

Н.М. Лунак

МУЗИЧНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (У ТВОРЧОСТІ „МОЛОДОМУЗІВЦІВ”)

Визначені особливості процесу культурного синтезу, що інтенсивно проявлявся в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. На матеріалі творів митців „Молодої Музи” розглянуті форми вияву синтезу мистецтв, зокрема взаємодія літератури і музики.

Ключові слова: *молодомузівці, музичність, синтез мистецтв, парадигма.*

Українська культура, багата на глибокі традиції та невичерпну енергію самооновлення, по-новому розкрилася на хвилі національного пробудження кінця ХІХ – початку ХХ століття. Культурний синтез, охопивши весь мистецький простір, інтенсивно проявився в літературі, що привело до розширення і взаємодії естетичних полів, активізувало пошуки художнього новаторства в параметрах різних мистецьких напрямків і течій. „Нове бачення світу”, змалювання давно знайомих речей “з нової точки зору”, зображення подій “очима персонажів”, а дійсності – через їх психіку спонукало митців слова до збагачення художньої техніки, свідомо використовуючи досвід суміжних мистецтв.

“Прагнення прозаїків початку ХХ століття до вираження якнайтонших переживань людини, інколи навіть скороминущих душевних порухів, нюансів почувань, до поглибленого психологічного аналізу закономірно звернуло їх увагу на музику, оскільки основний мотив прози став, так би мовити, чисто музикальний: змалювання певного настрою душі” [6, с. 382].

Кінець ХІХ – початок ХХ століття був періодом якісних змін в історичній еволюції національної думки про музику. „Формується зрілий національний стиль, що поєднує динамізацію фольклорної виразності з ускладненням ладо-тональних відносин, збагаченням гармонії. У цьому річищі розгорталася творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця, які по-новаторському продовжували традиції М. Лисенка” [5, с. 71].

Глибинні аспекти музичного мистецтва виявлялись у духовному освоєнні світу, художньому пізнанні, стилі мислення письменників, що значно розширювало аспекти їх самовираження.

На зламі епох формувалися і розвивалися нові стильові моделі та творчі парадигми, утверджені великими майстрами слова – Лесею Українкою, М. Коцюбинським, О. Кобилянською, А. Кримським, В. Стефаником, В. Винниченком, М. Вороним, О. Олесем, М. Черемшиною та ін. Слушно зазначав О. Рисак: „Саме висока культура митців,

енциклопедизм їхнього кругозору, різнобічність їх інтересів і філософічність мислення спричинились до розширення потенційних можливостей поетики слова, виявлення його поліфонії” [16, с. 3].

Насиченість поетичного світу музикою виявлялася на різних рівнях: тематичному, стильовому, ритмомелодійному, структурному, на рівні символіки, розлогих асоціацій тощо. Про це свідчить великий літературний архів письменників, наприклад, вірші „Сафо”, „Сон”, „Граї, моя пісне”, „Королівна”, „Мій шлях”, поезія-реквієм „До мого фортепіано” Лесі Українки, а також збірки поетеси „На крилах пісень”, „Думи і мрії”, „Відгуки”, поетичний цикл „Сім струн”, музична ораторія „Лісова пісня”; „Інтермеццо” та „Тіні забутих предків” М. Коцюбинського; оповідання Г. Хоткевича „Блудний син” та Г. Потапенка „Октава”; вірші „Інфанта”, „Dies irae”, „Тіні”, „Подвійний сонет”, „Ave Regina”, цикл поезій „Ad astra”, зокрема поезія „Spherenmusic” М. Вороного; оповідання В. Винниченка „Раб краси”, „Намисто”; вірші „Дивна містерія”, „На концерті”, п’єса О. Олеся „Осінь”; новели „Impromptu phantasie”, „Valse melancolique”, поезія в прозі „Акорди”, повісті „В неділю рано зілля копала”, „За ситуаціями”, новела „Битва” Ольги Кобилянської та багато інших.

Музичністю відзначалися пейзажі Г. Світлицького, яким художник дав назви „Мелодія”, „Ноктюрн”, „Вечірні мелодії”; сонатами назвав ряд своїх картин М. Чюрльоніс. У живописних полотнах вбачаються структурні принципи відповідних жанрів музики.

