

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Зоряна Лановик, проф. (Тернопіль)

Мар'яна Лановик, проф. (Тернопіль)

УДК 821 – 161.2 – 31.09

ББК 83.3 (4УКР)

Український поетичний ноктюрн: рецепція традиції музичного символізму

У статті окреслено особливості розвитку жанру ноктюрну в українській поезії першої половини ХХ століття, зокрема у творчості М.Вороного, О.Олеся, Є.Маланюка на тлі західноєвропейської традиції. Простежується вплив символізму в музиці (ноктюрни К.Дебюссі) на зміну стилю та поетики вірша. Осмислюється феномен музичності словесного мистецтва як домінанта художнього мислення українських поетів. Аналізується тематичний спектр ноктюрнної поезії у контексті інтермедіальних параметрів.

Ключові слова: жанр, ноктюрн, символізм, міжмистецька взаємодія, тема, музичність літератури.

Zoryana Lanovyk, Marianna Lanovyk Ukrainian poetical nocturne: the reception of musical symbolism tradition

In the article the peculiarities of the development of nocturne as a genre in the Ukrainian poetry of the first half of the 20th century, predominantly in the creativity of M.Voronyj, O.Oles', Ye.Malanyuk, O.Teliha in the background of the tradition of the West Europe are outlined. The influence of musical symbolism (nocturnes of C.Debussy) upon the style and poetic changes in verse is traced. The phenomenon of musicality of the word art as a dominant of artistic thinking of the Ukrainian poets is comprehended. The thematic spectrum of nocturne poetry in the context of parameters of intermediality is analyzed.

Key words: genre, nocturne, symbolism, intermediality, theme, literary musicality.

У попередній статті [Лановик. Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка. Вип. № 36 – 2012] було окреслено, що літературний ноктюрн як жанр викристалізовувався на музичному підґрунті, фіксує зміну мистецьких епох та настроїв. У другій частині нашого дослідження маємо на меті виявити, як розширювався

спектр жанру ноктюрну зі зміною музичної парадигми від романтизму/неоромантизму до символізму/імпресіонізму та загальних тенденцій появи модерної музики першої половини ХХ ст.

Як відомо, епоха символізму запропонувала не лише нове бачення мистецтва, а загалом нове світорозуміння і світочуття. Накреслена романтиками нова картина світу, яка відображала його фрагментарність, мінливість, недоокресленість, після епохи реалізм/натуралізму знову стала в центрі мистецького мислення. Символісти почали «допрацьовувати» її в напрямі стирання контурів, розмивання меж, відходу від фіксованої семантики. Уведені в культ прийоми сугестії, синестезії, вселенської аналогії наближали всі прояви людського буття до музичного враження. Не випадково в епоху символізму музика сприймалася як мистецтво, яке набувало рис релігійної містики: музика єдина з усіх проявів творчості була здатна навіювати і внушати несказанне та невисловлюване, втілюючи усю гаму людських почуттів і душевних станів. «Возвеличення музики над усім іншим було неначе реакцією символістів на глухоту попереднього покоління, в якому Делакруа, Готьє чи Бодлер були достойними винятками. В жодну епоху музика не нараховувала стількох прихильників серед літераторів і художників, як в епоху символізму. Це був навіть не культ, а справжня релігія музики» [Яроцинський 1978: 111]. Особливим чином це виявилось в літературі: «Оскільки завдання поета чи прозаїка швидше внушати, ніж описувати, то література стає, власне, музикою, бо музика ж і володіє найбільш розвинутою силою внушення і може значно краще, ніж слово, відтворювати таїну життя» [Яроцинський 1978: 111].

Надаючи перевагу натяку перед прямим звертанням до читача, символісти відмовилися від пафосу, зображення морально-етичних проблем. Головним для них був глибинний внутрішній зміст слова, світ почуттів, емоцій, переживань, найтонших порухів душі, інтуїтивних та інстинктивних осянь. Головна тема символічної поезії та драми – трагізм людського буття, тому в них звучать мотиви туги, гіркоти, безнадії, марності людських зусиль і характерною стає образність у дусі песимізму А.Шопенгауера – осінь, сутінки, опале листя, засохлі квіти, дощ, сумні звуки дзвонів чи скрипки. У сфері версифікації символісти також руйнують

канони, відмовляються від стрункої системи віршованого розміру, надаючи перевагу музичності звучання вірша. Це стосується й драми – у символістській драмі майже відсутня дія, а основна роль відводиться мовчанню, жесту, міміці.

