

ОПОВІДАННЯ ВІРИ ВОВК «ГОРІВ ДРЕЗДЕН». МУЗИЧНИЙ КОД ХУДОЖНЬОГО СЛОВА

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.

Випуск 1 (55)

УДК 821.161.2

DOI: [https://doi.org/10.24144/2663-6840/2026.1.\(55\).40-47](https://doi.org/10.24144/2663-6840/2026.1.(55).40-47)

Гаврилук Н. Оповідання Віри Вовк «Горів Дрезден». Музичний код художнього слова; кількість бібліографічних джерел – 17; мова українська.

Анотація. У статті розглядається мистецька інтерпретація історичного факту бомбардування Дрездена як переломного моменту в біографії Віри Вовк. У творчому доробку української письменниці, лауреатки Національної премії імені Тараса Шевченка в царині літератури, якій цьогогоріч виповнилося би сто років, є два однойменні твори – оповідання й поезія «Горів Дрезден». Об'єкт цієї розвідки – прозовий текст. Предметом є аналіз міжмистецької взаємодії, що отримала назву композиційної інтермедіальності.

У контексті необхідності фіксувати події новітньої російсько-української війни пізнавати мистецький спадок тих, хто пережив інші війни, вкрай важливо. Актуальність обраної теми в тому, щоб дослідити засоби фіксування травматичного досвіду. Мета і завдання цієї розвідки – показати як композиційна інтермедіальність увиразнює психологізм оповіді, у якій автобіографічна основа тексту сполучає емоційне і раціональне, а також дослідити, за рахунок чого приватне прочитується як загальнолюдський мистецький спадок.

Доходимо висновку, що художнє слово Віри Вовк в оповіданні «Горів Дрезден» оприявнюється через систему символів: квіти (едельвейс, пуп'янки камелії, фіалки); дерева (дерево камелії, гінго білоба, тополя); місто зелене – мистецьке (гінго білоба і однойменна поезія Гете); видіння – яв (пожежа в реєстрі апокаліпсису). Проте систему символів і внутрішню динаміку оповіді визначає музика – насамперед, Р. Шумана. Сюїта композитора «Papillons» із її чергуванням мажорного і мінорного звучання та частковим епізодичним повтором музичної тональності є тим кодом художнього слова, що формує його настроєві контрасти й символічні відповідності. Фрагмент із Й.С. Баха додатково маркує кульмінацію болю від втрати батька письменниці, що загинув у лютому 1945 під час бомбардування Дрездена. У такий спосіб музична композиційна основа дає додаткову емоційну глибину зображеному епізоду автобіографії, переводячи його з реєстру історичного фактажу в площину художньої історії з потужною психологічною силою.

Ключові слова: Віра Вовк, війна, автобіографічне оповідання, композиційна інтермедіальність, сюїта.

Формулювання проблеми. Віра Вовк – письменниця, що пережила на власному досвіді Другу світову війну. І сучасну російсько-українську війну авторка сприймала не тільки з позицій історії визвольних битв українців за власну державність, а і як емоційне співпереживання кожній жертві російської загарбницької агресії. Свідченням сказаному – збірка «Героїка», що постала під пером Віри Вовк по гарячих слідах і була видрукувана посмертно [Вовк 2022]. Утім тема війни – Другої світової – у Віри Вовк звучить у поезії вже в дебютній збірці «Юність» [Вовк 1954, с. 36]. Розгорнуто її і в авторському оповіданні з виразними нотками автобіографізму «Горів Дрезден» [Вовк 1956, с. 80–88]. Дослідити, як автобіографічний травматичний досвід переосмислено в текстах письменниці в контексті суміжних мистецтв є вельми актуальним.

Аналіз досліджень. В аспекті взаємодії мистецтв особливе зацікавлення викликає типологія Ольги Пешкової, у якій виокремлено *композиційну інтермедіальність*, що її вчена тлумачить як «опис будь-якого виду мистецтва в структурній композиції художнього тексту». У дисертаційній роботі цю класифікацію деталізовано [Пешкова 2018, с. 24; Пешкова, 2019, с. 45]. Також важливою з погляду цієї розвідки є теза Андрія Цяпи, в якій наголошено на автобіографії як самопізнанні (через спогад), що зосереджене на пошуку символів, знаків і ідеї [Цяпа 2006, с. 3]. Вагомими з музикознавчого боку є праці, в яких уміщено огляд теорій сюїтного жанру, що визначає композицію як виразно *амфіладну*,

де контрастні частини прямують до врівноваження [Лещко 2018, с. 594], а автор сюїти сполучає супідрядність «раціонально-дискретного та континуально-міфологічного» [Лещко 2018, с. 519]. Не можна оминати й музикознавчі студії шуманівських циклів і їхньої специфіки: «Їх об'єднує не лише спільність жанрової належності, а передусім наскрізна ідея, сюжетна логіка та цілісна образна концепція. Такий підхід наближає фортепіанні цикли композитора до літературно-художніх форм творчості, що, зокрема, віддзеркалює характерна програмність задумів німецького композитора <...> шуманівські цикли постають як звукові оповіді, в яких художній наратив реалізується через інструментальні засоби композиторської виразності» [Лі 2025, с. 56].

Мета статті, завдання. Розглянути оповідання Віри Вовк «Горів Дрезден» [Вовк 1956, с. 80–88] як літературний твір автобіографічного плану, що сполучає емоційне переживання авіанальоту 1945 року та його пізніше раціональне осмислення, визначаючи комбінування оповіді за аналогією до музичного твору. Показати, що музичні твори, згадані в оповіданні («Papillons» Робера Шумана і фрагмент твору Йоганна Себастьяна Баха «St. Matthew Passion»), – не елементи архітекtonіки (якот, деталь), а визначальні складові оповідної структури і внутрішньої динаміки.

Методи та методика дослідження. У статті застосовано формальний, структурно-семіотичний і компаративний методи, а також елементи біографічного.