Презентація української культури кінця ХІХ – початку ХХ століття, нові художні тенденції митців здійснювались у „Літературно-науковому віснику”. Цей часопис був своєрідним „мистецьким всеобучем”, на сторінках якого друкувалися твори українських та зарубіжних авторів, здійснювалися періодичні огляди художніх виставок та концертів, осмислювались проблеми синтезу мистецтв, що, безперечно, позначалося на способах бачення певних явищ, об’єктів, процесів та станів. Музичні теми були дуже виразними. „Приміром, у контексті літературних творів та публіцистичних і критичних статей першого річника знаходимо прізвища окремих композиторів (Шуман, Ліст), назви музичних інструментів та їх частин (орган, фортепіано, скрипка, струни), музичних жанрів (соната), партій людського голосу (бас, тенор), специфічні музичні терміни (нота, тон, акорд, мелодія, контрданс), назви окремих танців (вальс, полонез, мазурка, галоп, лансієр)” [16, с. 27-28].

Творчі пошуки письменників „визрівали” на схрещенні відомих стильових течій (реалізму та романтизму) з ідеями модерну, що приходили в Україну різними шляхами, набуваючи нових ознак у національному середовищі. Специфічною ланкою в системі взаємодії різних течій літературного руху рубежа ХІХ-ХХ століть було угруповання „Молода Муза”. Молодомузівцями називали себе Михайло Яцків, Петро Карманський, Василь Пачовський, Степан Чарнецький, Володимир Бирчак, Сидір Твердохліб, Остап Луцький, Богдан Лепкий та ін. У пошуках власної концепції кожен письменник намагався

репрезентувати свою лінію розвитку, проте всіх представників об'єднувало одне – освоєння довкілля крізь призму “людської душі”.

До цього клубу літераторів горнулося чимало молоді, яка працювала в різних галузях мистецтва: композитор Станіслав Людкевич, скульптор Михайло Паращук, живописець Іван Северин, скрипаль і маляр Іван Косинин, фейлетоніст Осип Шпитко та ін. Проблема синтезу мистецтв для них була не лише актуальною, а й визначальною.

Митці “Молодої Музи”, навчаючись у різних країнах Європи, набували міжнародного досвіду, який переносили на національний ґрунт. Так, Петро Карманський вчився в колегіумі Ватикану, а в роки першої світової війни деякий час працював у Німеччині та Австрії в таборах українських військовополонених; Богдан Лепкий, Василь Пачовський та Сидір Твердохліб навчалися у Віденському університеті, Остап Луцький здобував освіту в Празькому та Краківському університетах; Михайло Рудницький після закінчення Львівського університету, в якому здобув учений ступінь доктора філології, продовжував освіту в Парижі та Лондоні. Знайомство “молодомузівців” із багатьма діячами європейської культури значно розширювало діапазон їх художнього мислення. Переорієнтація зі словесності на зображальність з акцентом музичності була спільною тенденцією, що об'єднувала мистецькі помисли і яскраво виявилась у їх творчих здобутках. Звернення до мови музики – одухотворення музичних інструментів, використання музичної термінології, персоналій композиторів тощо – спостерігається в текстах письменників.

Петро Карманський у поезіях “Моя цитро, цитро, моя ти потіхо!” та “Сумно ллються звуки цитри” звертається до музичного інструмента (цитра – струнний інструмент переважно щипковий, поширений в Австрії та Німеччині) як до близького друга, здатного в часи розпуки розігнати лихо, підсолодити життя, потішити душу, якому можна довіритись:

*“Ти одна на світі – ти знаєш зітхання,
Мої думи-мрії вечірнії сни,
Бо ти знаєш муки і тихі ридання,
І ти чуєш горе і біль з-за туги”.*

(зі збірки “З теки самовбивці”)

Народно-пісенний елемент, запозичений із фольклору, наявний у поезії “Ой люлі, люлі”. Заколисуючи власний смуток, автор немов звільняв утомлену душу від проблем буденних, зливаючись із чарівно-мелодійними звуками засинаючої природи. Бажання піснею звеселити людей виявляється у поезії “Навіщо сі думи?”:

*“Ой рад би я грати
і світ звеселити,
Та в мене немного,
немного тих струн”.*

Проте “неньки мозолі пекучі”, “черні нещасні сни”, “ярмо вітччини” налаштовують автора на сумну мелодію.

“Ударю по струнах –
 бандура заплаче,
 Несила мажорних
 акордів дібрать.
 Розбив би я, брате,
 бандуру ледачу,
 Та що ж! коли мушу
 часами заграць...”

