні В. Вулф «Струнний квартет»;

б) риси *образно-змістової аналогії*, тобто асоціативної образності (метафори, порівняння, спогади, візії), властиві творам В. Вулф «Струнний квартет» і Д. Віконської «Полонез D-moll Шопена (ор. 71, № 1)» та «Прелюдія фіс-дур № 2 Василя Барвінського», частково К. Менсфілд «Слабке серце», І. Вільде «Піаніст» і «Східна мелодія»;

в) риси *формально-структурної аналогії* характеризують твори більшості авторок і реалізуються рівною мірою в імітації *музичних макроформ* (наслідування жанрової структури квартету в оповіданні В. Вулф «Струнний квартет» чи фугети в оповіданні І. Вільде «Химерне серце») і *музичних мікроформ* (відтворення поліфонії, тематичної варіації, модуляції тощо): «Струнний квартет» В. Вулф, усі твори К. Менсфілд, Д. Віконської, І. Вільде.

Отже, порівняльний аналіз проведеного дослідження дозволяє виявити доволі цікаву тенденцію: відтворення музики через образно-змістові аналогії споріднює манеру письма українських і британських письменниць – Д. Віконської і В. Вулф, І. Вільде і К. Менсфілд, творячи поетикальні паралелі на перехресті національних літератур, а імітаційна форма музичних мікроформ виявляє внутрішню стильову спільність в межах окремо взятих національних літератур: британської – в ампліфікаційних конструкціях В. Вулф і К. Менсфілд та української – у синтаксичних модифікаціях ключових опорних лексем Д. Віконської й І. Вільде.

Віконська, Д. (2014). Полонез D-moll Шопена (ор. 71. № 1). Музика. Прелюдія фіс-дур № 2 Василя Барвінського. В: *Райська Яблінка. Антологія української малої «жіночої» прози Галичини міжвоєнного періоду*. Львів : ЛА «Піраміда», с. 218–223.

Вільде, І. (2014). Піаніст. Східна мелодія. Химерне серце. В: *Райська Яблінка. Антологія української малої «жіночої» прози Галичини міжвоєнного періоду*. Львів : ЛА «Піраміда», с. 57–63.

Генералюк, Л. (2020). Шляхи формування інтермедіальних досліджень. *Слово і Час*, № 3, с. 3–27. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.3-27>

Карач, Н. (2021). *Жанрово-стильова своєрідність прози Ірини Вільде в контексті української літератури 30–60-х років ХХ століття*.

- Дисертація кандидата наук. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 217 с.
- Ковальська-Фрайт, О. (2016). Музичний дискурс в творчості письменниці та науковця Дарії Віконської. *Українська музика*, ч. 4 (22), с. 36–48.
- Любарець, Н. (2017). Музикальність у жанровій поетиці художньої прози Вірджинії Вулф. В: Маценка, С. (ред.) *Музична фактура літературного тексту. Інтермедіальні студії*. Львів : Априорі, с. 117–125.
- Мафтин, Н. (1998). *Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу*. Івано-Франківськ : Плай, 114 с.
- Маценка, С. (2009). Художній текст як фонографія: музикальні образи у німецькій літературі. *Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство»*, т. 124, вип. 111, с. 72–77.
- Маценка, С. (2017). *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*. Львів : Априорі, 120 с.
- Набитович, І. (2018). Музичний дискурс творчості Дарії Віконської. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*, № 12, с. 54–60. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2018.1210>
- Назар, Л. (2007). Автентичний первень творчості Василя Барвінського. В: Назар, Л. *Стильові виміри творчості Василя Барвінського*. Дисертація кандидата наук. Львівська державна музична академія імені Миколи Лисенка, с. 28–60.
- Наливайко, Д. (2006). Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. В: Наливайко, Д. *Літературна теорія й компаративістика*. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», с. 9–38.
- Поліщук, Н. (2023). Музична репрезентація жіночого «я» в модерністичній прозі початку ХХ століття. В: Поліщук, Н. *Дискурс ідентичності крізь призму порівняльних студій літератури*. Sherman Oaks, California : GS Publishing Services, с. 143–158. <https://doi.org/10.51587/9798-9895-14618-2024-019>
- Фрайт, О. (2021). Типи музичного екфразису в малій прозі Дарії Віконської. В: Фрайт, О. *Музично-вербальна еміненність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства*. Дисертація доктора наук. Національна академія керівництва кадрів культури і мистецтв, с. 261–271.
- Benson, S. (2020). Introduction [Literature and Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries]. In: Correa, D. da Sousa (ed.). *Edinburgh Companion to Literature and Music*. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 493–514. <https://doi.org/10.1515/9780748693139-053>
- Borkowska, G. (1988). *Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*. Wrocław : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 171 s.
- Bucknell, B. (2001). *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound,*