Виклад основного матеріалу. Віра Вовк (02.01.1926–16.07.2022) тринадцятирічною разом із батьками втекла від радянської окупації до Німеччини. Там її і наздогнала Друга світова війна, щоправда, не одразу – Дрезден довгий час був далеким від фронту і сприймався такою собі оазою миру. За всю війну місто пережило три авіанальоти: 7 жовтня 1944 р.; 16 січня 1945 р.; 13–15 лютого 1945 р. Останнє з перелічених бомбардувань, що припало на перші три дні Великого посту, було наймасовішим [Козицький 2015]. Воно забрало у юної Віри батька і назавжди вкарбувалося в емоційну пам'ять.

У доробку Віри Вовк є два однойменні твори – оповідання «Горів Дрезден» і поезія з такою ж назвою, вміщена в збірці «Юність». Обидва тексти мають підґрунтя в історичному факті, що став елементом автобіографії письменниці, розділивши її життя на «до» і «після». Проте Віра Вовк обирає різні стратегії художнього переосмислення: в оповіданні – музику, в поезії – малярство.

Навчаючись у Тюбінгенському університеті (1945–1949), письменниця професійно студіювала германістику, славистику й музикологію. Ще в часі навчання в Дрезденській гімназії імені Клари Шуман Віра Вовк грала на фортеп'яно і скрипці, а в позаурочний час брала «надпрограмові уроки музики у консерваторії», уроки французької – у «піаністки пані фон Абекен» і слухала лекції з філософії професора Курта Ріделя [Григорчук 2016, с. 36], якого згадує в оповіданні «Горів Дрезден». Фахова обізнаність мисткині з музичним мистецтвом є додатковою підставою для засновку: згадки музичних творів у оповіданні – не випадковість, декор чи незначна деталь, а елемент – що визначає оповідну композицію прозового тексту Віри Вовк.

В оповіданні «Горів Дрезден» музика вперше виринає в епізоді-спогаді ліричної героїні, що тогочасна Вірі Вовк у пору юності. Згадка, найімовірніше, безпосередньо передує бомбардуванню Дрездена й описує вечір 13 лютого 1945 року – останній, коли батько письменниці був ще серед живих: «*Раз батько вже збирався виходити, з сірим капелюхом на сірих кучерях, але я ще затримала його, щоб заграти йому «Papillons» Шумана. Батько слухав з ледви помітним усміхом і пішов нечутно, заки я скінчила*» [Вовк 1956, с. 80–81].

Твір Роберта Шумана (08.06.1810–29.07.1856), який грає юна Віра, – сюїта для фортеп'яно (1831), що складається зі вступу і дванадцяти частин: окрім фінальної, містить два полонези (частини п'ята й одинадцята) і дев'ять вальсів [Schumann, 2024].

Концепція «Метеликів» опосередковано перегукується з розвитком сюжету заключного розділу роману Жана Поля «Пустотливі роки», що неодноразово згадувався самим Р. Шуманом як джерело натхнення, та ґрунтується на співвіднесенні зовнішнього – строкатих сцен провінційного маскараду – та внутрішнього – драматичних психологічних взаємин головних героїв (Вульта, Вальта і Віни). Такий дуалізм створює багатоплановий художній простір, у якому розкривається складність людського буття,

де за яскравими масками святковості та світських дій приховується глибока емоційна напруга, втрати та розчарування» [Лі 2025, с. 34]. Масками на карнавалі, ймовірно, є метелики (фр. 'papillons' – укр. 'метелики').

Тема карнавалу цікавила обох митців: фортеп'яний цикл Р. Шумана «Карнавал» (1834), збірка новел В. Вовк «Карнавал» [Вовк 1986], «Маскарада» [Вовк 2008] та інші. У доробку Віри Вовк є і повість «Спілкування з опалевим метеликом» [Вовк 2019], де метелик символізує зрілу душу, що вже пережила яскравість юначого карнавалу. Міркування видається правомірним, якщо пригадати структурний принцип поезії Віри Вовк: рух від зовнішнього (маски) до внутрішнього (обличчя), від буквального до символічного (який ти – хто ти).

В оповіданні Віри Вовк «Горів Дрезден» ще раз згадано метеликів – як зоологічний вид: «*<...> я чула тільки антипатію до молодого графа Максима, що був на фронті, бо він нашіпили цілу скриньку чудових метеликів над моїм ліжком*» [Вовк 1956, с. 86]. Очевидно, ця антипатія росла з неприродності, адже крилата істота має літати. Ймовірно також, що лірична героїня сприйняла отих метеликів, як алегорію людей, чії мрії обірвала війна (і то не лише побутові – як от наявність житла чи родини, а й поривання до культурних надбань світу), отже, бачила в них і себе, і свою шкільну товаришку Уту.

Образ метеликів є одним із структурних в оповіданні, що підводить до потреби зіставити будову однойменної сюїти Роберта Шумана з оповіданням Віри Вовк, припускаючи, що темп і тональність музичного твору диктує оповідну стратегію письменниці.

Сюїту «Papillons» Робера Шумана розпочинає інтродукція в тональності ре-мажор, яка зберігається в першому вальсі, та симетрично повертається наприкінці – у фіналі й полонезі, що йому передує. Другий вальс із сюїти звучить у тональності мі-бемоль мажор, а темп із розміреного (*moderato*) змінюється у надзвичайно швидкий (*prestissimo*) – такий переважно позначає фінали твору загалом. У Шумана однак слідом ідуть два вальси, перший із яких у тональності фа-дієз мінор, а другий – у паралельній до неї тональності ля-мажор у швидкому темпі (*presto*). Після чотирьох вальсів звучить полонез у тональності сі-бемоль мажор, що змінюється п'ятьма вальсами, із яких чотири – в мінорній тональності: перший – ре мінор; другий – фа мінор *semplice*; третій – до-дієз мінор; четвертий – сі-бемоль мінор у гранично швидкому темпі. Останній вальс перед кінцевим полонезом і фіналом лунає в тональності до мажор, що знана як «біла тональність», у темпі від жвавого до повільного.