Першим таку настанову висловив Поль Верлен у своєму програмному творі «Поетичне мистецтво» (1874), де він закликав наповнити поезію музикою, півтонами, ліричним внутрішнім станом „Я”. Верлен говорить, що поет подібно до струни повинен виражати нетривкість станів людської душі, де кожна життєва ситуація викликає тремтіння і звучання душевних струн. Вірш, на думку Верлена, повинен наблизитися до ритмічного об'явлення, музики і відтворювати звуко-смісл на межі між свідомим і підсвідомим, здійснювати такий сугестивний вплив, який на слухача чинить музика. Омузичнення словесного мистецтва стало домінантою художнього мислення поетів. Хоча подібні ідеї були не нові, вони вже звучали у творах романтиків і навіть преромантиків: «...почуття не піддаються зображенню, однак за формою вони до нього здатні, і дійсно існує всіма улюблене і дієве мистецтво, предметом якого є саме ця форма почувань. Це мистецтво – музика. І оскільки дія пейзажного живопису і пейзажної поезії музикальна, – воно є відтворенням здатності почувати, тобто відтворенням людської природи. І справді ми бачимо у кожній художній чи музичній композиції своєрідний музичний твір і вважаємо його частково підвладним тим же законами. І від фарбів ми також вимагаємо гармонії тону і певною мірою й модуляції. В кожному поетичному творі ми відрізняємо єдність думок і єдність почуттів, музичну стрункість від стрункості логічної, коротше кажучи, ми вимагаємо, щоби кожен поетичний твір поряд з тим, що виражено в його змісті, і за своєю формою був наслідуюнням та вираженням почуттів і діяв на нас, як музика» [Шиллер 1957: 635].

Ці ідеї були продовжені маніфестом Жана Мореса (1886), в якому він наполягав на містичному характері поезії, згодом розгорнуті в есе Стефана Малларме «Таємниця в словесності» (1896), в якому йшлося, що головне завдання поезії – це мовчання, ритм, таке поєднання слів, яке руйнує звичний ланцюг смислу і надає особливий звуковий чи ритмічний енергії, яка відсутня в звичайній мові. Називати предмети, за Малларме, – це руйнувати насолоду від поезії, навіювати – це основна ціль поета. У

використанні таємниці і полягає суть символізму: не називати предмет, а викликати його в уяві читача, щоби передати стан душі. Подібні ідеї були висловлені і в сонеті Артюра Рембо «Голосні», і в його есе «Алхімія слова», де він говорив про колористику голосних, ідею інстинктивних ритмів, яка є доступною для всіх п'яти чуттів.

Символісти намагалися перебудувати поезію зсередини, змінити повністю поетичний лад. Це призвело до заперечення силабо-тонічної поезії і появи верлібру. Повна відсутність рими, сталого метру, порушення синтаксичних зв'язків і правил пунктуації були покликані наблизити поезію до музичного переживання. Ці ж теми порушувалися у статтях Поля Валері «Становище Бодлера» (1924), «Лист про Малларме» (1927), «Чиста поезія» (1928), «Існування символізму» (1938). Оскара Уайльда – «Критик як художник», «Мистецтво обману» (1891), Вільяма Батлера Єйтса «Поетичний символізм» (1900), Гофмансталя «Поезія і життя» (1896), «Поет і нинішній час» (1907) та ін. У всіх цих трактатах, яких би тем вони не стосувалися, (таємниці слова, розщеплення слова на образ і ритм, експресію звуків) основна ідея – верховенство творчості над життям. Мімезис, що був утверджений в попередні епохи, замінювався ідеєю самонаслідування. Творчість бачилася як особливий тип релігійності: віра в смертного поета – носія безсмертя, міфологічного начала, віра у символічну значимість пам'яті, свідомості, уяви, жести, віра у надреальність світу.

Оскільки символ став центральним прийомом творчості, то твори символістів передбачали подвійність художнього мислення, парадоксальність образів, де стирається межа між матеріальним і духовним світом, минулим і теперішнім чи майбутнім, людиною і маскою, поезією і прозою. Жанр ноктюрну виявився дуже суголосним із такими творчими настановами митців. «Нічна» поетика приваблювала їх ідеєю взаємопереходу між душевними станами сну і дійсності, яка сприймається ніби через пелену уявлюваного образу: «Якщо зі світу видимих форм та ідей, в якому перебувають поезія і пластичні мистецтва, ми перейдемо у світ звуків і гармонії, нашим першим враженням буде враження людини, що зі світла раптово перенеслася в глибоку темряву. Там все здавалося ясным, було пов'язане між собою, створювало якусь

картину; тут все народжується із безграничного, все оповите темрявою, таємницею. Там – постійність контурів, непохитна логіка нерухомих форм; тут – безконечні припливи і відпливи чогось нетривкого, що перебуває у вічному русі і преображенні, схованого у безконечності різнорідних форм. У цій непроглядній ночі, в яку ми занурюємося разом із музикою, хвиля життя стрімко підхоплює нас, але неможливо щось побачити, щось розпізнати. Однак в міру того, як наша душа освоюється з цією дивною країною, приходить ніби друге бачення. Душа наша нагадує тоді сновиду, який, впадаючи у все глибший сон, віддається своїй сонній мрії і бачить, як зникають реальні предмети. Але чим більше зникає зовнішня сторона предмета, тим більше проступає внутрішня, і притому із вражаючою чіткістю» [Яроциньський 1978: 67 – 68].