П. Карманський призначення поета зіставляв з піснею, а музичний інструмент бандуру – з поетичним словом. У збірку “Ой люлі, смутку” увійшла поезія “Надгробні стихирі”, що складається з трьох частин, назви якої – “Наспів”, “Псалми”, “Фінал” – є суто музичними. У “Псалмах” (псалми – хвалебні пісні релігійного змісту) автор використав музичні терміни **канцона** (лірична пісня, близька до народної, в Італії та Франції XV-XVIII ст., пізніше – “пісня без слів” в інструментальній музиці) та **містерія** (жанр середньовічного театру, в якому сцени релігійної тематики чергувалися з побутовими інтермедіями). Музична термінологія зустрічається також у творах П. Карманського “Якби знати”, “Місячна соната” (**соната** – жанр камерної інструментальної музики, де в різних співвідношеннях розвиваються контрастні теми), “**Танець**” (згадується “Весілля” Виспянського – драму-памфлет польського драматурга і театрального діяча Станіслава Виспянського), “Українська **балада**” (балада – сюжетно-розповідна пісня на фантастичному, історичному, чи побутовому матеріалі).

У вірші “Шевченкове свято” названі імена відомих музикантів Фридерика Шопена (1810-1849) – польського композитора і піаніста, твори якого (мазурки, полонези, ноктюрни) відзначаються красою і досконалістю; Едварда Гріга (1843-1907) – норвезького композитора, автора багатьох романсів і пісень.

Створенню музичного ефекту в поезіях сприяло те, що поет використав звукову лексику: бринить, цвірчить, шумить, дзвенить, журчить, гримить, грає тощо.

Насичення поетичних текстів музичними образами спостерігається і в творчості В. Пачовського. Знайомство з літературним архівом письменника дозволяє визначити стрижневу ознаку його творчого натхнення – замилювання мелосом, зокрема українською народною піснею. Про це свідчать назви поезій: “Ой я маю вже надію”, “Ой як банда заgrimіла”, “Ой як море, стогне горе...”, “Ой гай, гай, шумить гай...”, “Ой ти, соловій, золоте перо...”, “Із-за гори вітер віє...”, “Ой від вітру лози гнулись...”, “Ой чого ти рожевієш”, “Гей дівчино, гордовино...”, “Жалю ти мій, жалю...” та багато інших.

У збірку “На стоці гір” увійшла поезія “Соната”. Варто зазначити, що автор у музичному плані не обмежився лише назвою (дослівно соната – “звучати”), а й використав досвід сонатної побудови, тобто тричастинної музичної форми, яка складається з таких основних

розділів: експозиції, розробки та репризи. Для унаочнення зачитуємо всю поезію.

Соната

I

*Слав я очі у безкрає
На перловім стоці гір,
Там, де в сонці світлозорнім
Грає море в дальнозір...
Взрів я море і заплакав,
Плили сльози з віч моїх:
В них святив я свою душу,
Своє серце, сум і сміх!*

(експозиція. – Н.Л.)

II

*Там, де в зорях море грає
В рубіновім блиску гір,
Цілувала в човні чорнім
Мене любя, краця зір.
Цілувала і спивала
Ревні сльози з віч моїх,
Та й випила мою душу,
Моє серце, сум і сміх!*

(розробка. – Н.Л.)

III

*Розстелилась моя туга
Білим снігом рідних піль,
Моя любя одружилась
І лишила в серці біль.*

(реприза. – Н.Л.)

*Йде за нею весна красна,
А за мною курить сніг:
Потеряв я свою душу,
Своє серце, сум і сміх!*

Подібною до побудови оперного дійства є поезія “Ладі й Марені терновий огонь мій ...”, у якій, як і в опері, є дії (Горішні акорди: **Дія А.** Раїса; Горішні акорди: **Дія Б.** Гелена; Горішні акорди: **Дія В.** Леїла; Горішні акорди: **Дія Г.** Хризанта; Горішні акорди: **Дія Д.** Онїлла), а роль інтродукції (вступу) виконує вірш “Не вернеться завітчана в червоні маки...”.

Враження від почутого маршу Л. Бетховена – великого німецького композитора, автора симфоній, сонат, увертюр, концертів, а також обробки української пісні “Їхав козак за Дунай” – вилились у рядки поезії “Старайтеся кращими бути”. Ця музика лунала, наче блискавка, “Втворилось небо – і тайна // Розблисла нечайно в душі...”.

З образом Мадонни Ботічеллі – італійського живописця і автора низки творів на релігійні та міфологічні теми – порівнює автор образ дівчини, змальованої в драмі кохання (“Горішні акорди: Дія Г. Леїла”), слова якої “будуть в повітрі тремтіти, як музика зір полусоння”.