Інтродукції твору Роберта Шумана відповідає перший абзац оповідання: «*Я кладу едельвайс перед твоїм портретом, бо ти піднявся в висоту з призматичного світла. Вже не маю твоїх долонь, і тільки шепіт кедрини гладить моє сумне обличчя*» [Вовк 1956, с. 80]. Здавалося б: тональність тут сумна, адже обличчя ліричної героїні сумне. Однак епізод

посмертного пошанування має також виразно піднесений тон, що надає сумній події прояснення і мажорних ноток. У символічний спосіб постать портретованого передає едельвейс – високогірна й важкодоступна квітка, що символізує любов, відданість і відвагу. У мистецькому баченні письменниці едельвейс прописує фізичне закорінення портретованого в горах Гуцульщини – українських Карпатах. І, рівночасно, позначає важкодосяжну моральну висоту особи, зображеної на портреті: Остап Селянський – батько письменниці, відданий клятві Гіппократа, не став іти в сховище, а залишився в операційній під час бомбардування Дрездена, що коштувало йому життя. У зачині оповіді фізичне поступається духовному, яке однак доторкає видимий світ у інший спосіб: долоні батька метафоризуються як листя кедру. Така двоплановість в оптиці Віри Вовк є визначальною і дає їй змогу сполучати видиме (сум втрати батька) і невидиме (світло і прославу як радість його вічної духовної присутності).

Першому вальсу відповідає фрагмент про деревце камелії, що його отримала Віра в дарунок від батька на своє дев'ятнадцятиріччя (02.01.1945). У цьому фрагменті мажорна тональність звучить повносило, без жодної тіні смутку: *«Я виходила з дому при зорях і приходила назад зі зорями. Та все ж таки я була близько родинного тепла, близько добрих друзів: проф. Ріделя, пані фон Абекен, Ути. Мені вдавалося вшахрувати часом до фабрики Рільке, Гобіно або навіть історію філософії. Але на книги не було більш часу, як півгодини в обідову пору, бо день був виповнений стуком молота по залізі. Тому то було таке неймовірне, як на мої дев'ятнадцяті народини батько приніс ввечері, цілий засніжений, щось велике, загорнене в рушники і лікарський плащ перед морозом. Ми порозивали і аж ахнули: перед нами стояло розкішне деревце камелії, обсипане чудом рожевих пуп'янків»* [Вовк 1956, с. 80].

Оте деревце – символ майбутньої щедрої літературної творчості, що іще не розквітла, але вже щедро заповідалася. Рожевий колір пуп'янків є відповідником дівочої юності, коли життя щойно розпочинається. Фактично того ж віку є персонажі музичного твору Р. Шумана, що радіють життю на яскравому карнавалі. Варто акцентувати: пуп'янки камелії в пору розквіту позбавлені аромату. Добираючи квітку на подарунок доні, Остап Селянський, імовірно, натякав на потребу доньки зберегти скромність у поцінуванні власних мистецьких набутоків, хоча сам цілковито підтримував Віру й визнавав її вроджене покликання до літературної творчості, що письменниця фіксує як репліку тата в момент вручення деревця: *«Камелієвій дамі в вісімнадцятиріччя літературної творчості»* [Вовк 1956, с. 80].

Вальсу другому відповідає безпосередня згадка про пориви душі (сузір'я Оріона), що відтінюється й посилюється алюзією на музику сюїти Р. Шумана, котру лірична героїня грає пристрасно: *«Я, фабрична робітниця, переживала епоху вну-*

трішньої динаміки. Хотілось чогось безмежного, душа рвалася, щоб вихвалити Оріон. Раз батько вже збирався виходити, з сірим капелюхом на сірих кучерях, але я ще затримала його, щоб заграти йому «Papillons» Шумана. Батько слухав з ледви помітним усміхом і пішов нечутно, заки я скінчила» [Вовк 1956, с. 80–81]. Безмежжя мрій і музики розмикається тут у безмір вічності – батько виходить із оселі і це стає провіщенням його життєвого фіналу, ще до того, як змовкає музика і минає юність ліричної героїні.

Із вальсом третім співвідносний фрагмент із розмови з Утою, шкільною приятелькою, що починається словами: *«Вечір був ще довгий. Я замкнула рояль, вдягла пальто і побігла до Ути, щоб показати їй різне залізне знаряддя, яке я викувала в фабриці»*. У зачині фрагменту читач іще відчуває відлуння мажорної тональності (вихвалюючи виробами на фабриці), а далі вплітається нове звучання – відокремленості й нерозуміння з боку оточення через різні уявлення про «скарби». Бо лірична героїня не поділяє захоплення зовнішнім (парфумами, прикрасами, визнанням фізичної вроди), вона шукає нагоди розвивати внутрішнє багатство. Фінал уривку звучить сумовито-співчутливою інтонацією, акцентуючи на душевній бідності дівчат: *«Але вони бідні, знаєш, – продовжувала я. – Ними ніхто не цікавиться. Вони не знають нічого іншого, як своє брудне середовище; ніхто не сказав ще їм ніколи ніжного слова, тільки грубоці. Мені здається, що вони навіть не відчувають своєї трагії, так як це відчувають, наприклад, ті білоруські дівчата, про які я тобі розказувала»* [Вовк 1956, с. 81]. Трагічність, яку відчуває лише юна Віра, лунає першим акордом мінору, що невдовзі розгорнеться повносило. Трагічна тональність проглядає і в листі Зої (Лісовської – подружки і названої сестри Віри Вовк), який лірична героїня оповідає обговорює з Утою: *«Ми говорили ще про те, що в південній Німеччині і в Австрії (так писала Зоя) сподівалися наступу англійців через Боденське озеро. Кількох товаришок покликано до протилетунської оборони»* [Вовк 1956, с. 81–82]. Тут є фактично єдина розбіжність із сюїтою Р. Шумана, де аналогом є вальс у мажорній тональності. Натомість в оповіданні Віри Вовк мажор дуже умовний – хіба згадка про тих, кого призвали захищати Дрезден.