Яскравим виразником такої символістської концепції нокторного письма був Микола Вороний. Г.Д.Вервес зазначав: «Прагнути передати складність духовності свого сучасника, Вороний шукав нових поетичних форм, орієнтуючись на світову, насамперед західноєвропейську поезію кінця ХІХ – початку ХХ ст.» [Вервес 1996: 21]. Передусім, це була поезія «парнасців», котрі відшукували «нові, ще не відкриті можливості словесного мистецтва на його перехрестях з іншими видами художньої культури» [Вервес 1996: 23]. З-поміж настроїв та інтенцій літературної доби, які М.Вороний поділяв із західноєвропейськими митцями, дослідник називає й особливу настанову на музичність лірики: «Чи не найбільше його новаторство проявилось у сфері розширення музичних можливостей українського вірша... Автор... був майстром звукопису, умів «переплавляти» слово в музику, вправно вводив риму-асонанс, внутрішні, дієслівні рими, різні форми строфи. Все тут було підкорене музичній стихії, якої вчився у Вороного і молодий Тичина» [Вервес 1996: 21]. На думку Г.Д.Вервеса, це був вплив Поля Верлена, який звернув особливу увагу на музичну стихію мови («Найперше – музика у слові»), «її здатність передати найнепомітніші відтінки думки, недомовленість, «понадсвідому» символіку предметів, вібрацію найінтимніших почуттів» [Вервес 1996: 24]. Попри те, що М.Вороному, безумовно, була близька європейська поезія межі століть, «позначена інтересом до філософського осмислення тем

сьогодення», його лірика зберігала тісний зв'язок із українською поетичною традицією, переданням поколінь, що робило його твори співзвучними з поезією його сучасників-символістів, яскраво виражених «ноктюрністів», зокрема із мистецькими пошуками Б.Лепкого.

Суголосним із Лепківською лірикою, її присмерковими образами і мотивами туги є цикл М.Вороного «Співи старого міста» (1913). Хоча, на відміну від Лепкого – поета із селянською душею, – Вороний тяжіє до урбаністичної тематики, але серед його нічних міських пейзажів теж з'являються привиди козаків:

Тумани, тумани над містом пливуть,
Як хвилі гойдаються сонні...
І клаптями тануть, і лавою йдуть
Такі монотонні...

...Зі сну потягаючись, вийшов і став
Над містом козак величезний,
Немов Остряниця або Святослав, –
Старезний, старезний... («Старе місто») [Вороний 1996: 32].

Чи не найяскравішим зразком ноктюрнової лірики Миколи Вороного є поезія «Тіні» із названого циклу. Традиційна монотонна картина нічного присмерку змінюється «хімерною візерунковістю» нічних малюнків. Тут із калейдоскопічною швидкістю з однієї в іншу перетікають різноманітні картини. Деякі з них звучать в унісон із національними образами й мотивами: «Як пісня старця про ту неволю, / Про ту голодну сирітську долю... / ...Велика брама, важкі засови, / Гидкі потвори, зловісні сови, / Безмежне поле і чорні круки, / До неба зняті в благанні руки, / Гірлянди квітів, лице богині... / І знову тіні, холодні тіні... [Вороний 1996: 34-35]; інші – набувають салонного звучання: «В глухих акордах – мінорні тони / І журні дзвони, далекі дзвони... / Хлюпочуть хвилі, шепочуть хвилі, / В тумані плинуть уривки милі: / Голівка Греза, ескіз Родена, / Меланхолійний ноктюрн Шопена, / Фрагменти вірша Сюллі Прюдома, / Псалми Верлена... Яка утома!...» [Вороний 1996: 35].

Мотив ноктюрну Шопена з'являється не випадково. Вірш М.Вороного плінністю образів, інтонаційно-фонетичними

засобами, химерністю поєднання образів і хитросплетінням думок словесно відтворює ритмомелодику Шопенової музики.

Такими ж омузичненими є й інші ноктюрни М.Вороного. У мінорній тональності гнітючу духовну атмосферу початку ХХ ст. відтворено у поезії «Мерці». За висловом поета, він передає «хаотичний концерт» гамору, гулу і крику «живих мерців» усіх поколінь, які віками кричать про краху долю і світовий поступ, але «у відповідь лиш дзвонять кайдани».

Мінорно-меланхолійна поезія «Привид», очевидно, навіяна дійсним сном у ніч на 26 лютого 1902 р. (про що свідчить підзаголовок твору). Це – оригінальна ноктюрнова романтична замальовка, в якій стирається межа між сном і дійсністю: у нічній тиші, яка несе забуття даремних денних клопотів і турбот, постає образ Поета:

Замислене чоло додолу схилилось,
Поважний і страдницький вираз лица,
Неначе в нім горе всесвітнє відбилось,
І очі глибокі, сумні без кінця...

У шапці й кожусі і вуса козачі... [Вороний 1996: 152].

На межі марення і пробудження, сну і активної думки уявний примарний образ у світлі місячного сяйва переходить у портрет Шевченка, що висить на стіні. Але в мить пробудження ліричний герой у сльозах і сердечному трепеті переконаний, що «се не портрет», це було нічне видіння, у якому Кобзар стояв посеред кімнати і говорив із ним.