До засобів суміжних мистецтв часто вдавався М. Яцків. „Живописно-музична стихія проявляється у творах письменника по-різному: то світ подається через сприйняття вразливого митця, то автор запозичує з живопису принцип композиційної структури, зокрема при створенні групового портрета, та, нарешті, вдається до тропів, особливо в пейзажних картинах, щедро послуговуючись музичними та живописними асоціаціями. Музичні й живописні враження стають джерелом метафорики М. Яцківа – багатой і розмаїтої, в якій помітна виразна тенденція до схоплення різнопланових зв'язків між предметами і явищами” [5, с. 66].

Відданістю заняттям літературою та мистецтвом відзначався С. Чарнецький. Зблизившись із літературними угрупованнями “Молода Муза” та “Молода Польща”, він друкував вірші й фейлетони, виступав у пресі з рецензіями на театральні вистави, перекладав для українського театру п'єси та лібрето опер з німецької та польської мов. 1913 року С. Чарнецький працював режисером і художнім керівником театру “Руська бесіда”. Захоплення театральним мистецтвом відбилась у поетичних рядках поезій збірки “Сумні ідем”. Театральними асоціаціями навіяний цикл “З життя і сцени”. Ліричний герой С. Чарнецького пройнятий настроями персонажів п'єс та опер, що ставилися на сцені українського та польського театрів у Галичині.

Як зазначав М. Ільницький “Ой не ходи, Грицю...” – вірш, навіяний однойменною виставою за п'єсою українського письменника Михайла Старицького (1840-1904), що була в репертуарі багатьох галицьких театральних труп; “Хата за селом” – виставою за повістю польського письменника Юзефа Ігнаці Крашевського (1812-1887), постановку якої здійснив театр “Руська бесіда”; “Надія” – виставою за п'єсою голландського письменника Генріха Гейрманса (1864-1924), що в оригіналі мала назву “Загибель Надії”. П'єса в українському перекладі С. Паньківського (“Надія”) була поставлена на сцені галицького театру (1907) та театру М. Садовського в Києві (1908); “Травіата” – мотивами опери італійського композитора Д. Пуччіні (1858-1924); “Pagliazzo” – вірш навіяний оперою італійського композитора Леонковалло (1858-1919) “Паяци”. (Правильно мовою оригіналу “Pagliaccio”) [17, с. 681-682].

Назви поезій “Гуцульська пісня”, “Кулевий сонет”, “На кларнеті”, “Місячна соната”, “Баркарола” (із збірки “В годині сумерку”); “Пісня Сольвейги”, “Пісня кільчастих дротів”, “Драма”, “На зламаному кларнеті” (із збірки “В годину задуми”) вказують не лише на зовнішній зв'язок між літературою і музикою, а й на образне взаємопроникнення мистецтв.

Настрої поета, навіяні музикою, знайшли втілення у циклі віршів “Відзвуки” за мотивами творів великого польського композитора Ф. Шопена. Назви віршів “Ноктюрн es-dur”, “Ноктюрн g-moll”, “Прелюдія des-dur”, “Соната a-moll” із вказівками на тональності творів (Es-dur – мі мажор, g-moll – соль мінор, des-dur – ре бемоль мажор, A-moll – ля мінор) надає кожному з них відповідної інтонації та забарвлення (переважно сумних), демонструє не лише поверхове зацікавлення мовою музичного мистецтва, а й професійну підготовку та музичну грамотність поета.

“Молодомузівці” часто називали свої поезії ноктюрнами (ноктюрн – лірична інструментальна п’еса, в якій зображаються „нічні” сцени). Ставши поетичним твором, ноктюрн увиразнює щось таємне, приховане, інтимне, надчуттєве. Наприклад, “Ноктюрн” С. Твердохліба, присвячений артистові-маляреві Ю. Панкевичу, з перших рядків уводить читача в темряву ночі – час, коли (на думку молодомузівців) людина здатна вступати в контакт із надприродними силами. Так, зустріч з ельфами у поезії відбувається тоді, коли

*На сонні ниви, на левади
Місяць сріблясті ллє каскади,
Сипле брильянтів срібні рої
На польні рожі і нової*

(“Nocturno”, із збірки “В свічаді плеса”).