Далі розташовано малий фрагмент, який доречно зіставити із полонезом, що в ньому ноти мажору підважуються сумнівом, який вказує на зміну тональності, що насувається: *«Хто знає, чи наше зелене місто врятується – промовила Ута сумно. Я взяла її за руку»* [Вовк 1956, с. 82].

Слідом в оповіданні розгорнуто мінорну тональність у розмаїтих варіаціях. Спершу, лірична героїня передчуває біду велетенського масштабу, відчитує її в окремих «знаках». І хоча буденну реальність іще не зруйновано, загроза висить у повітрі й сповнює душу тривогою. Тому на репліку Ути про порятунок зеленого міста Віра відповідає: *«Вчора я була в парку на горі й дивилася на полум'яні хмари, що нагадували пожари й руї-*

ну. Мене болів докір до себе самої, що я ще нічого великого не зробила. На небі зарисувався із хмар ангел, суворий, апокаліптичний ангел, немов хотів заслонити небо червоною завісою. Мені здавалося, що він кличе мене за собою, але одночасно я була певна, що я ще не зріла, щоб вмерти. Над нами сяли червоні зорі: великі, гарячі, якимось дуже низько над землею, начеб хотіли її придушити» [Вовк 1956, с. 82]. Цей фрагмент можна співвіднести з першим вальсом у сюїті Р. Шумана, який звучить у мінорній інтонації (Вальс №5). Дібраний письменницею епітет *полум'яни* не так передає колір хмар, як натякає на пожежі, спричинені війною, і на руїни, що залишаються після них. Однак авторці йдеться, щоб передати передчуття того, що й життя може бути зруйноване війною. Так уперше в творі виникає тема потенційної смерті – у форматі докору за відсутність вагомих справ. У подальшому цей момент переростає в міні-сюжет. Адже хмари набувають форми червоної завіси, яка мала б відділити охоплену війною землю від неба, що цю війну не благословляє. З іншого боку, завіса відділяє світ живих (землю) від світу мертвих (небо). Тож появу ангела з завісою лірична героїня сприймає як передвістя завершення земного життя й усвідомлює власну неготовність зустріти смерть. Однак є важлива деталь: відсилка до апокаліпсису нарощує відчуття катастрофізму і прописує війну як Божу кару за людські гріхи, але об'являє і вимір порятунку як перебування за ангельською завісою, у небесній опіці.

Відповідник небесного ангела в наступному епізоді оповідання – мама ліричної героїні. Письменниця згадує: «Як тільки я прийшла додому, почався налет. Ми скрилися в льоху і чули, як під нами коливалася земля. Мама затикала мені вуха, щоб я не чула свисту бомб, і накривала мене своїм плащем, щоб повітряний тиск не зірвав мені голову. Так, неначе той плащ міг би мене охоронити...» [Вовк 1956, с. 82]. Плащ, як і завіса з попереднього фрагменту оповідання, має на меті створити безпечний простір (умовне «небо»), відокремлений від палаючої землі («пекла війни»). Таким чином авторка, озираючись на пережите, зближує загальну історію з індивідуальною біографією, а обидві спроби порятунку – ангелом і мамою – хоча не є цілком вдалим чи відповідним, не трактуються нею як поразка.

Епізод у підвальному приміщенні будинку можна вважати аналогом шостого вальсу з музичного твору Р. Шумана, який виконується *semplice* – просто, зі щирістю. Цей вальс – серединна точка композиції сюїті Р. Шумана. В оповіданні вона теж кульмінаційна, хоч і не така емоційно-динамічна як наступний уривок тексту. Проте в цьому моменті прихована напруга сягає апогею, перш ніж вирветься назовні. Зоровий ряд дібрано відповідно – Віра під маминим плащем (перше «прикриття») в льосі (друге «прикриття»). Над нею дім, де вона відчувала родинне тепло (третє «прикриття»). За якийсь короткий час оцей дім доведеться залишити назавжди.

Спершу Віра Вовк передає втечу від пожежі як словесну фіксацію, щойно трохи далі – показує перед очима читача. Тому зачин ідентифікуємо як аналог сьомого вальсу сюїті Роберта Шумана, а візуальне полотно охопленого вогнем Дрездена – як відповідник вальсу восьмого з гранично швидким темпом (*prestissimo*, шаленно).

Зачин цієї апокаліптичної картини сполучає в собі червоне (полум'я, жарини) і чорне. Згарище стирає не тільки природну красу *зеленого міста*, але і простягається на те, щоб поглинути культуру (відсилка до поезії Гете) і минуле життя юної Віри (скрипка, рояль, деревце камелії): «*А потім ми бігли, шалені, з палаючого дому в парк і закривалися від іскристих головень, що падали через вулицю, мокрими рантухами. Горіли дерева по обох боках вулиці, ті прекрасні гіно-дерева, які оспівав старіючий Гете. В нашій домі осталася моя скрипка-чародійка, мій рояль, моє деревце камелії...*» [Вовк 1956, с. 82].

На початку оповідання Віра Вовк зіставляла квіти – едельвейс і пуп'янки камелії, – ведучи мову про життя, що минуло, і те, яке щойно почалося. Тут вона зіставляє дерева: оспівані Гете гіно-білоба і своє деревце камелії. Так авторка вибудовує літературну спадкоємність, зберігаючи скромність в оцінці власних літературних спроб (нагадаю: дебютна збірка Віри Вовк «Юність» вийде друком вперше 1947 року).