Друга частина вірша, в якій відтворена мова-докір Кобзаря славних прадідів великих правнукам поганим є тужливо-розпачливою: «Сіяв зерно, сподівався / На добрії жнива... / Та ба! думка одурила, / Як і перш дурила – / Зледащіла, знікчемніла / Козацькая сила!» [Вороний 1996: 153]. Але у третій частині з'являються мажорні співзвуччя. Ліричний герой намагається виправдати себе і своє покоління за те, що не виконано Заповіту Кобзаря, але в його словах бринить надія, що ще не все втрачено, поки живе творча сила народу: «...Але я знемігся. Не велет я дужий, / Я син свого часу, і хрест мій важкий, / Але до святих твоїх дум не байдужий, / І в серці зберіг заповіт дорогий, / І всі ми такі... Нам приборкано крила; / Хробак лихоліття нам серце сточив, / Але

не сточив він любові до діла / І творчої сили він в нас не убив
[Вороний 1996:154].

Окрім медитативно-патетичних ноктюрнів у М.Вороного є низка лірично-елегійних нічних поезій. Зокрема присвячені красі ночі поезії «Музика неба» і «Зоряне небо» із циклу «Ad astra»:

Тиха гармонія ночі.
Лагідно в височині
Сяють ласкаві, ясні
Зорі, мов янголів очі,
Мрійно-сумні.
В сяйві од шат променистих
Небо зітхає, тремтить, –
Мліє тасмна блакить;
Місяць на хвилях імлистих
Марить чи снить. («Музика неба» [Вороний 1996:62]).

Весь цей цикл є наскрізь музичним – «гармонію ночі» творить «Божеський спів», який співають духи, славлячи Бога, а зорі і місяць слухають його. Цей спів зливається з нічним псалмом сплаканих зір – у величній тиші звучить «сферична музика розгойданих планет». Музично-звукові образи мелодії, шепоту, тиші переплітаються із зоровими образами мерехтіння зір, місячного променя, нічних вогнів у морі, довершуючи величні картини досконалої гармонії зоряної ночі. Саме такі ліричні картини виражають той стан душі митця, коли, за словами О.Рисака, «душа поетова постає як прихисток космічної музики, як вмістилище найвеличнішого... Ця відкритість природи ліричного персонажа, його орієнтація на естетичні цінності позаземного характеру, прагнення причащатися «музикою сфер» сповна виявляють концепцію людини М.Вороного» [Рисак 1999: 386].

Така особливість ноктюрнової лірики початку ХХ ст. породжена впливом трансформації жанру ноктюрну в музиці, особливо у творчості Клода Дебюссі, яка ознаменувала перехід від романтизму до модернізму. Його ноктюрновий триптих «Хмари», «Святкування», «Сирени», а також п'єса «Місячне сяйво» стали епітомом модерністського елегійного мислення в музиці. Ніжні ліричні мотиви із використанням англійського ріжка створюють

атмосферу просвітленої туги і душевного спокою. Використання семантики імпресіонізму в Дебюссі було спричинено його захопленням творчістю Джеймса Уїстлера – визнаного майстра живописного ноктюрну. Як свідчать сучасники Дебюссі, усі стіни його будинку прикрашали копії картин Уїстлера, а досягнутий у них ефект синестезії він намагався відтворити в музиці. Цікаво, що й Уїстлер виявляв подібну міжмистецьку взаємодію у живописі, називаючи власні картини музичними термінами «ноктюрн», «симфонія», «гармонія», «етюд», «варіації» та ін. Найвідомішим є цикл його ноктюрнів із зображенням нічної Темзи: «Ноктюрн в синьому і зеленому. Челсі» (1871 р.), на якому море зливається з небом в єдину блакитну гаму; «Ноктюрн у синьому і срібному. Вогні Креморна» (1872 р.) зі спалахами феєрверків у тумані над Темзою; «Ноктюрн у синьому і золотому. Міст в Баттерсі» (1872–1875 рр.), де вишуканий силует моста начебто розчиняється у присмерковій млі та ін. Художника приваблювало надвечір'я як час напівтонів і гри світлотіні, гармонії пастельних барв.

А Клод Дебюссі відтворює цю гармонію засобами музики. Не випадково його сучасник англійський критик Артур Саймонс називав його «Малларме музики». Спорідненість Клода Французького з творчістю символістів підтверджується його зверненням до поезії Шарля Бодлера (вокальні поеми), Стефана Малларме (симфонічна прелюдія до еклоги «Післяполудневий відпочинок фавна», романси на його вірші), Поля Верлена (романси) та ін. Водночас критики звертали увагу на живописність його музики, своєрідний *Tonmalerei* (звуковий живопис), найяскравішим зразком якого були і його «Ноктюрни», після виконання яких у Парижі 1901 р. критика писала: «Неможливо уявити собі симфонію більш витончено імпресіоністичну. Вона вся створена із звукових плям, і, хоча й вирізняється химерністю мелодійних ліній, все ж композиція її фарбів і їх поєднання – її гармонія, як вказали б живописці, – виявляє незвичну спаяність, яка заміняє лінії абсолютно пластичною красою звучань...» [Яроциньский 1978: 41 – 42].

