

# БОГДАН ЛЕПКИЙ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ УКРАЇНИ, ЄВРОПИ ТА АМЕРИКИ

Зоряна Лановик, проф. (Тернопіль),  
Мар'яна Лановик, проф. (Тернопіль)

УДК 83.3 (4 укр.)6-3

ББК 891.79.092

## «Ноктюрн» Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру

*У статті досліджується проблема становлення та розвитку музичного жанру ноктюрну в літературі у широкому культурно-мистецькому контексті епохи «зламу віків». Пропонується аналіз жанрових різновидів ноктюрну в українській літературі, зокрема його витоки у фольклорі та зародження у творчості поетів-романтиків (А.Метлинського, М.Костомарова, М.Шашкевича та ін.), продовження традиції у ліриці І.Франка, Лесі Українки та «молодомузіців», Проводяться паралелі із суміжними видами мистецтва: музикою (В.А.Моцарт, М.Гайдн, Дж.Фільд, Ф.Шопен), малярством (І.Айвазовський, А.Куїнджі, А.Беклін). Особлива увага зосереджена на специфіці жанру ноктюрну у творчості Б.Лепкого, на спільність тематики, семантики, поетики із творами Ф.Шопена.*

**Ключові слова:** жанр, ноктюрн, лірика, мотив, музичність літератури.

*The article deals with the problem of the musical genre of nocturne's genesis and development in literature in its broad cultural artistic context of the 'fin de siecle' epoch. The subject of analyses are different kinds of nocturne in the Ukrainian literature, from its beginnings in folklore and its foundation in the poetry of romanticist (A.Metlynsky, M.Kostomarov, M.Shashkevych and others), continuation of the tradition in poetry of I.Franko, Lesja Ukrainka and «Young Musa» "representatives. Parallels with the related arts, such as music (W.A.Mozart, M.Haydn, J.Field, F.Shopin) and painting (I.Aivazovsky, A.Kuindzhi, A.Böcklin) are given. The main attention is focused upon the specific of nocturne genre in B.Lepky legacy, common themes, semantics and poetics with the pieces by F.Shopin.*

**Key words:** genre, nocturne, poetry, theme, literary musicality.

Розквіт творчого таланту Б.Лепкого припадає на період зламу століть, що виразно окреслив зміни параметрів і вимірів художнього життя, концепції людини. Нова епоха проголошувала утвердження нових принципів мистецтва, які стали б втіленням нового типу художньої свідомості, відтворенням внутрішньої стихії буття у його історичній плинності. Тогочасний культурно-історичний простір формувався під впливом ідей дарвінізму, марксизму, фрейдизму, що спричинили відчутні зсуви у свідомості, переосмислення моральних і суспільних цінностей, тому був позначений філософськими пошуками у річищі шопенгауєрівського розчарування та песимізму, ніцшеанського трагізму та розпаду. У підсумку О.Шпенглер у відомій праці «Смеркання Заходу» [Шпенглер: 2004] констатував початок розпаду західної цивілізації, завершення історії західного світу. Духовно-психологічну атмосферу кінця XIX – початку XX ст. можна окреслити як відчуження людини від природи і власного роду, відчуженість від віри і Бога, від собі подібних і самої себе. Втрата зв'язку з минулим, хаос теперішнього спричинили невизначеність майбутнього, нечіткість бачення реальності, мінливість меж і кордонів, зміну горизонтів сподівань.

Мистецтво епохи, що отримала назву «зламу віків», фіксувало «переломність» і «надломленість» на різних рівнях – від зламів людської душі до краху гуманістичних ідей людства внаслідок революцій, війн, нового переділу світової карти, згодом – тотальної механізації, автоматизації, урбанізації життя. Увесь трагізм ситуації найгостріше відчували ті літератури, в яких ці настрої були посилені гіркотою втрати надій на можливість подальшого національного самовизначення, крахом національних сподівань.

Посилений ритм та драматизм життя уже в останні десятиліття XIX століття дав відчуття митцям необхідність пошуку творчих засобів, які були би співмірні з тими суспільно-історичними процесами, що стрімко розгорталися у культурному просторі Європи. Бачення подальшої ролі мистецтва у світовій історії було надзвичайно різним – від повної його герметизації та відокремленості від реальності у декадентстві до намагання зробити з нього глашатая революційних ідей у вульгарному соцреалізмі. Перед тими митцями, які не мали намірів впадати у крайнощі, постало нелегке завдання: осмисливши новоявлену історичну ситуацію, віднайти нові шляхи розвитку культури. Вирішення цього завдання було під силу лише мислителям нового типу – інтегральним особистостям, в яких

енциклопедичність знань і непересічна ерудиція вдало поєдналися з філософічністю й багатогранністю світосприйняття, чітко визначеною шкалою індивідуальних та суспільних цінностей. Та складна епоха породила немало таких постатей – філософів, науковців, художників. Б.Лепкий був одним із них. Як людина справді європейського рівня, поряд зі своїми талановитими сучасниками, він означив європейський вектор подальшого розгортання української історії, розвитку українського мистецтва.

Попри відмінності в історичних долях різних країн Європи, неподібність суспільно-культурних ситуацій, в яких опинилися нації, в епоху модернізму, що постала у відповідь на виклик реальності, намітилися спільні параметри у мистецтві в цілому й літературі зокрема. Серед них потужно вирізнялося повернення до засад романтизму, тяжіння до символізму, глибокої психологізації, синтезу мистецтв як намагання відшукати спосіб висловити невимовне, приховане, сокровенне: «На зламі століть митці все більше прагнули до наповнення фрази особливою енергією, експресивним світovidчуттям та світобаченням. І в цьому є помітним активне послуговування здобутками суміжних мистецтв у фіксуванні та інтерпретації найрізноманітніших процесів і станів – поверхневих і глибинних, об'єктивних і суб'єктивних, реальних та ірреальних, осмислюваних свідомістю і породжених підсвідомо...» [Рисак 1999: 61].

Вказуючи на зв'язок цих пошуків із необхідністю глибше усвідомити власну причетність до надбань минулого як збереження зв'язку віків і поколінь, український дослідник О.Рисак зазначав, що «українська література кінця XIX – початку XX ст., як і література інших народів, розширила аспекти самовираження художника, а нюансуванню палітри цього самовираження великою мірою сприяв процес синтезу мистецтв. Бо до художніх творів, особливо тих, які народжені в епоху великої соціальної напруги, треба підходити не тільки як до закономірного художнього вияву певних ідей, «закодованих» програм, а й як до активного виразу особистісного начала митця» [Рисак 1999: 60]. Як вважає дослідник, «митець завдяки цьому повніше розкривається як багатогранна, всебічно обдарована особистість»; більше того, – «крізь призму синтезу мистецтв можна значно повніше охарактеризувати саму постать митця, а через нього – найприкметніші ознаки певної епохи» [Рисак 1999: 60].

У межах невеликої розвідки немає можливості ґрунтовно окреслити надзвичайно потужний струмінь синтезу словесного та музичного мистецтв у доробку Б.Лепкого. Ця сторона його творчості у сучасному літературознавстві уже певною мірою осмислена. Пунктирно намічена ще в передмовях М.Ільницького [Ільницький 1991] до двотомного видання творів 1991 р. і Ф.Погребенника [Погребенник 1999] до двотомника 1997 р., розширена в докторській монографії О.Рисака [Рисак 1999], зокрема в підрозділі «Музика і душа у поетичній спадщині Богдана Лепкого». Тема кореляції літератури та музики у творчому доробку митця як новітньої тенденції художнього мислення письменника на тлі епохи знайшла своє логічне продовження в монографічному дослідженні М.Ткачука [Ткачук 2005] «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого», а згодом була значно поглиблена у кандидатській дисертації та монографії Наталії Лупак [Лупак 2007].