- Joyce and Stein*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001, 288 p.
- Correa, D. da Sousa (2011). Performativity in Words: Musical Performance in Katherine Mansfield Stories. In: Correa, D. da Sousa, Kimber, G. and Reid, S. (ed.). *Katherine Mansfield and the Arts*. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 21–35. <https://doi.org/10.1515/9781474465861-003>
- Crapoule, É. (2008). Beyond the boundaries of language: music in Virginia Woolf's "The String Quartet". *Journal of the Short Story in English*, 50. Special issue: Virginia Woolf. URL: <https://journals.openedition.org/jsse/690?lang=en> (accessed: 5 February 2024).
- Fillerup, J. (2022). Forming Time: Music, Literature, and Modernity. In: Durkin, R. et al. (ed.). *The Routledge Companion to Music and Modern Literature*. Abingdon, Oxon : Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 193–207.
- Gurke, T. (2022). Coherence and Counterpoint: Music in the Modern Short Story. In: Durkin, R. et al. (ed.). *The Routledge Companion to Music and Modern Literature*. Abingdon, Oxon : Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 303–313.
- Hejmej, A. (2002). *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 248 s.
- Hejmej, A. i Górny, T. (red.) (2016). *Transpozycje: muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*. Kraków : Universitas, 382 s.
- Hindrichs, Ch. (2010). Reading "Moments of Being" Between the Lines of Bach's Fugue: Lyric Narrative in Virginia Woolf's "Slater's Pins Have No Points". *Studies in Short Fiction: An Independent Scholarly Quarterly*, 37 (1), pp. 1–26. URL: https://scholarworks.boisestate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1204&context=english_facpubs (accessed: 5 February 2024).
- Konstantini, N. (2015). Blurring Polyphonic Voices in Katherine Mansfield's Short Story "The Singing Lesson". *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, vol. 2, iss. 2, pp. 340–349.
- Kuo, Chia-chen (2016). The Affectivity of Music in Virginia Woolf's "The String Quartet". *Journal of the Short Story in English*, 66, pp. 129–148. URL: <https://journals.openedition.org/jsse/1697> (accessed: 5 February 2024).
- Lippman, E. (1999). *The Philosophy and Aesthetics of Music*. Lincoln : University of Nebraska Press, 249 p.
- Manhire, V. (2011). Mansfield, Woolf and Music: "The queerest sense of echo". In: Correa, D. da Sousa, Kimber, G. and Reid, S. (ed.). *Katherine Mansfield and the Arts*. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 51–67. <https://doi.org/10.1515/9781474465861-005>
- Mansfield, K. (2006a). Spring Pictures. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London : Wordsworth Classics, pp. 534–537.
- Mansfield, K. (2006b). The Singing Lesson. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London : Wordsworth Classics, pp. 279–284.

- Mansfield, K. (2006c). *Weak Heart*. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London : Wordsworth Classics, pp. 420–424.
- Schirmacher, B. (2024). *Music Transformation in Literature*. In: Bruhn, J., Azcárate, A. L.-V. and de Paiva Vieira, M. (ed.). *The Palgrave Handbook of Intermediality*. Cham : Palgrave Macmillan, pp. 834–863. https://doi.org/10.1007/978-3-031-28322-2_42
- Sutton, E. (2006). *Within a space of tears: Music, writing, and the modern in Virginia Woolf's The Voyage Out*. In: McParland, R. (ed.). *Music and Literary Modernism: Critical Essays and Comparative Studies*. Newcastle : Cambridge Scholars, pp. 50–65.
- Sutton, E. (2020). *Music in Woolf's Short Fiction*. In: Correa, D. da Sousa (ed.). *Edinburgh Companion to Literature and Music*. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 544–552. <https://doi.org/10.1515/9780748693139-057>
- Varga, A. (ed.) (2014). *Virginia Woolf and Music*. Bloomington : Indiana University Press, 329 p.
- Varga, Z. (2022). *The Acoustic Self in English Modernism and Beyond: Writing Musically*. New York : Routledge Taylor & Francis Group, 137 p. <https://doi.org/10.4324/9781003184034>
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Rodopi : Amsterdam, 272 p.
- Woolf, V. (1921). *The String Quartet*. In: Woolf, V. *Monday or Tuesday*. Richmond : Hogarth Press, pp. 59–65.