Така інтермедіальна характеристика творів мистецтва стала симптоматичною в епоху Дебюссі. Е.Делакруа першим заговорив про «музику картини» і про «магічний акорд», створюваний фарбами. Таку ж думку поділяв Гоген, а також Бодлер вживав

термін «мелодійність картини». Часина ноктюрнової лірики М.Вороного теж балансує на межі між музичністю і зображальністю. Передусім це стосується циклу «Разок намиста» (1910), присвяченому другові М.Вороного Іванові Липі, якого автор у присвяті називає побратимом. У душі кращих європейських живописців-ноктюрністів поет змальовує яскраві картини присмеркової пори і ночі. Своєрідна лірична драма починається картиною останнього зблиску сонячного світла:

Поволі, тихо зайшло за гори
 Червоне коло блискуче, красне...
 В душі зринають жалі-докори...
 Упали тіні, проміння гасне... [Вороний 1996: 133].

Далі, ніби на сцені з'являється персоніфікований образ ночі: «В киреї темній тихо суне ніч / І все в свої обійми загортає». На тлі нічного пейзажу розгортається драма людської душі, яка не може знайти спокою через сердечний біль, тягар вини, любовне страждання.

Зразком класичного ліричного ноктюрну є сьома частина циклу: «Нічка на землю упала / Синім, прозорим серпанком. / Сумом душа оповита, / Стомлені вії примкнула...» [Вороний 1996: 135]. Вона відтворює найбільший злам в самотній душі, охопленій сумнівами, страхом, божественним трепетом: «Тіні снуються юрбою... / Хтось ніби важко зітхає... / Крила протер Невідомий... / Хто се? Ні слова... О, мука!..» Кульмінацією у розгортанні сюжету ліричної драми є остання частина «Ні!», де атмосфера нічного жаху і відчаю, подібно до нічних марень Едгара По, підсилюється звуковими образами: «Наді мною скрипки плачуть, / Скрипки плачуть наді мною уночі; / Наді мною круки кричуть, / Круки кричуть і регочуться сичі...» [Вороний 1996: 136].

Образ скрипки, яка своїм плачем-співом вражає серце поета, є наскрізним у ноктюрновій ліриці М.Вороного. Найяскравіше цей образ постає у поезії «Скрипонька». Відкривається поезія картиною нічного міста у стилі французьких імпресіоністів: «Ніч безока над містом стоїть, / Візники... пішоходи...майдан... / Дрібно сіється дощ, хлопотить; / Світло гасне і знов миготить / Кризь туман...» [Вороний 1996:127].

Далі кожна наступна частина твору, різко змінюючи метричний розмір і ритм, є словесним вираженням певної скрипкової мелодії: вона то жалібно співає, то заливається стогоном, то грозить прокльонами, то знову «переливається срібними жалями» і розсипається кришталевими слізьми, то тремтить, «безтямно ридає» чи сміється, то, «зомліває, руки ламаючи», «як на могилі голосить».

Така контрастність художнього мислення М.Вороного притаманна й іншим його поезіям. Дихотомічний диптих «Дніпрові спогади» об'єднує два ноктюрни, які, з одного боку, взаємозаперечують, а з другого – взаємодоповнюють один одного і є справді вишуканими зразками двох основних типів цього жанру:

1) меланхолійно-елегійного, лірично-мелодійного з еротичними мотивами:

То літньої ночі було на Дніпрі...

Чудової теплої ночі!

Горіли брильянти в небеснім шатрі,

І очі зоріли дівочі...

2) романтично-експресивного, трагічно-розпачливого з цвинтарними мотивами: «Ніч зловіща була, як безодня страшна. / Жовтий місяць дивився з-за хмари, / Мов обличчя мерця... І та хвиля сумна / Була хвилею лютої кари. / «Вічну пам'ять» у лісі десь вовк завивав, / Як її в домовину живу я ховав. [Вороний 1996: 109].

Навряд, чи можна знайти інший зразок музичного, малярського чи літературного твору, де ці два протилежні настроєві ключі поєднуються в такому драматичному співзвуччі, взаємопритягаючись і взаємовідштовхуючись водночас. Це – та висока модуляція, яку О.Рисак окреслив як «рівновага нескінченності. Душа поетова – і космічна музика. Людина і Всесвіт» [Рисак 1999: 287].

Після того, як творчість модерністів була затаврована радянською літературною критикою як буржуазно-занепадницька, жанр ноктюрну майже не розвивався в українській материковій літературі. Проте ця традиція знайшла своє продовження у творчості діаспорних письменників, які, перебуваючи на чужині, переживали складні душевні драми.

Найширшою палітрою ноктюрнових тем, мотивів і образів позначена творчість Олександра Олеся, в якій відтінки нічних

пейзажів змінюються від лірично-мрійливих (переважно в ранній ліриці) до тужливо-розпачливих (у час вигнання). Починаючи від відомої поезії «Чари ночі», яка стала народною піснею, Олесь постає в історії української словесності як найліричніший співець української ночі, де зорові образи межують із слуховими, нюховими, дотиковими, мінливість романтичного настрою породжує численні алюзії і асоціації, створює химерний настрій таємничості та закоханості: «...Поглянь, уся земля тремтить / В палких обіймах ночі, / Лист квітці рвійно шелестить, / Траві струмок воркоче. // Відбилися зорі у воді, / Летять до хмар тумани... / Тут ллються пахощі густі, / Там гнуться верби п'яні...» [Олесь 1990: 65].