Вище названі та інші дослідники поетичної спадщини українського письменника осмислювали музичні вектори його художнього мислення. На ліризм як домінуючий талант визначного сина Поділля вказував вже М.Ільницький [Ільницький 1991]. Ф.Погребенник, вбачаючи в Б.Лепкому «тонкого лірика тужливо-меланхолійного складу», співця природи, митця, який тяжів до народно-пісенних форм, зазначав, що «домінантною рисою поезії Лепкого, безумовно є лірична тональність – від ніжного п'яно до енергійного форте, поєднання різних тембрових настроїв – від меланхолійно-мінорних до героїчно-мажорних» [Погребенник 1999: 13]. О.Рисак звертав увагу на мелодику поетової лірики, насиченість його текстів музичною термінологією, музичні коди, що поступово розгортаються у нових часових площинах, на «поліфонізм у найширшому діапазоні» [Рисак 1999: 266]. М.Ткачук аналізував окремі музичні компоненти лірики Лепкого, звертаючи особливу увагу на його ритміку: «Під пером Б.Лепкого ритм став не просто розміром, що структурує текст, а й животворною силою, що організовує художній світ, артикулює слова й словосполучення в таємну міць, сигніфікуючи не стільки поняття, скільки слово-образ, слово-символ, спричинений суб'єктивною модальністю, викликаючи додаткові асоціації і зумовлюючи багатозначність та прихований смисл картини світу. Словом, витворювалася символістська естетична концепція дійсності, той евфонічно-емоційний «полон», в який потрапляє реципієнт завдяки мелодійності вірша, особливого музичного візерунку» [Ткачук 2005: 31-32]. Простежуючи джерела музичності творчості Б.Лепкого, музичні складові художньо-образної структури, вибудовуючи цілісну музичну концепцію його творчості, Наталія Лупак констатувала, що індивідуальна манера митця «викристалізувалася під домінуючим тяжінням письменника до музичності, що проймала його художній світ» [Лупак 2007: 99]; відтак – «Б.Лепкий творив власну оригінальну художню систему, в якій поєднувалася рельєфність імпресіоністської стилістики з символістським прагненням «омузичити все» [Лупак 2007: 112].

Сугестивна лірика Б.Лепкого-поета наскрізь маркована символістською таємничістю, багатозначністю, «орнаменталізмом», мелодикою вірша. На ній була та печать «аристократизму духу», яка вирізняла європейських поетів-символістів, представників нового світобачення. Саме ці маркери, зокрема синтез мистецтв у його творчості, суголосність із європейськими геніями епохи, виводили художні твори Б.Лепкого у ранг «високої літератури»: «Відвертий естетизм, містичні настанови символізму, багатозначність образу, меланхолійні настрої, візійне осягання містичних світів, у просторі яких відпочиває душа ліричного героя, символістське музикальне сприйняття твору окреслювали фігуру Богдана Лепкого як елітного поета, в якого метафори будуються через несподівані зближення, образи – через витончені асоціації й символи» [Ткачук 2005: 38]. М.Ткачук підсумовував: «Відштовхуючись від ідеалу Вагнера про синтез мистецтв і роль музики в світобудові, Богдан Лепкий у своїй візії світу особливу увагу надавав музиці» [Ткачук 2005: 66], що дало йому змогу озвучувати поетичні теми (на рівні фонетичних подібностей, евфонії, звуконаслідувань), відкривати «таємний сенс світу в його творчому, музичному сприйнятті».

Мета запропонованого дослідження – врахувавши висновки попередніх досліджень щодо музичного струменю у поетичній спадщині митця, виявити глибинну закономірність у зверненні Б.Лепкого до жанру ноктюрну як певного культурно-історичного коду епохи; при цьому визначити й проаналізувати «знаки жанру як носії витончених сенсів, що вступають між собою у надскладну гру» [Зенкин 2012: 44].

Ноктюрн (франц. nocturne від лат. nocturnus / італ. notturno буквально «нічний» [Ноктюрн 1991: 384]) у процесі власного становлення і модифікацій зафіксував дух кожної епохи, яка ставала новим етапом у розвитку жанру. Вважається, що поняття ноктюрну існувало уже в XVII ст. як означення живописного нічного пейзажу [Ноктюрн 2001: 666], утім асоціюється здебільшого зі сферою музики. Викристалізувавшись у XVIII ст. із вишуканої серенадної музики В.А.Моцарта та Міхаеля Гайдна (брата Йозефа Гайдна), уже на початку XIX ст. ноктюрн постав окремим жанром у творчості Джона Фільда, «нічні» фортеп'янні п'єси якого у 1814 р. вперше видані під авторською назвою «Ноктюрнів». Однак цей жанр недовго зберігав риси салонної невимушеності, ліризму, мрійливої споглядальності, умиротворення, рефлексій, навіяних нічною тишею, нічними образами (цю традицію частково ще підтримували химерні й вишукані романтичні твори Р.Шумана), в яких картини нічної природи стають мов би продовженням емоційної настроєвості. Уже у Фридеріка Шопена, на долю якого випало пройти численні випробування – від серйозних проблем зі здоров'ям до вимушеного вигнання, важкої ностальгії та психологічних криз, коли, перебуваючи за крдоном, польський митець отримував повідомлення із батьківщини про те, що національно-визвольне повстання 1830 – 1831 р., з учасниками якого він був тісно пов'язаний, потоплено в крові, що його місто спустошене, передмістя зруйновані, а його рояль солдати російської царської армії у знак помсти викинули з вікна четвертого поверху палацу Замойських на бруківку [Отзвуки Шопена 2012] – змінилися жанрові параметри ноктюрну. Його ноктюрни (1827 – 1846 рр.) – це вже не роздуми серед нічної тиші, а глибока драма людського існування, помножена на трагедію митця й розпач патріота, крах ілюзій, неможливість повернення на батьківщину і глибока туга за нею (до безпрецедентного заповіту після його смерті повернути серце у Польщу). У подальшому розвитку тематизм ноктюрнів був пов'язаний із втіленням багатства емоцій, мов би розлитих у широкому просторі, однак зберігав цю «Шопенівську печать», фіксуючи «тіньові» сторони душі, тяжіння до романтичного світочуття з його закоріненістю у пласти містицизму й трансценденталізму.

Під впливом музики ноктюрн у різних іпостасях поставав у живописі й літературі, де він зберігав усе багатство палітри сенсів і нашарувань минулого.

В українській культурній традиції цей жанр пройшов усі етапи становлення та розвитку. Закорінений в усну пісенну творчість ліричної серенадної пісні (інколи авторської, як-от «Ніч яка місячна, зоряна, ясна», «Міаць на небі, зіроньки сяють»), ноктюрн згодом запозичує нові риси. Услід за європейськими романтиками, які проголосили культ ночі, марення, сновидінь, місячного сяйва, створюючи класичні ноктюрнові картини в музиці, живописі, літературі, українські романтики перейняли ці естетико-філософські настанови, увиразнивши їх елементами національного колориту.