Образ ночі зустрічається в поезіях С.Твердохліба “Як заблиснули срібні зорі в розцвіті весни”, “Зорі меркнуть”, “Ніч. Б’ють повагом години”, “В пільмі”; у віршах О.Луцького “Темна ніч над бором ходить”, “Спокійна, ясна ніч. З верхів...”, у численних поезіях Б.Лепкого: “Ніч над Черемошем”, “Така чудова нічка”, “На небі сонце гасне, на землю нічка йде”, “Осіння ніч на скелі”, “Не люблю осінньої ночі”, “Люблю я тиху ніч”, “Серед ночі”, “Місячна ніч”, “Яка чудова ніч”, “Іде в осінню ніч”, “Минеться ніч, розвієсь тьма...”, “Вночі”, “І знову ніч, і знову день” та ін.

“Ноктюрн” Богдана Лепкого – своєрідна скорботна поема-плач, побудована на цифрі 12, в якій вираження трагізму народної долі сягає апогею. Зображення конкретних сцен, ситуацій у творі – це не лише змалювання “нічних епізодів”. Моторошні і трагічні картини, подані через призму фантастики, повір’їв, є наслідком реальних подій (результатів війни), які Б. Лепкий переводить в узагальнений філософський план.

Поети “Молодої Музи”, враховуючи специфічні ознаки музичного мистецтва, конструювали нову художню модель світу, в епіцентрі якої перебувало ліричне “Я” героя. Через посилення такої позиції свідомо і підсвідомо виводило їх на поріг “музичності” як особливої домінанти часу.

“Посилений інтерес до проблеми синтезу мистецтв з’явився в українській літературі наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., у період її глибокої психологізації. І нерідко для передачі внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних спалахів чи станів необхідні були “допомога” суміжних Муз, запозичення певних структурно-композиційних та стильових ознак і прийомів, а також способів функціонування естетичного явища в художньому просторі та часі” [16, с. 20].

Перехід від побутового реалізму до психологізму спостерігався у творчості Б. Лепкого. “Модерністський художній дискурс Б. Лепкого органічно пов’язаний з його естетичними принципами й світобаченням. Як лірик, він зазнав певної еволюції – від “реальної лірики”, соціальних контрастів, вболіванням над долею людини до модерністського, зокрема символістського, світорозуміння і поетики, спрямованої на відбиття вічних і абсолютних смислів, пишучи поезії, наповнені символістськими натяками на таємничість, ірраціональність світу” [18, с. 29].

Стиль Б. Лепкого розвивався в контексті французького й польського модернізму (опираючись на національні традиції), тяжів до створення узагальнено-філософських творів. Прагнення змоделювати “надчуттєвий світ” ліричного героя зближувало письменника з поетикою образомислення французьких символістів (зокрема, Малларме).

Синтезуючи народнопісенні й книжні, романтичні й модерні художні засоби, Б. Лепкий творив власну оригінальну художню систему, в якій поєднувалася рельєфність імпресіоністської стилістики з символістським прагненням “омузичити все”. “Загалом символістські концепти Б. Лепкого інтертекстуально співзвучні з образним світом європейського модернізму, зокрема символізму, але спирається на національно-історичні, фольклорні джерела та християнські загальнолюдські цінності. Такі збіги й типологічні тотожності міфопоетики вибудовують нову парадигму закономірностей і національної специфіки символізму як естетичного феномена, його власний український варіант, що засвідчує не так його “недорозвиненість”, “неповноту”, як типовість та індивідуальну інакшість, своєрідність” [18, с. 55].

Органічний зв'язок музики і поетичного слова спостерігався у всіх трьох частинах спогадів “Казка мого життя” (“Крегулець”, “До Зарваниці”, “Бережани”), у численних поезіях („Заспів”, „Моя душа, як струна тая”, „Молоді пісні”, „О пісне ...”, „До народної пісні”, „Чар пісні”, „Вечірній дзвін”, „Як шумно хвиля грає”, „Мій спів”, „Тільки звуки”, „Мої пісні”, „Дзвони”, “Ми йшли з тобою”, “Часом мені здається”), в циклі „На позиченій скрипці”, повістях “Зірка”, “Під тихий вечір”, “Веселка над пустарем”, в епопеї “Мазепа” тощо. Поетичне слово Б. Лепкого поклали на музику композитори: О.Бобикевич, В. Балтарович, М. Гайворонський, Н. Нижанківський, Б. Кудрик, В. Барвінський, Д. Січинський, С. Людкевич, Ф. Колесса, І. та А. Фіцаловичі, Я. Мазурак, М. Крищук, В. Шкільний та ін. Багато пісень на слова Б. Лепкого стали народними, зокрема поезія “Журавлі” (написана під враженням від вистави за драмою польського письменника С. Виспянського), музику до якої написав у 1914 році брат поета Л. Лепкий. Поступаючись лише “Заповіту” Т. Шевченка за кількістю музичних обробок, пісня “Журавлі” (“Видиш, брате мій...”) увійшла до скарбниці безсмертної пісенної спадщини української національної культури.