І вже цілком у ключі європейської салонної лірики створено любовні поезії, написані в Італії – «Заходє сонце», «Ти не прийшла», «Італійська ніч підкралась». В останній автор у тексті вказує на зв'язок цих рядків із серенадною традицією: «Італійська ніч підкралась, / Розлила солодкий чад; / Деся здаля луна озвалась / Флорентійських серенад» [Олесь 1990: 235].

Такими ж «шаленими піснями» ночі є його поезії «Казка ночі», «Тайни ночі», «Весняної ночі», «Коли на крилах ночі на землю сон злетить», «Любов» («О не дивуйсь, що ніч така блакитна»), де в химерному поєднанні з'являються міриади нічних образів і картин, в нічній тиші можна почути голоси квітів, води, неба, розмовляти з комишем, струмком, місяцем і впадати в солодкі мрії, нав'язані нічною красою. Тут також простежується стилістика музичного письма Дебюссі, який наполягав, що тільки у музиці можна досконало відтворити поезію дня і ночі, землі і неба, ритмічно передати незбагненну пульсацію природи. «Дебюссі, якщо він натхненний природою, зовсім не намагається відтворити її. Він передає деякі її елементи во ім'я самої радості слухати їх як музику. Його цікавить не образ, а сприйняття, не квітка, а поява пуп'янків...» [Яроциньский 1978: 211]. Подібна стилістика в музиці породила явище брюїзму (від франц. 'bruit' – шум) – запровадження в музику елементів немuzичних шумів і шелесту, що сприяло підсиленню в музичному творі чуттєвих відчуттів і вражень. Водночас поряд із широким спектром звукових асоціацій в Дебюссі розгортається не менший спектр «звучання тиші». У своїх партитурах він використовує десятки визначень різних

відтінків затихання музики («віддаляючись», «завмираючи», «стихаючи», «розчиняючись», «ніжно звіддаля», «ледь чутно» та ін.). Частина його ноктюрну «Хмари» закінчується рrrr смичкових, тобто, як зазначає С.Яроцинський, «дематеріалізується»: «Майже вся музика Дебюссі виникає із тиші, подекуди завмирає і занурюється в неї, ніби вслухаючись у таємниці життя і смерті, в «надчуттєве...» [Яроцинський 1978: 209]. Така настроєвість суголосна з поезією символістів, словесним бруїзмом С.Малларме: «В осмуті місяць зблис. Ридали серафими, / Серед безмовності, над квітами хисткими / Стискаючи смички, і линув з віолін / Музики білий схлип на просинь пелюстин...» [Малларме 2001: 29].

Подібними ноктюрновими мотивами пройняті поезії О.Олеся «Чарус ніч, п'янить, полоне», «Мовчить, дрімає літня ніч», «Місяць, закоханий в ніч чарівну», «Раз в масву нічку», «Ходім звідсіль, де радощів немає» та ін. Щоправда, вони подекуди набувають більш драматичного звучання, до звуків радісної чи тужливої меланхолії долучаються трагедійні ноти, сумні мотиви.

Є у творчості О.Олеся й суто пейзажні ноктюрнові зарисовки. Такими зокрема постає поезія «Осріблені місяцем гори блищать» із циклу «В Криму. З кримських образів». А вірш «В долинах десь хатки біліють» із цього циклу перегукується мотивами з відомою «Піснею подорожнього» Й.В.Гете та авторським її переспівом М.Лермонтова «Горные вершины», який у музичній інтерпретації А.Рубінштейна набув надзвичайної популярності: «Долини сплять... собі б заснути, / А я все вище, далі йду... / Стомивсь вкінєць... ось-ось впаду, – / І ноги в мене ніби скуті...» [Олесь 1990: 99].

Однак О.Олесь не обмежувався лише «салонною» тематикою. Вже у ранній його творчості картини ночі постають під знаком України: «Гасне вечір... Сон обняв / Гори і долини... / А між горами літа / Пісня України» [Олесь 1990: 96]. Все частіше ліричну пісню ночі перериває брязкіт зброї, як у поезії «Я більше не плачу», де змовкла пісня, бо «в борні уночі / Співають залізні мечі... / Вночі блискавиці літають, / до бою скликають, – / І меч мій в борні / Нехай заспіває мені» [Олесь 1990: 79].

Із настанням кривавих подій в українській історії у творчості О.Олеся, як і багатьох його сучасників, з'являються

фантазмагоричні картини страшної ночі, написані у неоромантичному ключі: «Стало знов темніше... хмари позвисали, / Вилетіли сови, вибігли шакали, / І ревуть, і виють, і шукають тіла... / Полилися сльози, кров зачервоніла... / В хмарах світлі зорі, в тюрмах вільні духом... / Ой нависла стума над народним рухом. / Вибігли шакали, вилетіли сови... / Скрізь гарячі трупи, скрізь потоки крові...» [Олесь 1990: 105].