Значна частина поетичних ноктюрнів українських романтиків – класичні ліричні пейзажні замальовки елегійної настроєвості, де меланхолійні мотиви проминання юності, спогади про колишні роки натхнені почуттям зачарування красою української ночі. Такими є однойменні російськомовні поезії Миколи Маркевича та Амвросія Метлинського «Украинские ночи», «Весенняя ночь» Афанасьєва-Чужбинського, а також низка україномовних поезій (М.Шашкевича «Сумрак вечерній», А.Метлинського «Ніч», «Що діється на небесах» та ін. [Українські поети-романтики 1987]). У переважній більшості це – ідилічні картини, подекуди з любовно-еротичними вкрапленнями (М.Маркевич «Украинские ночи»). Вершинним зразком цього жанрового різновиду можна вважати пролог до поеми Т.Шевченка

«Причинна» – «Рече та стогне Дніпр широкий», найбільш суголосний із європейською традицією романтичного нічного пейзажу з мотивами бурі, містики місячної ночі, демонічними алюзіями («Ще треті півні не співали»).

Умовно другу групу становлять поезії, в яких переважають цвинтарні мотиви, філософські роздуми про трагічну долю української нації, пейзажні замальовки козацьких могил і занедбаних кладовищ. Звичайно, першість тут належить Амвросію Метлинському, який псевдонімом Амвросій Могила акцентував власну ідейно-тематичну домінанту. Його твори «Кладовище», «Козацька могила», а також суголосні з ними поезії М.Костомарова «Полтавська могила», «Могила», Афанасьєва-Чужбинського «Могила» та ін. є зразками другого типу ноктюрнового мислення, де звична мелодійність ліризму мажорного звучання поступається місцем мінорній тональності, наснаженій глибоким драматизмом, мотивами смерті, відчаю, забуття, містичними вкрапленнями (наприклад, мотив виходу померлих із могил) та ін. Уже в цих творах присутні риси, які згодом розвинули українські неоромантики і символісти у змалюванні містичних, фантазмагоричних нічних картин, де елементи забутої історії постають у формі марення-сновидіння чи пророчого видіння, а мотив «розтревожених» могил межує із темою мертвого безпробудного сну нащадків українських козаків.

Паралельно із літературною традицією жанр ноктюрну утверджувався у живописі. Тут найбільшим надбанням української культури стали полотна видатного українського пейзажиста грецького походження Архипа Куїнджі (1842 – 1910). Частково він перейняв традицію Івана Айвазовського (1817 – 1900), у якого поряд із класичними нічними мариністичними пейзажами під назвами «Буря на морі вночі» чи «Буря на морі у місячну ніч», «Місячна доріжка», «Місячна ніч», «Нічний пейзаж» (під такими назвами в Айвазовського є по кілька, а то й кільканадцять картин), а також «Вид Константинополя у місячному світлі» (1846), «Вид на Везувій у місячну ніч» (1858), «Вид Одеси у місячну ніч» (1846, 1855), «Гурзуф вночі» (1862), «Схід місяця у Феодосії» (1892) та подібні, є ряд полотен на українську тематику: «Чумаки відпочивають» (1885), «Валка чумаків» (1862), «Український пейзаж з чумаками при місяці» (1869) та ін.

Архип Куїнджі розгорнув тематику української ночі у творах «Місячна ніч на Дніпрі» (1880), «Українська ніч» (1886), «Ніч в Криму» (1900-1905), «Нічне» (1905 – 1908) та ін. Його полотна продовжують лірично-меланхолійну настроєвість елегійної поезії українських романтиків. Без особливого драматизму, нагнітання емоційної напруги, Куїнджі створює класичні ноктюрни, міжмистецькими перегуками до яких будуть радше ноктюрни Дж.Філда, аніж Ф.Шопена. Тут дається в знаки його тяжіння до імпресіоністичної, а не романтичної традиції: основна настанова його письма – не власне емоція, а опосередковане гармонійним сприйняттям емоційне враження, а тому його ноктюрни (як і українські ноктюрни І.Айвазовського) – ноктюрни-ідилії, ноктюрни-елегії.

Така традиція у змалюванні українського нічного пейзажу різними мистецькими засобами зберігалася аж до кінця XIX ст., і в епоху fin de siècle продовжилася, набувши нових мотивів і форм вираження. У період переходу української літератури на нові модерністські обрії жанр ноктюрна найяскравіше представлений у творчості тих письменників, чия творчість найбільше виявляла зв'язок із суміжними видами мистецтва. Передусім це стосується доробку Івана Франка, який перший в нашому літературознавстві обґрунтував засади міжмистецької взаємодії у трактаті «Із секретів поетичної творчости» (опублікованому в 1898 р. у «Літературно-науковому віснику»). Зокрема, у підрозділі «Поезія і музика» він вказав на основні риси, якими споріднені та віддалені ці види мистецтва: «Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б'є переважно на наш н а с т р і й, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. Властиво доменою музики є глибокі та неясні зворушення, доменою поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, – звісно, не виключаючи й моментальних настроїв» [Франко 1981: 86].

Прикметно, що, аналіз музичних образів у поезії І.Франко починає із «уступу» Шевченкової «Причинної», визнаючи його показовим прикладом музичності у ліриці. Окреслюючи специфіку «слухових образів», він вказує на «чисто музикальні ефекти», «доступні для чисто музикального трактування» [Франко 1981: 87]. Подібні музичні засоби, І.Франко використовує і у власній поезії, зокрема у творах, які ми можемо класифікувати як поетичні ноктюрни.

Уперше найвиразніше його ноктюрнове мислення вияскравився у циклі «Нічні думи» (1882). Винесений у заголовок циклу жанр думи вказує на загалом складну філософську настроєвість циклу, найбільш концентровано висловлену у третій частині: «Світ дримає. Блідолиций / Місяць задрімав над

ним, – / Знать, замкнули в небі двері / І послулося святим. // Тож все горе світовеє, / Що від сонних утекло, / На мою безсонну душу / Мов горою налягло» [Франко 1976: 47].

У наступних циклах і збірках «нічна лірика» Франка щоразу набуває темніших тонів, мотивів страху, жаху, болю, туги, відчаю, а також демонічних алюзій та фантазмагоричних сновидінь. Показовими тут є поезії «Надходить ніч. Боюсь я тої ночі» (із третього жмутку «Зів'ялого листя», 1896), «Ніч. Довкола тихо, мертво» («Із днів журби», 1900), «Крик серед півночі в якимсь глухім околі» («На старі теми», 1902), «Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє» («Із книги Кааф», 1902) та ін. Уже в цих поезіях нічна пора стає втіленням мотиву Страшного суду за все скоєне і невиконане у денну пору, тому ніч уособлює не час душевного спокою, спочинку, а смерть, тягар вини і кари.

Зовсім інша настроєвість ноктюрнової поезії Лесі Українки. Її початком можна вважати цикл «Сім струн» (1893), де, очевидно, вперше в українській літературі вживається термін «ноктюрн» стосовно поетичного твору – «La (Nocturno)». Це – виразно ліричний вірш із провідним мотивом гармонії людської душі і природи: «...Ще маревом легким над нами витає / Блакитна весняная мрія, / А в серці розкішно цвіте-процвітає / Злотистая квітка – надія... / ...Там яснії зорі і тихії квіти / Єднаються в дивній розмові,

*Там стиха шепочуть зеленії віти, / Там гімни лунають любові...»* [Леся Українка 1986: 33].

Подібна настроєвість продовжується у циклі «Зоряне небо», хоча у ньому вже з'являються глибші філософські роздуми, властиве для подальшої лірики Лесі Українки протиставлення світла і темряви, а також мотиви самотності: «...Крізь темноту самотно зорить / Одинокая зірка ясная, / Її промінь так гордо горить, / Не страшна їй темнота нічна! // Гордий промінь в тієї зорі, / Та в нім туга палає огниста / І сіяє та зірка вгорі, / Мов велика сльоза промениста. // Чи над людьми та зірка сумна / Променистими слізьми ридає? / Чи того, що самотна вона / По безмірнім просторі блукає?...» [Леся Українка 1986: 37].