Постійний творчий пошук Лепкого є результатом еволюції стилю письменника від елегійного мінорного смутку до світлого мажорного тону утвердження ідеї вільної незалежної держави. Саме ця ідея стала найважливішою справою життя „співця Золотого Поділля”, його кульмінаційним осягненням, що так сильно вплинуло на формування національної свідомості та духовності українців.

Прагнучи презентувати в історичних повістях державного діяча, відданого ідеї побудови незалежної держави, Лепкий звернув увагу на сильну постать – гетьмана І. Мазепу, відтворивши героїчну добу України (1687-1709) в епопеї „Мазепа”.

Маловивченими в романі є особливості творчої інтерпретації образу-характеру, визначальні засоби художнього зображення та

специфіка прийомів характеротворення постаті І. Мазепи, які маємо на меті дослідити крізь призму синтезу мистецтв.

Система художнього мислення Б. Лепкого, як зазначав О. Рисак, насичена кольоровими імпресіями, тональними модуляціями та ритмомелодикою. „Вкраплення” музичних елементів у художню структуру його творів збагачують та урізноманітнюють стильову манеру письменника, виявляють глибоке емоційне осягнення процесів і явищ через їх асоціативні звукові вияви, сприяють поліфонічному звучанню. Мова Б. Лепкого „наповнена елегантністю, музичною ритмікою”. В своїй творчості він часто користувався метафорою: поезія-пісня. Ця тенденція спостерігається і в циклі романів про Мазепу, зокрема в центральному образі.

У структурі образу Мазепи яскраво проглядаються музичні компоненти, які є особливими і вагомими засобами у процесі характеротворення.

Державотворчу ідеологію та національний характер українського народу, а також характер центральної постаті Мазепи розкрито завдяки тому, що письменник влучно і багатофункціонально використав пісні, вертепні мініатюри, поспівки, а також численні звернення до мови музичного мистецтва.

Музичність художнього світу Б. Лепкого в епопеї „Мазепа” визначалася двома аспектами: *внутрішнім*, що виявляється в розкритті людського ставлення до музики (герої твору грають, співають, танцюють, говорять про музику тощо), і *зовнішнім*, оскільки музичність твору виявляється у звуковій сфері літературного тексту, його поетичному ладі, який інспірує враження милозвучності.

Поетичності та емоційної виражальності художнього образу автор досягає, використовуючи різноманітні посилання на музику, на її звучання та функціонування в побуті. Завдяки музичним аплікаціям та асоціаціям глибше розкривається внутрішній світ героя, його особисте ставлення до різних явищ дійсності.

Велику роль Б. Лепкий надавав пісні, бо в ній „міститься і музичний елемент, і признаки культури, давнішої і сучасної, в них (піснях) радощі і смутки, такі притаманні українському народові” [7, с. 114].

Народне музичне мистецтво представлене у творі в усіх його жанрах – від думи, історичної пісні до обрядових, танцювальних, наймитських, козацьких, сороміцьких, жартівливих пісень тощо.

Б. Лепкий „вводить” музичні фрагменти у тканину твору не тільки з метою підсилення емоційних акцентів. Часто уривки з народних пісень мають вагоме смислове і композиційне навантаження.

Музичний матеріал у творі Б. Лепкий використовує зазвичай з метою увиразнення, спонукаючи читачів домислювати важливі грані змісту. Особливо це виявляється тоді, коли введення музичного елементу творить контраст, за допомогою якого розширюється художня семантика образу.

Музика в епопеї Б. Лепкого є образним еквівалентом різних інтонацій людської душі: радості, щастя, захоплення, смутку, розчарування, болю, відчаю тощо.

Із розгортанням подій змінюється і звукова лексика твору. Для прикладу наведемо найбільш уживані письменником іменники та дієслова,

які виразно ілюструють наростання тривожних почувань, характерних для звукової канви твору в цілому. Іменники: спів, галас, шум, бренькіт, шелест, шепіт, регіт, гам, стук, крик, стогін, зойкіт, виск, писк, брязкіт, іржання, вереск, гук, грохот, луск, гул, свист, тріск, рев, дика оргія звуків, плач, ридання, гуркіт, тупотіння, скигління тощо. Дієслова: шумить, гуде, співають, виграють, вдарили (музики), гомонять, лопотять, задрижали (струни), лунає, дзвонить, тріщить, скрипіли, гукав, бриніли, виють, зойкнули, заскреготав, булькотить, хрипить, гаркотить, торохтіли, дріжала, тупали, шелестіла, перешіптувалась, буяла (пісня), переспівував тощо.