Твір Й.В. Гете (1749–1832), який згадує Віра Вовк у своєму оповіданні, має назву «Гінго білоба» («Ginkgo biloba»). Його поет написав у віці шістьдесяти шести років (1815-го). Наводимо переклад українською Ванди Савранської. У поетичному перекладі перший катрен акцентує на екзотичності дерева і таємниці, яку воно несе: «*Дивне дерево зі Сходу / У саду зронило лист. / Таємниці насолоду / Нам листочок цей приніс*» [Савранська, 2021]. У німецького класика дволопатеve віялоподібне листя символізує ян (чоловіка) й інь (жінку) і розгортає сюжет як таємницю насолоди-єдності між закоханими. Другий катрен постає як загадка кохання, що її формулює ліричний персонаж поезії перед собою і читачами: «*А чи сутність він єдину / Розділив на дві душі, / Чи з'єднались половини, / Що були колись чужі?*» [Савранська, 2021]. Таємниця єдності окремого (кохання) і роз'єднання цілого (розлуки закоханих) однак у фіналі ліричної поезії Й.В. Гете виходить на рівень глибший, торкаючись таємниці поетової душі: «*Не питай – лиш пісня знає, / Розповість тобі вона, / Як навів я душу краю, / А вона завжди одна*» [Савранська, 2021].

Для ліричної героїні оповідання Віри Вовк «Горів Дрезден», очевидно, найсуттєвішим у поезії німецького класика є фінал про розкраяну душу – життя до бомбардування Дрездена (батьківське піклування, тепло рідного дому) і після нього (загибель батька, спопелілий дім). Ця точка – висок ситуації еміграції з України до Німеччини, що пізніше повториться як еміграція з Німеччини до Бразилії. Ця *розкраяність* однак не нищить душевної цілості, хоча і завдає душі болю: Віра Вовк відчуває ду-

ховну присутність батька і залишеної не з власної волі України, де б не була.

Розкраяність – і фізичний біль утрати як залишеності. Втрачаючи дім, Віра залишає не просто речі (скрипку, рояль, деревце камелії), а минуле життя, алегорією яких вони є. Опосередковано вона вже прощається не лише з домом, а й з батьком, якого шукатиме в згарищах лікарні, і з власною юністю як дитинністю. Доведеться пам'ятати про рідну душу, що потребує її підтримки – маму. Видається, що в оповіданні «Горів Дрезден» листок гінго символізує саме маму й дочку – як єдність любові й окремішність індивідуальності, як взаємну відповідальність.

У подальшому текстовому фрагменті, що відповідає восьмому вальсу сюїти Р. Шумена у темпі *prestissimo*, Віра Вовк передає шаленство пожежі й втечі, що однак емоційно сприймався як уповільнене кіно з домежним усвідомленням кінцевості жаху: «Перед нами, за нами вибухали «часові бомби», валилися кам'яниці, а ми тяглися, як марица, через згарища, попалені трупи, новий апокаліпсис. Пригадувалися його жахливі сцени, але дійсність була живіша: всіми нервами, аж до болю, я відчувала, що діється, і проклинала свою свідомість. Дим жер немилосердно очі, давив у грудях, і я задрала тим нелюдяно-апатичним жінкам, які дримали, опосні страхіттям, в челюстях півзавалених домів, дивлячись без реакції з півзакритих зиниць на возонь, що лизав довгими язиками землю і повз щораз ближче і ближче...» [Вовк 1956, с. 83]

Фраза про новий апокаліпсис не стільки відсилає до старого (досвіду Першої світової, наприклад), як до давнього – біблійного. Поза тим, оцей утілений апокаліпсис відкликається до приватного видава письменниці – апокаліптичного ангела з полум'яних хмар із червоною завісою і червоними зорями, що нависають над землею, бажаючи її придушити. З іншого ракурсу, новий апокаліпсис нищить не тільки дерева («зелене місто»), а й місто культури (тому і згадано поезію Гете «Гінго білоба»). Смерть у трактуванні авторки оповідання є ненаситною і пристрасною: «А над нами розкидався усіма барвами експресіоністичної налети найкращий фесерверк мого життя, що ніс смерть мистецькому місту. Страшний Твій гнів, Єгово! Страшна краса і могутність смерті! Я глянула вперше їй у розпалені згарищами очі, неситі, як в опиріці, пристрасні, зловіщі...» [Вовк 1956, с. 83].

Коли лірична героїня оповідання зазирає у вічі смерті не у видінні-передчутті, яке передувало авіанальоту, а в форматі реальності – вона біжить наввипередки зі смертю, сподіваючись знайти свого батька живим. І тут у творі втретє згадано дерево. Раніше йшлося про екзотичні камелію та гінго, тепер про тополі – метафору дівчини з однойменної поеми Т. Шевченка. Так пошук рідної людини вписано в реалію українського пейзажу, що натякає на марність сподівань юної Віри: «Мої ноги несли мене в шпиталь. Я ледве віднайшла частину, яка належала чужинцям. Ми ждемо завжди на відомі ознаки: вуголь, дерево чи камінь, який нам ідентифікує місце. Коли

їх нема, приходиться довго шукати. Не було вже для мене ознак у батьковому шпиталі. Осталася тільки висока тополя серед безладу з людських тіл і руїн, тополя, що показувала, як дороговказ на вітровій фані... Нарешті – дім число 8. Тут батькова кімната. В коридорі я наступила в темноті на трупа людини, що лежала лицем до землі. Зі страхом, обернувшись, я надібрала обличчя знайомої сестри. – Де д-р Вовк, сестро? – спитала я її живо. – Д-р Вовк? – Вона підвела здивовано брови. – Д-р Вовк вже не живе» [Вовк 1956, с. 83].