Контрастами (світлі зорі – тюрми), хіазмами, редублікаціями Олесеві рядки уподібнюються до патетичних ноктюрнів Ф.Шопена. Водночас революційні настрої і потрясіння відкрили для України новий шлях до визволення, тому навіть у трагічних ноктюрнах з'являється надія на прихід нового дня: «І здається, ночі і кінця не буде... / Але стійте міцно і боріться, люде... / Розганяйте стуму, сміло рвіть кайдани, / Бо рожевий ранок незабаром встане, / Засміється сонце в небі золотому, / І його проміння не спинить нікому!» [Олесь 1990: 105].

Ці теми і мотиви посилено звучать у збірці «Будь мечем моїм», в якій постають картини, де «ніч страшна іде» [Олесь 1990:127], «в огні палає Україна» [Олесь 1990: 130], народ – «як орел вночі підтятий» [Олесь 1990: 117], де «ліс в п'їтми нічній» чує, «як десь на кобзі золотій / Струна застогне і порветься...». Попри те, що мотивами розпачу пройняті поезії «Світає... ніч поволі тане», «В країні мертвій і безплідній», «Народ, як мертвий, спить без снів», все ж інколи з'являються образи першого променя, що пронизує ніч, мотиви довгожданого ранку. Однак ці світлі тони майже цілком згасають у поезії О.Олесья періоду вигнання. У «Поезіях» та у збірці «Кому повім печаль мою» поодинокі ноктюрнові ноти звучать рядками безсонних ночей, спогадами про минуле, стражданням теперішнього, страшними снами про далекі, залишених на Батьківщині, де все ще триває «ніч людського божевілля» [Олесь 1990: 415]. А зоряні ночі залишилися «там» – на Батьківщині, у минулому, у нездійснених мріях.

Подекуди його нічні пісні перегукуються із творами українських співців січового стрілецтва, як-от Р.Купчинського («Накрила нічка»), Лева Лепкого («Маєва нічка»), для яких лірична поезія ставала спогадом минулого, короткочасним спочинком від виснажливих походів і боїв та водночас ліричним кредом, в ім'я

чого ці бої ведуться – повернути собі Батьківщину, щоби здобути спокій душ і мирний сон для своїх коханих.

В цілому ноктюрновій ліриці О.Олеся притаманні такі ж риси музичності, які О.Рисак [Рисак 1999: 359] визначив у інших його текстах: досягнення лексико-стилістичними засобами ефекту музики «на стику» компонентів лексем, тексту, підтексту; музичні компоненти образу, які створюють широкий спектр мелодійних варіантів та їх модуляцій; ритміка фрази (акцентовані наголоси, асонанси та алітерація, закономірні та несподівані паузи); поетика лейтмотиву; крещендо-дімінуендове розгортання образу чи художньої ідеї.

Нічна лірика є також надзвичайно вагомою складовою художньо-поетичного світу Євгена Маланюка. Окрім низки творів під назвою «Ноктюрн» (хоча написані в різний час, їх подекуди об'єднують спільною назвою «цикл Ноктюрнів»), з-під його пера вийшли й інші твори нічної тематики: «З ночей», «Ніч над потоком», «Місячна соната», «Сплять гори у смерекових борах» (Карпатський триптих) та ін. Вони теж музично насичені та музично виважені, адже сам Є.Маланюк як митець прекрасно розумів важливість досягнення у слові справжньої музичності, про що він писав у статті «Думки про мистецтво»: «Дарма переконувати тих, хто не відчуває різниці (а різниця ця не маленька) між музикальністю зовнішньою і музикальністю внутрішньою, між музикальністю ритмовою і музикальністю графічно-ритмовою, формальною, коли вона є пришитою до твору, а не витікає з самого твору, не виростає органічно з його евфонії» [Маланюк 1923: 49].

Однак, у Маланюковій ліриці ніч не втілює такої гармонії, як в Олесевому доробку, він, навпаки, тяжіє до діонісійського екстазу, до настроїв С.Пшибишевського, до традиції вигнанця-Норвіда. Тут із надзвичайною силою виявляється властива Є.Маланюкові амбівалентність художнього мислення, зіткнення контрастних образів: позірно спокійна нічна картина приховує народження зла, за тихим шелестом трав вчувається Міфестофелівський сміх, спів солов'їв перегукується зі співом третіх півнів, а ніч свята і п'яна, шалена, божевільна, породжує і пристрасть, і гріх, і страждання, вона завжди оманлива, не щира, отруйна, «підіслана ворогом»: «Розквітлий сад і місячна імла. / У

вогких вітах – голос солов'їний. / ...І ніч майово п'яно попливла, / І гріх стає, мов дівчина, невинний... / ...В сп'янілих квітах душить тьма і гріх. / Все отруїла тьмяна пристрасть ночі. / З-під темноти сичить стиснутий сміх. / Ще мить – він з'явиться і зарегоче [Маланюк 1992: 206].