Суголосними є й інші нічні пейзажі Лесі Українки, хоча чимдалі в них увиразнюються мотиви смутку і самотності, нерозділеного кохання («Сон літньої ночі», «Нічка тиха і темна була», «То була тиха ніч чарівниця»): «То була тиха ніч чарівниця, / Покривалом спокійним, широким / Простелилась вона над селом, / Прокидалася край неба зірниця, / Мов над озером тихим, глибоким / Лебідь сплескував білим крилом...» [Леся Українка 1986: 88].

Своєрідно жанр ноктюрну трансформується у циклі «Кримські спогади» (1893). Показовими тут є дві замальовки «Безсонна ніч» і «На човні», багато в чому споріднені із кримськими нічними пейзажами І.Айвазовського і А.Куїнджі: зоряна ніч, шум моря, місячне сяйво, блиск хвиль, самотній човен і відблиски щоглів кораблів у далині. Ці зорові образи зі слуховими (шум моря і хлюпання хвиль) створюють атмосферу душевного спокою: «Тихе море спокою навчило / Невгамовнес серце моє» [Леся Українка 1986: 75]. Своєрідні південні нічні пейзажі з'являються у циклі «Весна в Єгипті» (1909), – у жанрі ноктюрну витримана поезія «Вітряна ніч». Є у доробку Лесі Українки і ноктюрни з цвинтарними мотивами, зокрема поезії «Пісні з кладовища» (1905).

Наступним етапом у розробці ноктюрну став модернізм. Із його настановою на сугестію, експресію, діонісійство, цей жанр набув нових проявів і мистецьких граней. У літературному просторі першими перейняли європейську традицію модерної літературної музичності молодомузівці. У їхній творчості вповні оприсутнені вже існуючі жанрові і тематичні різновиди ноктюрну, які водночас набули нових, раніше не виявлених рис художньої образності та музичності.

У доробку всіх молодомузівців є зразки жанру ноктюрну. Передусім це традиційні ліричні пейзажі місячної ночі з мотивами нерозділеного кохання чи меланхолійною ностальгією за минулим. Найбільше таких творів у П.Карманського: «Як тиха ніч пов'є долину», «Ніч», «Ніч місто саваном накрила», «В осінні ночі, темні і холодні», «Коли часом в ночі здійме тебе тривога», «Всю ніч висовує мохнаті лаби». Поодинокі приклади трапляються у В.Пачовського («Пахла ясна ніч маєва»), С.Чарнецького («Ніч осіння гуляє»), С.Твердохліба («Зорі меркнуть»), О.Луцького («Темна ніч над бором ходить», «Спокійна ясна ніч. З верхів...»). Однак у кожного з них є й зразки цілком унікальних творів ноктюрнової тематики. У В.Пачовського помітне тяжіння до живописного ноктюрну. В дусі Айвазовського-Куїнджі написана поезія «В Рів'єра ді Гарда місячна ніч», яка вражає візуалізацією образів і створює у читачів настрої споглядання мариністичного пейзажу: «В Рів'єра ді Гарда місячна ніч / Красується ясно у блисках, / Горить срібне плесо мірадами зір / І плеще в брильянтових присках. // На березі тихо. Спустила до хвиль / Верба пудосоннії віти, / З лампадів між рожами сипле світиль, / Ми граємся в хвилях, як діти...» [Розсипані перли 1991: 364].

С.Чарнецький навпаки виявляє виразне тяжіння до музичності. У нього є «Місячна соната», «Баркарола», «Соната», «Прелюдія», «Пісня Сольвейги» та ін. Найцікавіші приклади його омузичненої лірики – твори із циклу «Відзвуки» (3 мотивів Шопена). Серед поезій циклу, кожна з яких присвячена

конкретному твору Шопена, є два ноктюрни: «Ноктюрн es-dur» і «Ноктюрн d - moll», які відтворюють настроєві картини, нав'язані мелодіями Шопенових ноктюрнів.

Особливою філософською глибиною вирізняється твір С.Твердохліба «Nocturno» із циклу «Ікарів плач», присвячений артистові-маляреві Юліанові Панькевичеві. Тут традиційний нічний пейзаж приховує містичну картину з життя ельфів, які щонаочі збирають діаманти і перли людських сліз, пролитих удень, а з настанням ранку знову виходять люди у лахмітті орати ниву, поливаючи її сльозами. Так красива легенда стає метафорою творчості, яка перетворює важкі будні у казковий світ мистецтва.

Але найяскравіше ноктюрнова образність і тематика представлені у творчості Б.Лепкого. Окрім звичайних ліричних нічних пейзажів «Ніч над Черемошем», «Люблю я тиху ніч...», «Місячна ніч», написаних переважно в ранній період творчості, в нього є зразки і художньо-малярських, і музичних ноктюрнів. Саме в цьому жанрі Лепкий-лірик найбільше розкривається як модерніст із виразним тяжінням до містичної символіки, психологічної, експресивності письма із вкрапленнями сюрреалістичної образності.

Прикладами «музичного» ноктюрну є поезії з циклу «Миколі Лисенкові». Він складається із трьох частин, кожній з яких притаманна інша тональність і ритм: перша частина в мінорному ключі із ледь відчутним мотивом настання світла ранкової зорі: *«Застогніть старі могили, / Серед ночі на розстаю! / Відгукнися, рідний краю, / Звуком радості і сили!»* [Лепкий 1991: 199].

Друга частина вкрай драматична, звучить «громами чорних хмар» і «гомоном віщих слів в пустелі». У третій частині мінорна тональність змінюється мажорною, утверджується перемога світла над темрявою, життя над смертю: *«Минеться ніч, розвієсь тьма, / Проснись чорний сон. / Настане день! Життя, весна / Загляне до вікон. / Та нім мине недолі час, / Нім щастя зацвітуть квітки, – / О пісне! – не кидай ти нас, / Дзвени, дзвени, дзвени!»* [Лепкий 1991: 201].

Показовий зразок малярського ноктюрну – твір «Острів смерті» (до образу Бекліна), що фактично постає словесним втіленням однойменної картини швейцарського художника Арнольда Бекліна (1827 – 1901). Попри те, що в Бекліна є й інші ноктюрнові полотна (зокрема, «Руїни будівлі в Келлі», «Каплиця» та ін.), картина «Острів мертвих», яка існує у щонайменше п'яти варіантах (1880 – 1886), здійснила значний вплив на європейських митців епохи. Найбільше ноктюрновою є найпізніша версія 1886 р., яка на сьогодні зберігається у Музеї образотворчих мистецтв у Ляйпцігу: це виразно романтичний пейзаж із темним передгрозним небом, кам'яний острів-цвинтар із традиційними для європейських кладовищ столітніми кипарисами, у душі античної міфології пором із перевізником (можливо, Хароном), який довозить до місця вічного спочинку ще один гріб: *«...Серед моря скала, / Чорний ліс там росте; / Хто терпів за життя, / Най собі відпічне... // ...Тихо, тихо кругом, / На скалі смерті храм, – / Одинокий пором / Доїжджає до брам»* [Лепкий 1991: 165].