Музичні твори в епопеї виконують: гетьман, гетьманський оркестр, партесний гетьманський хор, козаки, генеральний суддя В. Кочубей, капела Кочубея, дівчата, старий сотник, бурсаки, бандуристи, козаки-полковники, Мотря, Чуйкевич, Ганна Обидовська, гетьманів сестрінець А. Войнаровський, королівський блазень, народ тощо. Навіть трубадур на гетьмановому годиннику вигравав романтичну курантову арію, а королівський блазень грав на скрипці сарабанду.

Синтетизм на межі ХІХ-ХХ століть торкнувся і родів художньої літератури. Як відомо, специфічною сферою лірики є осмислення сутності людського буття у формі естетизованих переживань, відтворення внутрішнього стану людини, її душевних настроїв і помислів. Людина у своїх об'єктивних виявах, яка діє зовні, є предметом епічного зображення. Нова тенденція вираження внутрішнього світу героя в прозі набувала рис, характерних виключно ліриці. Відбувалася так звана ліризація прози з наближенням до музики – мистецтва передачі тонкощів людської душі. Проза „переймала” властивості драми, рушійною силою якої є конфлікт. Специфічний закон драматургії – показ героїв у дії, через їх вчинки, висловлювання, внутрішні і зовнішні суперечності, зображення переживань звичайної людини – починав функціонувати в прозі, драматизуючи її. Ілюзію безпосередньої дійсності створювали монологи, діалоги, полілоги, в яких виявлялися характери, протистояння, конфлікти, боротьба героїв тощо, що є рушійною силою драматичної дії. Поява у прозових творах ліричного та драматичного первнів зближувала її з музичною формою. Так, роман як „історія про конфлікт” набував сонатної форми, складовими якої є експозиція, розробка, реприза. „Експозиція форми служить зав'язкою сюжету, де окреслюється основне джерело розвитку – тональне протиставлення розділів експозиції. ...Розробкова частина твору містить нові моменти зіставлення образів, що поглиблюють тональний та інтонаційний конфлікт між ними, створюють ефект зіткнення, протиборства, активної взаємодії „персонажів” музичного сюжету. У репризі виникає нова якість зіставлення образів: розв'язання тонального протистояння знижує інтенсивність „розпалу боротьби”, але контраст образів, їхня сюжетна протилежність не зникають. Розв'язка сюжету в репризі іноді настільки ще сповнена активного контрастного зіставлення тем, що лише в коді – своєрідному епілозі – драматургічний розвиток приходить до вичерпування провідного образного конфлікту” [19, с. 292 – 293].

Композиційні елементи літературного і музичного творів

Роман*експозиція**зав'язка**розвиток дії**кульмінація**розв'язка***сонатна форма***експозиція**розробка**реприза*

Якщо виокремити весь музично-пісенний матеріал в епопеї „Мазепа” Б. Лепкого, то одержимо своєрідну „партитуру” твору, яка підпорядкована логіці ідейно-композиційної побудови роману і має свою структуру. Цю партитуру можна розглядати як окремий текст, виявити експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію та розв'язку.

В експозиції (приїзд Петра I до гетьмана) звучить пісня „Гей не дивуйтесь”. У зав'язці виконуються пісні: „Ой під вишнею, під черешнею”, „Ой піду я, піду ...”, „Ой вивели Морозенка на Савур могилу”.

Розвиток дії, що розпочинається приїздом гетьмана в оселю Кочубеїв, наповнений піснями: „Як гуляв, так гуляв”, „Із города Козлова”, „Нема люби, нема згоди”, „Не всі тії та сади цвітуть”, різдвяні пісні. У кульмінації твору (загибель Батурина) трагічно звучить пісня „Вічная пам'ять”. У розв'язці (дорога до Бендер) кілька разів виконується пісня “Ой на волики налигачі”.