Віра Вовк у загальній картині руйновищ війни – мішанини з тіл і руїн – не віднаходить ознак життя. Натомість указує їй дорогу тополя, що гоїдається на вітрі, наче стяг. У подібних хитаннях перебуває і серце доньки, що прагне знайти батька вцілілим і живим, і страхається, що вже не зможе його відшукати. Художньо дуже сильним є образ трупа з обличчям до землі. Оскільки обличчя не видно – кожен, хто загинув, може бути ідентифікований як ця людина. Обличчя мертвих читач не бачить, але бачить обличчя живих – жінок, що переховуються / втікають, а ще – юної Віри, її мами, медсестри дрезденського шпиталю. Ця медсестра на запитання дівчини («спитала живо» – жваво, зі сподіванням) реагує здивуванням і чіткою відповіддю, що стверджує смерть її батька. Символічно смерть увиразнює музична алюзія на Й.С. Баха: «В Пасії за святим евангелистом Матвієм Йогана Себастьяна Баха, в хорівій частині «*Sind Blitze, sind Donner, sind Wolken verschwunden*», є один продовжений ферматою такт: павза через цілу партитуру» [Вовк 1956, с. 84; Bach, 2020]

Павза через партитуру – і символічна пряма на медобладнанні, і внутрішнє заціпеніння доньки, що ще не усвідомлює втрати батька і є нею «прибита», мов громами й блискавицями¹. Дівчина вертається до тополі шукати батькове тіло (її не знаходить). Натикається на розгублену матір. Це повертає до моменту тут-і-тепер і прокреслює майбутнє у форматі піклування про маму: «Так думала я далі над підальпейськими ставками, що виблискували в голубинь – спокійну, неначе нічого не змінилося. Так думала я вечорами, коли золотий Оріон сходив надо мною, як колись – давно-давно... перед трьома тижнями, коли я ще була фабричною робітницею і шукала між зорями доріг. Я була тепер прибита горем до землі між матір'ю і Орисею, сивоволоса на скронях, з попаленими бровами, але повна свідомості, що треба бути сильною, тримати двох слабших. Я довго не плакала» [Вовк 1956, с. 84]

Пригадуючи власне недавнє минуле (три тижні!), що однак видавалося іншим життям і звучало в іншій тональності, письменниця могла б застосувати до нього метафору руїни (колишнього міста, життя і дому). Поняття руїни ввів в антропологію культури в 1911 році німецький філософ Георг Зімел (1858–1918). Він писав, що руїна матеріалізує втрачений час, а це породжує ностальгію і естетизацію втраченого, яке не підлягає поверненню, хіба

¹ До слова, бомбардування Дрездена мало кодову назву «Удар грому».

фіксуванню [Simmel 1958], зокрема і текстовому.

Оповідання базовано не лише на протиставленні як чергуванні мажорної та мінорної тональності, воно збагачене образами, що підсвічують один одного (маски-метелики карнавалу / прищиплені метелики; зелені дерева гінго білоба / вірш Й.В. Гете про ці дерева). Символічне нарощення образу варіює звучання тексту в межах тональності і на їх переходах і структурує текст за принципом подвійності (видіння-яв; ангел-мама; живі-мертві) і потрійності (каamelія, гінго, тополя; едельвейс, пуп'янки камелії, фіалки).

Фіалки зринають у прикінцевому фрагменті оповідання, що відповідає дев'ятому вальсу сюїти Р. Шумана. Уривок розпочинається словами: *«Трьох осиротілих жінок, маму, Орису і мене, прийняла графська палата, де колись ми з батьком проводили ферії»*, а завершується епізодом із читанням листа. У такий спосіб утворюється смислова рамка: лист від Зої читано до початку бомбардування Дрездена, лист від бабусі (або іншої родини) – після цього бомбардування: *«Поволі почала приходити давно ожидана пошта. Ми довідалися, що бабуся, яку ми так зовсім просто загубили в бомбардуванні, взяла свій топірець і потьопала пішки кудись до Тюдова, як сказала тим, які її стрічали: – Іду на мої зелені гори. Це була наша остання вістка про неї»* [Вовк 1956, с. 83]. Тут зауважується момент, що повертає увагу до вже чутого / читаного: образ зеленого міста і зелених гір – з одного боку, колір символізує життя, весну й сподівання; з іншого, сходження вгору і вказівка, що звістка була останньою, дає підстави думати про наближення смерті як перехід не тільки в рідну землю (тілом) чи у вічність (духом), але і в пам'ять нащадків.

Скажімо, фіалки, що їх Віра ставить перед фотографією батька, – символізують печаль за спочилим і пам'ять про нього: *«Але все ж таки я читала в своїй дотопленій кімнаті на горіщі, писала закостенілими від холоду пальцями свою першу новелю і збирала зарошені пахучі фіялки в саду, щоб класти їх у флякон перед батьковим фотом»* [Вовк 1956, с. 87]. І так формується в тексті ще один лейтмотив, який обрамлює прифінальну частину оповідання з початком: наприкінці – фото і фіалки (мінор); спершу – портрет і едельвейс (мажор). Таке чергування тональності зумовлено тим, що оповідь вибудовано на ретроспекції: вона починається після пережитої втрати, а завершується епізодом переживання її, задокументованим спогадом-свідченням.

Аналогом другого полонезу сюїти Роберта Шумана є лист від Ути. З Утою Віра перед бомбардуванням Дрездена читала листа від Зої. Тож те, що лист Ути повертає Віру в момент переживання болючої втрати батька, цілком закономірно: *«...Вже знаєш, що Бог посилає свої роси й блискавиці на сухі й зелені дерева. У славнім налеті пропала рідня проф. Ріделя і д-р Ерек, якого ти ще пригадуєш. Твій батько зинув майже добровільно, бо не хотів перервати початку операції і схоронитися в підземних коридорах. Не можу віднайти його могили, бо військо (червоне!) столочило танками кладови-*

ще і зрівняло всі могили з землею... – І я маю свою могилу там, на Україні... – пригадалися мені батькові слова» [Вовк 1956, с. 88].