Цікаво, що поряд із поетичною версією картини існує й музична – симфонічна поема Сергія Рахманінова «Острів мертвих», теж натхнена твором Бекліна. Така ж зображальність із вкрай драматичною ідейною наснаженістю властива й поезії М.Рудницького «На цвинтарі в Ментоні», де *«серпанок кольорів», «тіні кипарисів», «різьба сніжних гір, променем мережаних»* творять *«малюнок, з золотих рамок навішених над містом»* [Розсипані перли 1991: 652]. Тут цвинтарні мотиви підсилені античною символікою, а мотиви умирання і життя як вічного сну породжені тим, що, як зазначає у примітках сам автор, завдяки своєму унікальному клімату, Ментона на французькій Рів'єрі стала місцем, куди з'їжджалися хворі з усього світу, а тому все місто сприймалося як цвинтар над морем.

Зразком малярського ноктюрну є й поезія Б.Лепкого «Осіньні ніч на селі». І хоча автор визначає жанр поезії як «малюнок», це не просто пейзаж, а символічна картина духовної темряви, де ніч хижою чорнокрилою птицею закриває «останній клапоть неба», каменем лягає на землю, гасить останній каганець і починається «володіння» духовного сну. Зорова картина доповнюється зловіщими звуками: *«Заснуло все. Часом лиш пес завіє» / Або сова зловіщо заскиглить. / Осінній дощ на церкві баню мис, / І хрест на цвинтарі скрипить»* [Лепкий 1991: 63].

Образи кладовищ є й в інших поезіях Лепкого. Продовжуючи традицію українських романтиків, він вкладає в цей образ мотив духовної смерті народу, віками катованого і пригнобленого поневолювачами: *«Завзялась вража хлань, / Щоб люд з землі змести, / Куди лиш не поглянь: / Хрести, хрести, хрести!»* («Вночі» [Лепкий 1991: 220]). Ці мотиви супроводжуються закликком до духовного пробудження, воскресіння: *«Вставай, вставай, вставай! / Не час тепер на сон, / Мов рана, рідний край, / Мов зойк один і стон»*. Тут прочитується алюзія на слова із Послання Апостола Павла до Ефесян: *«Сплячий, вставай, і воскресни із мертвих, – і Христос освітлить тебе!»* (Еф.5:14).

Такі драматичні нічні полотна суголосні з ноктюрнами Шопена: в них звучить біль за долю народу, постають страшні картини людського горя. Чимдалі нарастають мотиви болю, страждання, смерті «і привиди лізуть на очі». З Шевченковим надривом Б.Лепкий малює ряд гротескних картин у поезії «Не люблю осінньої ночі»: на тлі нічного дощового осіннього пейзажу з'являються образи

потопельниці, яка іде до замерзлої голодної дитини; причинної, яку люди називають повією; нещасних дітей, яких «доля толочить, як квіти»; самотної пташини, яка, тріпочучи крильми, гине від зимового холоду.

Продовжує цю тематику написана у Шевченковому ключі поезія «Сповідь землі». Вона починається звичайним пейзажем: *«Погасло сонце. Світ померк, / Ніч звільна наступає. / Вже непрозорий сірий смерк / Всю землю обнімає»* [Лепкий 1991: 166]. На тлі цього пейзажу розгортається нічна фантазмагорична драма-сповідь усього, що є на землі: *«І починається нічна / Хрестів і піль розмова, / І сповідаються поля, / А слухає діброва»* [Лепкий 1991: 166].

Після сповіді полів, що *«від тисяч літ людей живими жерли»* сповідається вода, *«що літом на поля йшла / як смертоносна туча»*, сповідаються ліси, *«що людям не в хосен росли / а тільки для їх згуби»*. Кожна сповідь переривається рефреном: *«А люди роблять ніч та день, / А ніт все леться, леться, / А смерть рубає їх упень, / А доля з них сміється»* [Лепкий 1991: 166].

Кульмінацією стає сповідь старих могил, яку слухає *«німа смерть»*: вони стогнуть, бо не мають спокою через муки і *«потолочення надій»* борців за свободу, які даремно вмирили, *«не дочекавшись долі»*. У цій кульмінаційній точці повторений кілька разів рефрен змінюється на значно трагічніший: *«А нарід б'ється ніч та день, / А кров все леться, леться, / А смерть його рубає впень, / А доля лиш сміється»* [Лепкий 1991: 168]. Завершується твір сповіддю самого поета: *«Така ніч сірих наших піль / Мене на світ родила, / І весь мій смуток, весь мій біль / На серце положила»* [Лепкий 1991: 169].

Прикметно, що цей твір був написаний на батьківщині Шопена, у Кракові у 1902 р. Ще трагічніші мотиви звучать у наступних ноктюрнах Б.Лепкого, створених після поразки українських визвольних змагань у 1917-1920 рр. («Вночі», «Ніч як день», обидва 1917 р.): *«Ніч – як день; день – як ніч. / Пекольна річ, пекольна річ! // Ступиш – гріб, глянеш – кров! / А де ж любов? А де ж любов? // Вчора бій, нині бій, / про мир й не мрій, про мир й не мрій... // ...В хмарах смерть, в хвилях смерть – / Налита чаша горя вщерт»* [Лепкий 1991: 224].

Вершинним втіленням Шопенівської стилістики в літературному тексті є поема Лепкого «НоктюРН», яку дослідники називали «поемою-плачем», «поемою-ораторією». «Ніколи ще талант поета не піднімався до такої сили у вираженні трагізму народної долі, в поєднанні конкретних сцен з висотою філософського узагальнення» [Ільницький 1991: 15]. Кожна із п'яти частин має свою тональність, ритмомелодіку, настроєвість. Перша – «Дванадцять старців» – є своєрідним «заспівом» у дусі ранніх українських романтиків, де центральним були образи старих кобзарів/козаків, які співали на могилах, оплакуючи історичну несправедливість трагедії українського народу: *«Дванадцять старців, / Їм вітер розвіяв волосся, / Встають із гробів, / Йдуть полем і сумно голосять: / О, горе нам, горе! О, горе!»* [Лепкий 1991: 238].

Мотив постання із гробу, властивий для українського романтичного мислення, підкреслював думку про те, що, коли вже немає кому відстоювати державницькі інтереси України, мертві встають із гробів, щоби довершити почату справу. Але в Б.Лепкого він набуває не просто трагедійного, а апокаліптичного звучання, стає втіленням ідеї наближення Страшного суду: *«Судний день іде, / Вже мерці в гробах іздриглися»* [Лепкий 1991: 239]. У цій частині немає жодного мажорного акорду, жодної надії на волю: *«Світ збожеволів, / Поріжуться, поріжуть народи. / О, горе нам, горе! О, горе!»*. У цей період – після першої світової війни – мотиви Апокаліпсису властиві для усіх європейських літератур. В українській літературі вони були підсилені втратою надії на здобуття незалежності і державності. Звідси лейтмотив життя-плачу, життя-божевілля.

Дванадцять старців передусім втілюють трагедію минулих поколінь, несправджені надії доби козаччини і гетьманщини. Наступна частина – «Дванадцять жінок» – сповідальний плач українських жінок усіх поколінь, які століттями ховали своїх убитих чоловіків і синів, тяжко працювали («собою орали»), щоби прогодувати сиріт, ставали свідками сцен знущання над їхніми дітьми. Не випадково епіграф до цієї частини взято зі «Слова о полку Ігоревім»: *«Жени рускія всплакаша ся»*. Поет утверджує думку, що, допоки Україна не буде вільною, плач – це довічна доля українських жінок, покоління яких в скорботі проходять повз цвинтарні ворота у терновому вінку «з крові, сліз і з болота». Світову тугу за убитими підсилює наскрізна епіфора «О, Пречиста!», яка підносить цей мотив до реєстру всесвітньої скорботи, набуває церковного звучання. Це не тільки молитовний рефрен-звертання до Пречистої про заступництво і допомогу. В народній творчості поширеним був паралелізм образів Пречистої Діви Марії та кожної української жінки, що втратила свого єдиного сина на війні. За силою патетичного звучання ця частина суголосна із поемою П.Тичини «Скорбна мати», написаною в той самий час (1918 р.). У них спільна народнопісенна основа, хоча в П.Тичини більше гіркої іронії: *«Поглянула – скрізь тихо. / Чийсь труп в житах чорніє...»*

Спросоння колосочки: *«Ой, радуйся, Маріє!»* [Тичина 1959: 29].