„Для української літератури поч. ХХ століття властиві більшою чи меншою мірою тенденції, притаманні високорозвиненим світовим літературам. Спостерігається нахил до чіткішої дефініції жанрів, зростає культура підзаголовка, множаться різновиди малої прози. Авторський чи редакційний підзаголовок вживається з наміром акцентувати якусь властивість даної форми зображення дійсності. Ця своєрідна об'єктивно-суб'єктивна „вивіска” має певне значення в процесі сприймання твору” [1, с. 214]. У літературі з'являються назви жанрів: етюд, ескіз, арабеска, панорама, картина, образок, акварель, фотографія з життя, фрагмент, ноктюрн. Так, у „Літературно-науковому віснику” друкувалися образки М. Черемшини, ескізи В. Стефаніка, образки й акварелі Г. Хоткевича, етюди В. Винниченка тощо.

Симфонізм творів, що полягає в гармонії кольористичних і звукових образів, „картинний” принцип передачі простору, що проявляється в певних пропорціях між персонажем і тлом, поліфонія форми, яка позначається на внутрішній організації твору, спорідненість характеру виконання літературного твору з жанрами суміжних мистецтв свідчать про глибоке включення літератури в міжмистецький синтез, що так активно функціонував на межі століть. Хоча аналогія між музикою і літературою була умовною, „але звернення письменника до музичних вражень свідчить про зрослу культуру красного письменства, яке прагне вбирати в себе й здобутки суміжних мистецтв... Вплив музики на літературу, – підсумовує І. Денисюк, – полягає: 1) в загальній тенденції до ліризації, інтимізації, до підвищення емоційного тону; 2) у ритмізації речі; 3) у застосуванні деяких принципів музичної композиції, що характеризується повторами АВА. Подібним може бути і принцип лейтмотиву в музичній і літературній композиції” [1, с. 185].

1. *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К.: Вища шк., 1981. – 215 с.
2. *Зуляк І., Шама О.* Історія культури: Словник-довідник. – Тернопіль, 2000. – 136 с.
3. *Льницький М.* Настроений життям, як скрипка. Штрихи до портрета Богдана Лепкого // Укр. мова і літ-ра в школі. – 1989. – № 10. – С.3-10.
4. *Льницький М. М.* Таємниці музи / Про поезію. – К.: Молодь, 1971. – 105 с.
5. Історія української літератури XX століття. У 2 кн. Кн. 1.: 1910-1930-ті роки: Навч. посібник / За ред. В.Г.Дончика. – К. Либідь, 1993. – 784 с.
6. *Калениченко М.* Українська проза XX століття. – К.: Наук. думка, 1964. – 442 с.
7. *Лев В.* Богдан Лепкий: 1872-1941. Життя і творчість. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1976. – 396 с.
8. *Лепкий Б.* Наше письменство // Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів. – Краків: Українське вид-во, 1941. – 135 с.
9. *Лепкий Б.С.* Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.І. – 861 с.
10. *Лепкий Б.С.* Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.ІІ. – 719 с.
11. *Лепкий Б.С.* Мазепа: Трилогія. Мотря: Істор. повість у 2 т. – Львів: Каменяр, 1991. – 424 с.
12. *Лепкий Б.С.* Мазепа: трилогія. Не вбивай. Батурин: історичні повісті. – Львів: Червона калина, 1991. – 450 с.
13. *Лепкий Б.С.* Мазепа: трилогія. Полтава: історична повість у 2 т. – Львів: Червона калина, 1991. – 407 с.
14. *Лепкий Б.С.* Мазепа: трилогія. З-під Полтави до Бендер: історична повість. – К.: Дніпро, 1992. – 241 с.
15. *Лепкий Б.* Казка мого життя / Відп. ред. Уляна Скальська. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1999. – 292 с.
16. *Рисак О.О.* Найперше музика у Слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. / Рецензенти: М.Г. Жулинський, І.О. Денисюк, В.Ф. Давидюк; Худ. оформлення М.І. Кумановського. – Луцьк: Вежа, 1999. – 402 с.
17. Розсипані перли: Поети „Молодої Музи” / Упоряд., автор передм. та приміт. М. Льницький. – К.: Дніпро, 1991 – 710 с.
18. *Ткачук М.П.* Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. Дослідження. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – 128 с.
19. *Шип С.* Музична форма від звуку до стилю: Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 367 с.

Summary

The article deals with the peculiarities of the process of cultural synthesis, which was intensively displayed in Ukrainian literature in the XIX – XX centuries. Forms of disclosure of art's synthesis, in particular interaction of literature and music are depicted in the artist's compositions of “Moloda Muza”.

Key words: cultural synthesis, melodiousness, paradigm.

Стаття надійшла до редколегії 22.09.2006 р.