У згадці про блискавиці вчувається прихована відсилка до *«Sind Blitze, sind Donner, sind Wolken verschwunden»* («Чи зчезли блискавиці, громи і хмари?») Й.С. Баха й першої звістки про смерть батька. Поряд блискавиць у тексті згадано роси – символ небесної ласки і зцілення. Тому можна вбачати тут і алюзію на Євангелія Мат. 5: 44–45, де про Бога сказано: «Він примушує сонце сходити для злих і добрих і дощ посилає на праведних і неправедних». Окрім того, спомин Вірою батькових слів про могилу в Україні сприймається донькою як заповіт². І вдячність польському лікарю Анджею Ходацькому, що привіз землю з місця бомбардування в Дрездені для підховування її в крипті Львівського собору святого Юра, – більше, ніж ввічливість. Адже таке поховання – сповнення волі Остапа Селянського мати могилу в рідному краї.

Завершальним акордом оповідання є цитата зі щоденника юної Віри Вовк, частину якої варто навести, бо вона відображає світогляд своєї авторки впродовж усього довгого віку: *«Якби я вмерла, я просила б Бога, щоб Ти, моя далека, безмежна, недосяжна Країно, була мені небом. Там я ходила б з батеньком по нагрітих зрубах і збирала суніці або сиріжки або, завітчані вінками вільшини, ми ждали б на всіх серцю любих, щоб творити Вічну Красу...»* [Вовк 1956, с. 88].

Висновки. В оповіданні «Горів Дрезден» Віра Вовк художньо переосмислює найбільший авіаналіт на Дрезден (13.02.1945), у якому загинув батько письменниці Остап Селянський. Авторка сполучає раціональне осмислення з відстані часу (момент написання тексту – орієнтовно 50-ті рр. XX ст.) із емоційним відчуттям описаної трагедії (1945 р.). Художнє слово Віри Вовк оприявнюється через систему символів: квіти (едельвейс, пуп'янки камелії, фіалки); дерева (дерево камелії, гінго білоба, тополя); місто зелене – мистецьке (гінго білоба і однойменна поезія Гете); видіння – яв (пожежа в регістрі апокаліпсису) та ін.

Проте систему символів і внутрішню динаміку оповіді визначає музика – насамперед, Р. Шумана. Сюїта композитора «Papillons» із її чергуванням мажорного й мінорного звучання та частковим епізодичним повтором музичної тональності є тим кодом художнього слова, що формує його настроєві контрасти й символічні відповідності. Фрагмент із Й.С. Баха додатково маркує кульмінацію болю від втрати батька письменниці, що загинув у лютому 1945 під час бомбардування Дрездена. У такий спосіб музична композиційна основа дає Вірі Вовк (факховому музикологу і добрій музичній виконавиці) додаткову емоційну глибину зображеному епізоду автобіографії, переводячи його з регістру історичного фактажу в площину художньої історії з потужною психологічною силою.

² Ідеться й про поховання воїна УПА, побратима Остапа Михайла Селянського, під документами Віриного батька [Вовк 1956, с. 48].

Література

1. Вовк В. Героїка Ріо-де-Жанейро-Львів: На Горі, 2022. 90 с.
2. Вовк В. Духи і дервіші. Мюнхен: Українське Видавництво, 1956. 157 с.
3. Вовк В. Карнавал. Оповідання до картин Юрія Соловія. Ріо-де-Жанейро: Companhia Brasileira de Artes Graficas, 1986. 73 с.
4. Вовк В. Маскарада. Київ: Факт, 2008. 288 с.
5. Вовк В. Спілкування з опалевим метеликом. / Dialog z motylem o barwie opalu (переклад польською Тадей Карабович). Ріо-де-Жанейро: Contraste, 2019. 96 с.
6. Вовк В. Юність. Мюнхен: Молоде життя, 1954. 62 с.
7. Гете Й.В. Гінго білоба. Переклад з німецької Ванди Савранської. URL: <https://maysterni.com/publication.php?id=154005> (дата звернення: 19.01.2026).
8. Григорчук Ю.М. Проза Віри Вовк: виміри сакрального. Брустурів: Дискурсус, 2016. 364 с.
9. Ілечко М.П. Теоретичний аспект до музичного вивчення феномена сюїтності. *Молодий вчений*. 2018. № 11 (63) листопад. С. 593–596.
10. Ілечко М.П. Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог «Бароко–XX століття». *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54) лютий. С. 513–516.
11. Козицький А. За лаштунками «Біині № 5». Дрезден, гріхи союзників та удар грому над Ельбою. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/54dde6b74b9db/> (дата звернення: 14.01.2026).
12. Лі Цзичжань. Фортепіанні цикли Роберта Шумана: стилізований та художньо-виконавський аспекти: дис. ... д-ра мистецтва: 025 – музичне мистецтво. Київ, 2025. 114 с.
13. Пешкова О.А. Складові елементи інтермедіальності в художньому тексті: когнітивно-нарративні аспекти. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип. 3. Том 2. Ужгород. С. 21–25.
14. Пешкова О.А. Інтермедіальність англійськомовних художніх текстів XX–XXI століть: когнітивно-семіотичний аспект: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 – германські мови. Запоріжжя, 2019. 250 с.
15. Bach J.S. «Sind Blitze, sind Donner, sind Wolken verschwunden» («St. Matthew Passion»). URL: https://www.youtube.com/watch?v=_uLpp6cW7sA (дата звернення: 14.01.2026).
16. Schumann R. Papillons. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uSRUVjCMKmk> (дата звернення: 14.01.2026).
17. Simmel G. Two essays. *The Hudson Review*. 1958. 11(3), p. 371–385.