Третя частина – «Дванадцять сиріт» – логічно продовжують тему дванадцяти жінок. Сироти-діти – це метафора безнадії майбутнього покоління, яке змалку пережило жахи війни, голоду, хвороб, знущань, розпусти: «*Татуньо пішли / Отечество й віру спасати, / Мамуню взяли / Опівночі п'яні солдати*» [Лепкий 1991: 242]. Лепкий з розпачем говорить, що цілі покоління українців попри фанатичне прагнення нації здобувати освіту, де наука возводилася в культ, не мали можливості вчитися, а проходили школу життя, жорстоку і страшну: «*Ми в школі були, / Як вдарили в школу гранати, / Вчительку взяли / Й повели її катувати. / Ой леле, ой леле, ой ле... // А ми по лісах / З бездомними псами тинялись, / Ми бачили в снах, / Чекали його й не діждались. / Ой леле, ой леле, ой ле...*».

Рядок «Чекали його й не діждались» разом із рядком «І згинули всі до одного» не залишають жодного просвітку для надії на сподівану волю: українці сиротами ідуть по світу, «голодні і голі» несуть «на вічності шлях» велику кривду і біль. «Дванадцять їздців» – це – глас вопіючого в пустині: «*Дванадцять їздців / В опівнічну іде годину, / Розпачливий спів / Лунає на всю Україну. / Гей-га! Гей-га! Гей-га!..*» [Лепкий 1991: 244].

Видіння дванадцяти вершників опівнічної пори із біблійним епіграфом набуває найбільш апокаліптичного значення, але не у величі вселенської битви між добром і злом, а в хаосі і нищоті реальної земної війни. Ця частина найбільш контroversійна, наповнена несподіваними контрастами. Величний спів, який долинає в нічній далині як спів визвольної армії, набуває саркастичного звучання на тлі описів побуту і жахливих реалій війни: навколо спрага і голод, тиф, грип, червінка, сині трупи, які гаками волочать на купу і ховають, як псів. І все-таки величним є останній акорд частини: «*Кривавий цей шлях, / Кривава до волі дорога, / Ми сльози в очах, / Ми кривду несем аж до Бога!*» [Лепкий 1991: 245]. Завершальна частина поеми – «Дванадцять борців» – найбільше трагічна. Вона малює страшну картину безконечної загибелі українців, які не знають перепочинку між війнами, революціями, битвами: «*За боєм бій, / На тілі щораз нові рани. / Цінний погній / Дали ми тобі, краю коханий. / О славо, кєрвава славо!*» [Лепкий 1991: 246].

Рефрен «О славо, кєрвава славо!» суголосно з образами старечої заплаканої непритомної матері, убитого і непохованого батька, зраних стрільців, які з трупів здирають шмати, щоби перев'язати криваві рани, звучить похоронним маршем усьому народу, але це не велична процесія слави і вічного спочинку, а трагічний наспів над даремно загиблими і над втраченими ілюзіями. Остання строфа – дисонуючий завершальний акорд, повний розпачу і трагічної іронії: «*– І не мали ми / Чим гасити жаги степової, / Хіба лиш сльїзми, / Хіба думкою, що ми герої. / О славо, кєрвава славо!*» [Лепкий 1991: 247].

Такі суперечливі почуття переживав не тільки Лепкий, а всі учасники національно-визвольних змагань, які, втративши близьких родичів і бойових побратимів, домівки і батьківщину, опинилися на чужині бездомними сиротами без майбутнього, без своєї держави.

«Ноктюрн» Лепкого – це поема-реквієм над трагічною долею народу, десятків поколінь, які жили і вмирили, не дочекавшись сподіваної волі. Він найбільше співзвучний із Шопєнівськими ноктюрнами, які подекуди переходять у похоронні марші і передають глибину розпачу митця-патріота над віковою трагедією нації. Такі твори з'являються тільки у культурі поневолених народів і тільки в часи найважчих випробувань. Не випадково В.Сімович порівнював «Ноктюрн» Лепкого із поемою «Дзяди» Адама Міцкевича: написані в подібних історичних обставинах, вони однаковою мірою з романтичним надривом відтворюють нестерпний розпач великої нації.

У цьому творі Б.Лепкий найбільше виявився як неоромантик і символіст. Його поема – яскравий зразок діонісійської творчості. Сам письменник у примітках до книги «Писання. Т.1» зізнався: «Зав'язком образу української мартирології став сон: дванадцять дітей-сиріт. Через аналогію насунулися мені образи дванадцятьох їздців і другі» [Лепкий 1991: 839]. Навіяна сном поема набуває рис біблійних апокаліптичних пророцтв, де патетика пророчих слів межує із оніричними візіями і профетичними видіннями. Риторика цих пророцтв – це не високопоетична мова Ісайї, а радше «Плач Єремїї», гіркий і безнадійний. Пророк розуміє страшну криваву драму історії, її одвічну несправедливість, сам був учасником подій і намагався зарадити її трагічному фіналу, але тепер безпомічний щось змінити в безвихідній ситуації, що склалася, і може тільки оплакувати долю своєї нації. У картинах змалювання екзистенційної драми історичного буття українців Б.Лепкий вдається до експресіоністської поетики, відтворює жахливі воєнні реалії, пропущені крізь сприйняття гіпертрофованої людської психіки, виснаженої безперервними боями, фізичними і душевними ранами. «На обличчі України лежить печаль фатальності страшного світу війни, жахливих жнив, рік крові, гуркоту гармат, печать того, чому не можна запобігти, що приречене на загибель і відплату. Україна поета стоїть під знаком трагедії, стає символом висхідного діонісизму, втіленням якоїсь поруйнованої, ірраціональної світової душі... Це його святиня і руїна» [Ткачук 2005: 72].



Поетикою і символікою образів «Ноктюрн» наближається до усної народної творчості: народнописенні рефрени зближають його з думами, героїчним епосом, який теж здебільшого був мінорно-розпачливим, з плачами і похоронними голосіннями. Можна простежити й перегуки з творами давньої літератури – з церковними гімнами, «Треносом» Мелетія Смотрицького, із поширеним жанром «Ляменту», який теж мав біблійні корені. Тут є й ознаки середньовічних містерій, і цим поема Б.Лепкого суголосна з містерією Т.Шевченка «Великий льох»: плачі-сповіді дванадцятьох жінок риторикою і поетикою подібні до сповідей трьох душ в Кобзаревій поемі, в образі дванадцяти старців прочитується алузія на Шевченкових лірників, які хотіли співати про Богдана, а стали провісниками горя. У Шевченка символічним є число три, у Лепкого – дванадцять – символ повноти праведних (у Біблії – дванадцять племен Божого народу, дванадцять святих Старого Заповіту, дванадцять апостолів Ісуса Христа, також в Апокаліпсисі – дванадцять тисяч попечатаних з кожного племені (Об.7:4-8.), дванадцять брам Божого Міста, що відповідає дванадцятьом брамам земного Єрусалиму (Об.21:12), дванадцять Ангелів у Божому Царстві та ін.). Символічними є й інші образи, які коренями сягають міфопоетичного мислення українців: це архетипи матері-України, рідної хати, хреста, могили, тернового вінка, хоругви, плуга, чайки, вітру, поля, шляху та ін. Таким чином, рівнем філософського узагальнення і силою емоційної напруги «Ноктюрн» Б.Лепкого стає в один ряд із вершинними зразками української літератури, давньої і нової, героїчної і мартирологічної.