MUSICAL POLIPHONY OF MODERNIST WRITING: BRITISH / UKRAINIAN WOMEN'S PERSPECTIVE

Nadiya Polishchuk

orcid.org/0009-0007-6161-1955

nadiya.polishchuk@lnu.edu.ua

World Literature Department

Ivan Franko National University of Lviv

1 Universytetska str., 79000, Lviv, Ukraine

Abstract. The subject of scientific research is a comparative analysis of the British and Ukrainian women writers short stories from the perspective of the interaction of literature and music in the period of modernism. This approach involves considering music as an expression of the specific modernist worldview of writers, passed through the prism of the inner “Self” of the female personality. It is based on the literary analysis of the works of V. Woolf “String Quartet”, K. Mansfield “The Singing Lesson”, “Weak Heart” and “Spring Pictures”, D. Vikonska “Polonaise D-moll Chopin (op. 71, No. 1)”, “Prelude of fis-dur No. 2, Vasil Barvinsky”, “Music” and I. Vilde “Pianist”, “Oriental Melody” and “Bizarre

Heart”. The study of the phenomenon of musicalization of prose, based on the concept of the famous intermedialist W. Wolf, allows us to identify various forms of its presentation. In the content aspect, we can talk about the presence of two varieties of thematization of music in mentioned literary texts: intra- and paratextual thematization. In the structural aspect, all three forms of imitation are represented: verbal music; imaginary content analogy, expressed mainly in the associative imagery of water (love); a formal and structural analogy, presented as an imitation of musical macroforms (quartet and fugue) and microforms (compositional technique of polyphony). A notable feature of this study is the discovery of original creative parallels in the poetics of modernist women writers – simultaneously at the intersection and within the national literatures. Imaginary content analogies are related to the writing style of Ukrainian and British women writers – D. Vikonska and V. Woolf, as well as I. Vilde and K. Mansfield; the imitation form of musical microforms reveals the internal stylistic similarity of both British and Ukrainian literatures: amplification constructions in V. Woolf and K. Mansfield writings, on the one side and syntactic modifications of key reference lexemes in D. Vikonska and I. Vilde, on the other side.

Keywords: musicalization of prose; modernism; female personality; V. Woolf; K. Mansfield; D. Vikonska; I. Vilde.

References

- Vikonska, D. (2014). Polonez D-moll Chopena (op. 71. № 1). Muzyka. Prelidiia fis-dur № 2 Vasyliia Barvins'koho [Polonaise D-moll Chopin (op. 71. No. 1). Music. Prelude of fis-dur No. 2, Vasyl Barvinsky]. In: *Rais'ka Iablinka. Antolohiia ukrains'koï maloï “zhinochoï” prozy Halychyny mizhvoiennoho periodu*. Lviv : LA “Piramida”, pp. 218–223. (in Ukrainian).
- Vilde, I. (2014). Pianist. Skhidna melodiia. Khymerne serce [Pianist. Oriental Melody. Bizzare Heart]. In: *Rais'ka Iablinka. Antolohiia ukrains'koï maloï “zhinochoï” prozy Halychyny mizhvoiennoho periodu*. Lviv : LA “Piramida”, pp. 57–63. (in Ukrainian).
- Heneraliuk, L. (2020). Shliakhy formuvannia intermedialnykh doslidzhen' [Ways of cross-media research formation]. *Slovo i Chas*, no. 3, pp. 3–27. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.3-27>
- Karach, N. (2021). *Zhanrovo-styl'ova svoieridnist' prozy Iryny Vilde v konteksti ukrains'koï literatury 30–60-kh rokiv XX stolittia* [Genre-style originality of Iryna Wilde's prose in the context of Ukrainian literature of the 30–60s of the XX century]. Candidate's thesis. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 217 p. (in Ukrainian).
- Kovalska-Frait, O. (2016). Muzychnyi dyskurs v tvorchosti pys'mennytsi ta naukovtsia Dariï Vikons'koï [Musical Discourse in the Art of a Writer and a Scholar Dariya Vikonska]. *Ukrains'ka muzyka*, no. 4 (22), pp. 36–48. (in Ukrainian).