References

1. Vovk V. (2022) Heroika. [Heroics]. Rio-de-Zhaneiro-Lviv. Na Hori. 90 s. [in Ukrainian].
2. Vovk V. (1956) Dukhy i dervishi. [Spirits and dervishes]. Miunkhen: Ukrainske Vydavnytstvo. 157 s. [in Ukrainian].
3. Vovk V. (1986) Karnaval. Opovidannia do kartyn Yuriiia Soloviia. [Carnival. Stories of the painting of Yuri Solovy]. Rio-de-Zhaneiro: Sompanhia Brasileira de Artes Graficas. 73 s. [in Ukrainian].
4. Vovk V. (2008) Maska rada. [Masquerade]. Kyiv: Fakt. 288 s. [in Ukrainian].
5. Vovk V. (2019) Spilkuvannia z opalnym metelykom. / Dialog z motylem o barwie opalu [Communication with the opal butterfly]. (pereklav polskoiu Tadei Karabovych). Rio-de-Zhaneiro: Contraste. 96 s. [in Ukrainian].
6. Vovk V. (1954) Yunist. [Youth]. Miunkhen: Molode zhyttia. 62 s. [in Ukrainian].
7. Hete Y.V. (2021) Gingo biloba. Pereklad z nimetskoi Vandy Savranskoi. [in Ukrainian] URL: <https://maysterni.com/publication.php?id=154005>
8. Hryhorchuk Yu.M. (2016) Proza Viry Vovk: vymiry sakralnoho. [Prose of Wira Wowk: dimensions of the sacred]. Brusturiv: Dyskursus. 364 s. [in Ukrainian].
9. Ilechko M.P. (2018) Teoretychnyi aspekt do muzychnoho vyvchennia fenomena suiutnosti. [Teoretical aspect to the musical study of fenomen suiteness]. *Molodyi vchenyi*. № 11 (63) lystopad. S. 593–596. [in Ukrainian].
10. Ilechko M.P. (2018) Tendentsii rozvytku suiuty v tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: dialoh «Baroko–XX stolittia». [Trends in the development of the suite in the work of Ukrainian composers: a dialogue “Baroque–XX century”]. *Molodyi vchenyi*. № 2 (54) liutyi. S. 513–516 [in Ukrainian].
11. Kozytskyi A. (2015) Za lashtunkamy “Biini № 5”. Drezden, hrikyh soiuznykiv ta udar hromu nad Elboiu. [Behind the scenes of “Slaughterhous Five”. Dresden, the sins of the Allies and the thunderbolt over the Elbe]. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/54dde6b74b9db/> [in Ukrainian].
12. Li Tszychzhan (2025) Fortepianni tsykly Roberta Shumana: stylovyi ta khudozhno-vykonavskiyi aspekty [Robert Shumann’s Piano Cycles: Stylistic and Artistic-Performing Aspects] PhD the author’s abstract: 025. Kyiv. 114 s. [in Ukrainian].
13. Pieshkova O.A. (2018) Skladovi elementy intermedialnosti v khudozhnomu teksti: kohnityvno-naratyvni aspekty. [Components of intermediality in a literary text: cognitive-narrative aspects]. *Zakarpatski filolohichni studii*. Vypusk 3. Tom 2. Uzhhorod. 176 s. S. 21–25 [in Ukrainian].
14. Pieshkova O.A. (2019) Intermedialnist anhliiskomovnykh khudozhnykh tekstiv XX–XXI stolit: kohnityvno-semiotychnyi aspekt [Intermediality of English-language literary text of the 20th–21st centuries: a cognitive-semiotic aspect] PhD the author’s abstract: 10.02.04. Zaporizhzhia. 250 s. [in Ukrainian].
15. Bach J.S. «Sind Blitze, sind Donner, sind Wolken verschwunden» [Are the lightning flashes, the thunder

thunder, the clouds gone?]. [in German]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_uLpp6cW7sA

16. Schumann R. Papillons. [Butterflies] [in France]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uSRUVjCMKmk>

17. Simmel G. (1958) Two essays. The Hudson Review, 11(3), p. 371–385 [in English].

THE STORY OF WIRA WOWK “THE DRESDEN BURNED”. THE MUSICAL CODE OF THE ARTISTIC WORD

Abstract. The article examines the artistic interpretation of the historical fact of the bombing of Dresden as a turning point in the biography of Wira Wowk. In the creative work of the Ukrainian writer, laureate of the Taras Shevchenko National Prize in Literature, who would have turned one hundred this year, there are two works of the same name – a story and a poem “Dresden Burned”. The object of this investigation is a prose text. The subject is the analysis of inter-artistic interaction, which has been called compositional intermediality.

In the context of the need to record the events of the latest Russian-Ukrainian war, it is extremely important to learn about the artistic heritage of those who survived other wars. The relevance of the chosen topic is to explore the means of recording traumatic experience. The purpose and task of this investigation is to show how compositional intermediality expresses the psychology of the narrative, in which the autobiographical basis of the text combines the emotional and the rational, and also to investigate how the private is read as a universal artistic heritage.

We conclude that the artistic word of Wira Wowk in the story “Dresden Burned” is manifested through a system of symbols: flowers (edelweiss, camellia buds, violets); trees (camellia tree, ginkgo biloba, poplar); a green city – artistic (ginkgo biloba and Goethe’s poem of the same name); vision – reality (fire in the register of the apocalypse). However, the system of symbols and the internal dynamics of the narrative are determined by music – primarily by R. Schumann. The composer’s suite “Papillons” with its alternation of major and minor sounds and partial episodic repetition of musical tonality is the code of the artistic word that forms its mood contrasts and symbolic correspondences. A fragment from J.S. Bach additionally marks the culmination of the pain from the loss of the writer’s father, who died in February 1945 during the bombing of Dresden. In this way, the musical compositional basis gives Wira Wowk (a professional musicologist and a good musical performer) additional emotional depth to the depicted episode of autobiography, translating it from the register of historical fact into the plane of artistic history with powerful psychological force.

Keywords: Wira Wowk, war, autobiographical narrative, compositional intermediality, suite

© Гаврилюк Н., 2026 р.

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.01.2026

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації: 29.03.2026

Надія Гаврилюк – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу теоретичних і міждисциплінарних досліджень Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України, Київ, Україна; ngrima@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9432-5372>

Nadia Havryliuk – Candidate of Philology (PhD), Senior Researcher, Department of Theoretical and Interdisciplinary Research, Taras Shevchenko Institute of Literature, NAS of Ukraine, Kyiv, Ukraine; ngrima@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9432-5372>