«Ноктюрн» Б.Лепкого увібрав у себе нюанси українських авторів-попередників, однак силою поетичної експресії він безумовно тяжіє саме до Шопенівської семантики. У долі обох митців багато подібного: шляхетне походження, аристократизм і благородство духу, ціннісні орієнтації на високе мистецтво, водночас – ранимість і багатогранність авторських натур, драматизм і трагічність долі. Б.Лепкому, як і свого часу Ф.Шопену, довелося втікати з рідної землі, отримувати із батьківщини вістки про поразки своїх побратимів по національній боротьбі, про спалені й спустошені села, вбивства дітей, згодом, влітку 1917 р. під час зустрічі з братом-січовиком Левом стати на подвір'ї спустошеної батьківської оселі.

Дух музики Шопена супроводжував українського письменника упродовж усього життя. Про те, що він з дитинства відчував особливу любов до творів Ф.Шопена Б.Лепкий згадує у «Казці мого життя» [Лепкий 1999: 122]. Дух Шопена був невід'ємною складовою емігрантських років життя українського письменника, зокрема середовища «Молодої Польщі» з її орієнтаціями на європеїзм та національну самобутність. В одній із пізніх поезій про роль та долю митця «Не доторкаймо ран» знову ж таки не випадково постає ім'я Шопена: «Обої сірі, чорний фортеп'ян, / І на клавішах довгі білі пальці. / Шумить, як буря, звуків гураган, / Шопенів прелюди, скерца, вальці» [Лепкий 1991: 322]. Однак, ворожий меч ударив по клавіатурі й музика переривається на недограному, роздвоєному акорді; «чиюсь домовину замкнули ключем», «безсило руки впали на клавіші...» і незавершена музика стає невиліковною раною, біллю, в якому лише Бог може дати розраду.

Співмірність долі та світоглядна спорідненість українського та польського митців проектується на суголосність авторських тем, мотивів та настроїв: філософічність, емоційна проникливість, сум за батьківщиною, від якої їх замолоду відірвала доля, туга за рідним краєм, трагедія власного народу, героїзм і драматизм, патетичність, мінорність, меланхолійність, благоговійність, елегійні настрої безнадії, печалі та страдництва, живописна пейзажність як продовження внутрішнього стану персонажа, народна пісенність, трагічність передчуттів та пророчих осяянь, необхідність збереження національної пам'яті як життєдайного коду культури, які поєднуються з есхатологізмом та катастрофізмом світобачення. Глибокомірна й багатогранна творчість обох талановитих авторів сягає високого рівня універсалізму й об'єднана спільним знаменником – темою Батьківщини, яка розлита у широкому спектрі мотивів та образів, настроєвих картин та рефлексій, де часто стан розпачу, смутку, страху й тривоги переходить у заклики до активних дій, у необхідність зберегти бойовий дух і віру у краще майбутнє.

Суголосною в них є поетика антиномій, зміна модуляцій, чергування висхідних та низхідних рядів. Дослідники композитора відзначають, що у творчості Ф.Шопена поєднуються мотиви звеличення світла і добра з мотивами прокляття темряви і зла, що формують його домінуючу дихотомію – у дусі Норвіда «Благословляю – проклинаю»: «Така єдність «тези» й «антитези» в поезиці Шопена ... зумовлює певний очисний вплив творів, що характеризуються злиттям в нерозривну єдність образів гострого трагізму й піднесеного благородства» [Никольская 2012: 53]. Літературознавці вказують на антиномічність мислення Б.Лепкого. М.Ільницький зокрема зазначає: «В ньому постійно ведуть між собою діалог «голос звіри» і «голос надії», сформульовані в однойменних віршах, написаних в 1911 р. (ці вірші поет читав на шевченківському вечорі в Кракові 1914 р.): перший голос застерігає, що ... і ламання кордонів, і порядків, і держав приведе до руїн і пролитої крові, другий – кличе слухати духа

волі, голос сурм... Ці два голоси звучать мовби супровід до різних тематичних розгалужень і настроєвих мотивів...» [Льницький 1991: 15-16].

На амбівалентність художнього мислення, тяжіння Б.Лепкого «до антиномії, напруження суперечностей, до основної подвійності всіх явищ і речей» вказує й М.Ткачук, зазначаючи, що «така двоїстість є і в природі, що складається із світла і п'тьми, творення і руйнування, сходження і падіння. Ці протилежні полюси він органічно сполучає, оголюючи внутрішні суперечності світу й речей, людського «Я», душі» [Ткачук 2005: 55]. Розколотість, роздвоєність, контрастність між надією і безнадією, вірою й зневірою, радістю і тугою, життям і смертю, вічністю і часовістю, поетика непримиренних суперечностей, є виміром романтичної особистості, виявом «світової душі»: «В міфософії Лепкого ця «світова душа» переповнена антиномією, вносячи напруження, пульсацію світла і мороку, роздвоєння людини в своїй історіософській проблематиці між добром і злом, світлом і п'тьмою, гармонією і хаосом, спасінням і загибеллю. Подвійним стає абсолют неоромантика-символіста, як і неминуче двоїстим стає саме служіння йому, що включає мрію і сум, пам'ять і забуття, вірність і зраду, любов і ненависть, смерть і відродження» [Ткачук 2005: 68].

Ноктюрни обох митців сповнені глибокого трагізму, цвинтарних мотивів, вони несуть на собі відбиток смерті, печать руйнівної катастрофи. Не даремно музикознавці [Бобровський 2010: 202] відзначають маршовість як рису Шопенових ноктюрнів. Ця маршовість, що найчастіше відтворює «нічний» крок однієї людини в її роздумах і пориваннях, подекуди переходить у розмірену ходу багатьох людей, набуваючи рис похоронної процесії. Утім, із розгортанням твору відбувається мовби «вирівнювання тематичної нестійкості» і з цього моменту «наступає зона очищаючого катарсису, розв'язуючи внутрішні протиріччя, втілені в ноктюрні. Цілісне розгортання тематичного розвитку далеко виходить за межі звичної для ноктюрнів драматургії» [Бобровський 2010: 206]. Водночас, дослідники музичної мови Ф.Шопена визнають, що, «якщо деякі ноктюрни виходять за межі свого жанру, то, у свою чергу, низку тем у творах іншого типу можна іменувати «ноктюрновими» [Бобровський 2010: 207]. Такими «ноктюрновими» темами із притаманними їм меланхолійно-розпачливими настроями сповнена не лише уся творчість Б.Лепкого, а й українська література зламу віків у цілому.