- Liubarets, N. (2017). Muzykalnist' u zhanrovii poetytsi khudozhnioï prozy Virdzhynii Vul'f [Musicality of genre poetics in Virginia Woolf's fiction]. In: Matsenka, S. (ed.). *Muzychna faktura literaturnoho tekstu. Intermedialni studii*. Lviv : Apriori, pp. 117–125. (in Ukrainian).
- Maftyn, N. (1998). *Mala proza Iryny Vilde: nepovtornist' indyvidual'noho holosu* [Iryna Vilde's short stories: uniqueness of individual voice]. Ivano-Frankivsk : Plai, 114 p. (in Ukrainian).
- Macenka, S. (2009). Khudozhnii tekst iak fonohrafiia: muzykal'ni obrazy u nimets'kii literaturi [Literary text as phonography: musical images in German literature]. *Naukovi pratsi. Seriiia "Filolohiia. Literaturoznavstvo"*, vol. 124, iss. 111, pp. 72–77. (in Ukrainian).
- Macenka, S. (2017). *Metamystetstvo: slovnyk dosvidu terminotvorennia na mezhi literatury i muzyky* [MetaArts: an experience vocabulary of terms forming at the literature and music crossroad]. Lviv : Apriori, 120 p. (in Ukrainian).
- Nabytovych, I. (2018). Muzychnyi dyskurs tvorchosty Darii Vikons'koï [Musical discourse of Dariia Vikonska's creativity]. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii. Filolohichni nauky*, no. 12, pp. 54–60. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2018.1210>
- Nazar, L. (2007). Avtentychnyi perven' tvorchosty Vasylia Barvins'koho [Authentic source of Vasyl Barvinsky's works]. In: Nazar, L. *Styliovi vymiry tvorchosty Vasylia Barvins'koho*. Candidate's thesis. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, pp. 28–60. (in Ukrainian).
- Nalyvaiko, D. (2006). Literatura v systemi mystetstv iak haluz' komparatyvistyky [Literature in the system of arts as a branch of comparative studies]. In: Nalyvaiko, D. *Literaturna teoriia i komparatyvistyka*. Kyiv : Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylians'ka akademiia", pp. 9–38. (in Ukrainian).
- Polishchuk, N. (2023). Muzychna reprezentatsiia "ia" v modernistychnii prozi pochatku XX stolittia [Musical representation of woman's self in modernist fiction at the beginning of 20th century]. In: Polishchuk, N. *Dyskurs identychnosti kriz' pryzmu porivnial'nykh studii literatury* [Discourse of Identity Through a Prism of Comparative Literary Studies]. Sherman Oaks, California : GS Publishing Services, pp. 143–158. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.51587/9798-9895-14618-2024-019>
- Frait, O. (2021). Typy muzychnoho ekfrazysu v malii prozi Darii Vikons'koï [Forms of musical ekphrasis in Dariia Vikonska's short stories]. In: Frait, O. *Muzychno-verbal'na eminentnist' v interpretatsiinomu dyskursi mystetstvoznavstva*. Doctor's thesis. National Academy of Culture and Arts Management, pp. 261–271. (in Ukrainian).
- Benson, S. (2020). Introduction [Literature and Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries]. In: Correa, D. da Sousa (ed.). *Edinburgh Companion to Literature and Music*. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 493–514. <https://doi.org/10.1515/9780748693139-053>