І польський, і український митці жили й творили в часи духовної ночі. Тому і в Ф.Шопена, і в Б.Лепкого вагомим чинником є модус тиші, з якої народжується і слово, і мелодія, через які можна виплакати тугу і біль за втраченою Батьківщиною, нездійсненими мріями й сподіваннями, зафіксувати катастрофічний стан людства. Взв'язавши на себе страждання рідних народів, світової скорботи, вони намагалися поезією та музикою чинити опір жорстокій дійсності. Обое були переконані, що мистецтво повинно виявляти вічне, належати до тієї духовної сфери, де митець зможе протистояти злу і буденності, тому в них кожна нота, кожна зміна тональності чи настроєвості сповнена глибоким сенсом. Їм вдалося випередити історичний час, вловити і виразити у творчості найсуттєвіше у долях своїх націй, обстоювати власну індивідуальну правоту й національну правду. Ім'я Фридеріка Шопена як людини непереможного національного духу стало символом «польськості», ім'я Богдана Лепкого як втілення свободи та європейського вибору українства, неподоланості української нації було чи не першим у списку заборонених упродовж «тоталітарного антракту» в розвитку нашої культури ХХ ст. Діяльність цих непересічних особистостей в обох випадках межує із жертовністю, героїчним і страдницьким місіонерством.

Роль Шопена у самоусвідомленні й становленні польської нації неоціненна. Він, об'їхавши зі своїми концертами усю Європу, став послом Польщі до різних націй світу. Будучи митцем світового рівня Шопен «зумів вирішити основне питання кожного великого мистецтва – як досягти у своїй творчості вираження абсолютної досконалості, не втрачаючи своєї національної оригінальності... Він відкрив музиці шлях до свободи... Польський дух творчості Шопена не підлягає жодному сумніву; однак він виявляється не в тому, що Шопен писав полонези і мазурки... Як поляк він відобразив у них сутність тогочасного трагічного повороту історії нації та інстинктивно прагнув до досягнення якогось надісторичного, глибинного вираження своєї нації, усвідомлюючи, що лише на шляху звільнення мистецтва від сфери драматичного змісту історії вдається забезпечити його найбільш тривалі й істинно польські цінності... В цьому криється дивовижна загадка його вічної сучасності» [Шимановський 1970: 155 – 156]. Своїми творами він зміг виразити ті цінності, які безумовним новаторством випередили епоху, скерувавши її у внутрішню глибину, у сфери трансцендентного, вічного.

Подібна роль належить Б.Лепкому у збереженні національного духу українства, культурно-історичного передання, відновленні державності. Сягнувши своєю творчістю вершин світового письменства, він ні на крок не відступив від засад власної національної ідентичності, самотності української словесності. Випередивши свою історичну епоху, він своїми темами, мотивами та образами об'єднав воєдино минуле та майбутнє і став не лише глашатаєм глибинних ідей та внутрішніх поривань рідної нації, а й втіленням пророчого слова про непоборність української національної ідеї. Його тексти

сягають надісторичних, трансцендентних вимірів музичної есхатології як чистого вияву світового Духу, тому і сьогодні звучать по-сучасному. Ми повинні виробити у собі здатність почути цей голос, до чого свого часу закликав сам письменник: «А я кажу вам: майте слух / І позір тому дайте, / Що вам говорить волі дух / Про близьку хвилю завірюх, / І хвилі тої чайте! // Як вдарить нам підземний дзвін / І сурми заголосять, / То йдім туди, де кличе він – / Через кордони ген над Дін!.. / Нас кості предків просять» [Лепкий 1991: 148 – 149].

**Література:** Бобровський 2010: Бобровський В.П. Шопен // Бобровський В.П. Тематизм как фактор музикального мышления. Очерки. – Вып.1. – Отв. ред. и автор предисл. Е.И.Чигарева. Изд. 2-е, доп. – М. Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 272 с.; Зенкин 2012: Зенкин К.В. Следы Шопена в русской музыкальной культуре XIX – XX вв. // Отзвуки Шопена в русской культуре / Отв. ред. Н.М.Филатова. – М.: Индрик, 2012. – С.39 – 45.; Ільницький 1991: Ільницький М. «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті» // Богдан Лепкий. Твори у двох томах. – Т.1. – К.: Дніпро, 1991. – С.5 – 30.; Лепкий 1999: Лепкий Б. Казка мого життя / Відп. ред. Уляна Скальська. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 1999. – 292 с.; Лепкий 1991: Лепкий Б.Твори у двох томах / Упоряд., передм. прим. М.М.Ільницький / Богдан Сильвестрович Лепкий. – Т.1. – К.: Дніпро, 1991. – 862 с.; Леся Українка 1986: Леся Українка. – Твори: У 2-х т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1986. – 608 с.; Лупак 2007: Лупак Н.М. Літературно-музичне буття образу Мазепи. Монографія. – Тернопіль: Карт-бланш, 2007. – 200 с.; Никольская 2012: Никольская И.И. В.В.Стасов о Шопене // Отзвуки Шопена в русской культуре / Отв. ред. Н.М.Филатова. – М.: Индрик, 2012. – С.46 – 54.; Ноктюрн 2001: Ноктюрн // Литературная энцикорпедия терминов и понятий / Глав. ред. и состав. А.Н.Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1597 с.

Ноктюрн 1991: Ноктюрн //Музыкальный энциклопедический словарь / глав.ред. Г.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С.384-385.

Отзвуки Шопена 2012: Отзвуки Шопена в русской культуре / отв.ред.Н.М.Филатова. – М.: Индрик, 2012. – 192 с.; Погребенник 1999: Погребенник Ф.П. Богдан Лепкий // Богдан Лепкий. Твори: У 2-х томах / Упоряд., прим. Ф.П.Погребенник. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1999. – С.5-34.

Рисак 1999: Рисак О. Найперше – музика у слові / Олександр Опанасович Рисак. – Луцьк, Редакційно-видавничий відділ ВДУ «Вежа», 1999. – 400 с. – С.61.; Розсипані перли 1991: Розсипані перли: Поети «Молодої музи» / Упоряд., передм. та прим. М.М.Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – 710 с.

Тичина 1959: Тичина П. Скорбна мати // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933 рр. – Мюнхен: Біблос, 1959. – С.29.; Ткачук 2005: Ткачук М.П. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. Дослідження. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – 128 с.; Українські поети-романтики 1987: Українські поети-романтики: Поет.твори / Упоряд. і приміт. М.Л.Гончарука; Вступ. ст.М.Т.Яценка. – К.: Наук.думка, 1987. – 592 с.; Франко 1981: Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Твори в 50-ти т. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1981. – С.45 – 119.; Франко 1976: Франко І. Твори в 50-ти т. / Іван Якович Франко. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1976. – 595 с.; Шимановський К. Фридерик Шопен // Шопен, каким ми його слышим / Сост.-ред.С.Хентова. – М., 1970. – С.155 – 158.; Шимановський 1970: Шимановський К. Фридерик Шопен // Шопен, каким ми його слышим / Сост.-ред.С.Хентова. – М., 1970.; Шпенглер 2004: Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. / Освальд Шпенглер. – Пер. с нем. И.И.Маханькова. – М.: Айрис-пресс, Т.1. – 2004. – 528 с., Т.2. – 2003. – 624 с.

*В статтє исследується проблема становлення и развития музыкального жанра ноктюрна в литературе в широком контексте культуры и искусства эпохи fin de siecle. Предлагается анализ жанровых разновидностей ноктюрна в украинской литературе, в частности ее истоков в фольклоре и зарождение в творчестве поэтов-романтиков (А.Метлинского, М.Костомарова, М.Шашкевича и др.), продолжение традиции в лирике И.Франко, Леси Украинки и «молодомузовцев». Проводятся параллели со смежными видами искусства: музыкой (В.А.Моцарт, М.Гайдн, Дж.Фильд, Ф.Шопен), живописи (И.Айвазовский, А.Куинджи, А.Бёклин). Особое внимание уделено специфике жанра ноктюрна в творчестве Б.Лепкого, рассматриваются общие темы, семантика, поэтика с произведениями Ф.Шопена.*