- Borkowska, G. (1988). *Dialog powieściowy i jego konteksty (na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*. Wrocław : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 171 s.
- Bucknell, B. (2001). *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce and Stein*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001, 288 p.
- Correa, D. da Sousa (2011). Performativity in Words: Musical Performance in Katherine Mansfield Stories. In: Correa, D. da Sousa, Kimber, G. and Reid, S. (ed.). *Katherine Mansfield and the Arts*. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 21–35. <https://doi.org/10.1515/9781474465861-003>
- Crapoule, É. (2008). Beyond the boundaries of language: music in Virginia Woolf’s “The String Quartet”. *Journal of the Short Story in English*, 50. Special issue: Virginia Woolf. URL: <https://journals.openedition.org/jsse/690?lang=en> (accessed: 5 February 2024).
- Fillerup, J. (2022). Forming Time: Music, Literature, and Modernity. In: Durkin, R. et al. (ed.). *The Routledge Companion to Music and Modern Literature*. Abingdon, Oxon : Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 193–207.
- Gurke, T. (2022). Coherence and Counterpoint: Music in the Modern Short Story. In: Durkin, R. et al. (ed.). *The Routledge Companion to Music and Modern Literature*. Abingdon, Oxon : Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 303–313.
- Hejmej, A. (2002). *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 248 s.
- Hejmej, A. i Górny, T. (red.) (2016). *Transpozycje: muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*. Kraków : Universitas, 382 s.
- Hindrichs, Ch. (2010). Reading “Moments of Being” Between the Lines of Bach’s Fugue: Lyric Narrative in Virginia Woolf’s “Slater’s Pins Have No Points”. *Studies in Short Fiction: An Independent Scholarly Quarterly*, 37 (1), pp. 1–26. URL: https://scholarworks.boisestate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1204&context=english_facpubs (accessed: 5 February 2024).
- Konstantini, N. (2015). Blurring Polyphonic Voices in Katherine Mansfield’s Short Story “The Singing Lesson”. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, vol. 2, iss. 2, pp. 340–349.
- Kuo, Chia-chen (2016). The Affectivity of Music in Virginia Woolf’s “The String Quartet”. *Journal of the Short Story in English*, 66, pp. 129–148. URL: <https://journals.openedition.org/jsse/1697> (accessed: 5 February 2024).
- Lippman, E. (1999). *The Philosophy and Aesthetics of Music*. Lincoln : University of Nebraska Press, 249 p.
- Manhire, V. (2011). Mansfield, Woolf and Music: “The queerest sense of echo”. In: Correa, D. da Sousa, Kimber, G. and Reid, S. (ed.). *Katherine Mansfield and the Arts*. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 51–67. <https://doi.org/10.1515/9781474465861-005>

- Mansfield, K. (2006a). Spring Pictures. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London : Wordsworth Classics, pp. 534–537.
- Mansfield, K. (2006b). The Singing Lesson. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London : Wordsworth Classics, pp. 279–284.
- Mansfield, K. (2006c). Weak Heart. In: *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. London : Wordsworth Classics, pp. 420–424.
- Schirmacher, B. (2024). Music Transformation in Literature. In: Bruhn, J., Azcárate, A. L.-V. and de Paiva Vieira, M. (ed.). *The Palgrave Handbook of Intermediality*. Cham : Palgrave Macmillan, pp. 834–863. https://doi.org/10.1007/978-3-031-28322-2_42
- Sutton, E. (2006). Within a space of tears: Music, writing, and the modern in Virginia Woolf's *The Voyage Out*. In: McParland, R. (ed.). *Music and Literary Modernism: Critical Essays and Comparative Studies*. Newcastle : Cambridge Scholars, pp. 50–65.
- Sutton, E. (2020). Music in Woolf's Short Fiction. In: Correa, D. da Sousa (ed.). *Edinburgh Companion to Literature and Music*. Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 544–552. <https://doi.org/10.1515/9780748693139-057>
- Varga, A. (ed.) (2014). *Virginia Woolf and Music*. Bloomington : Indiana University Press, 329 p.
- Varga, Z. (2022). *The Acoustic Self in English Modernism and Beyond: Writing Musically*. New York : Routledge Taylor & Francis Group, 137 p. <https://doi.org/10.4324/9781003184034>
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Rodopi : Amsterdam, 272 p.
- Woolf, V. (1921). The String Quartet. In: Woolf, V. *Monday or Tuesday*. Richmond : Hogarth Press, pp. 59–65.

Suggested citation

Polishchuk, N. (2024). Muzychna polifoniia modernistychnoho tekstu: brytans'ka / ukraïns'ka zhinocha perspektyva [Musical Poliphony of Modernist Writing: British / Ukrainian Women's Perspective]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 109, pp. 140–172. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.140>

Стаття надійшла до редакції 7.02.2024 р.

Стаття прийнята до друку 7.03.2024 р.