Саме ці темні настрої у творчості Є.Маланюка стали підставою того, що його називали автором «чорного песимізму», поетом «п'їтми і хаосу» (Святослав Доленга); а Ю.Липа писав: «Без тої яскравої блакитної високості він, шаленим птахом із кривавими очима, шугає просто вниз – у Вальпургієву ніч хаосу, в дисгармонію степових буревіїв, в дикий полон повстань і зрад... Він блюзнірствує, він сам гине...» [Липа 1938: 45 – 46].

Найбільше цих суперечливих образів ночі у двох циклах Є.Маланюка, написаних в різний час під тією ж назвою – «Ночі», де другий (1930 – 1932) продовжує тематику і настроєвість першого (1926 – 1928). Тут у нічних образах ніби підсвідомо зринають найтрагічніші картини української історії. Це – «чортячі ночі вовкулак», коли жорстокий місяць ловить душі у ясир, тому й тема кохання звучить божевільно і отруєно, дисгармонійно: «І в чортячих ночах, вовкулака, / Мушу чорний кохати чар. / Що ж тобі? Лиш співати та плакати, / Колисати дитину бурлаки... / В шибках – заграва. Ранок? Пожар?» [Маланюк 1992: 172].

Усі нічні картини Є.Маланюка означені мотивом усвідомлення трагічності української історії: «В вікні Великий Віз незрушно сяє, / Десь виють пси. І місяць мертвим оком. / В цім краєвиді та страшна краса є, / Що так властива буряним епохам» [Маланюк 1992: 172].

Особливого драматизму набувають ноктюрни, написані відразу після втрати державницьких сподівань у вимушеному вигнанні. У цих творах, подібно до Б.Лепкого, Є.Маланюк виявляє найбільший драматизм, породжений болем, небажанням змиритися із несправедливістю фіналу національно-визвольних змагань, відчаєм і ностальгією: «Тьмяні очі пекучі, як тьма, / Душний морок п'яного волосся, / Ніч глуха і сліпа, і німа – / Все, чим мріяв, так страшно збулося. / Ми програли життя сатані...» [Маланюк 1992: 143].

Таким зокрема є цикл «Горобина ніч» з розділу «Степова Еллада» (Збірка «Земля й залізо», 1930). Його складають вірші,

написані переважно у 1925 р. в Подєбрадах, коли письменник серйозно замислювався не тільки над долею української нації, а й над шляхами розвитку українського мистецтва. У цей час його звинувачували, з одного боку, за надто різкі висловлювання про українців, які не можуть дорости до рівня нації, а з іншого – за відмову від служіння красі, яка, на думку окремих письменників діаспори, повинна була вивести українську літературу на європейський рівень. Письменник Донцовського духу вибрав власний шлях у поезії: «Що мені твої пестоші вбогі? / Жорстока ніжність долоні? / Тут жагуча музика епохи, / Тут сонати останніх агоній. // Ось листва закипає криваво, / Панахиду вітер заводить, / Мертве світло вчорашньої слави / Залива суходоли і води» [Маланюк 1992: 143].

Уже цей цикл ознаменувався вишуканою музичністю, численними вкрапленнями музичних і звукових образів. Є.Маланюк по-шопенівськи відтворює «жагучу музику епохи», де на тлі чорної колористики, у стані п'яного осіннього сну поет відчуває «вічну спрагу» за небесною гармонією далеких зір, але його «голодний крик» самотнім перекотиполем відмірює пустелю світу і людської спустошеної душі. Тому це – музика пориву і гніву, як у Ф.Шопена, «пристрасна музика муки», як у Ц.К.Норвіда. Не даремно у своїй розвідці про Є.Маланюка М.Неврлий проводив паралель між українським та польським письменниками-вигнанцями: «Долею свого стражденного життя він близький до польського поета Ципріана Норвіда, який також, як він, майже все своє життя поневірявся в холодній і байдужій чужині. Вогнем своїх інвектив, свого болю і гніву за стражденну батьківщину Маланюк був, однак, значно сильнішим за польського скитальця» [Неврлий 1991: 9]. Твори їх обох написані під знаком Ф.Шопена, суголосні шаленими низ-падіннями і контрастами. Норвідова дихотомія «проклинаю – благословляю» в Є.Маланюка поєднується з антиномією «ненавиджу – люблю». М.Неврлий теж звертає увагу на цей нездоланий контраст Маланюкової творчості: «Любити й ненавидіти батьківщину дано геніям. Так немилосердно картати Україну міг лиш той, що був готовий за неї віддати своє життя... Таке ж критичне відношення до батьківщини й рідної історії є і в Шевченка, ... і у Франка, ... і в Лесі Українки («Лиш той ненависти не знає, хто цілий вік нікого не любив»)» [Неврлий 1991: 15 – 16].

Хоча й не можна говорити, що виразно романтичне музичне письмо Шопена цілком чуже для символістів. Сам Дебюссі, відомий як витончений лірик імпресіоністичного світочуття, в останні роки свого життя, які ознаменувалися трагічними подіями історії, коли в першій світовій війні гинули його співвітчизники, а безцінні шедеври культури і мистецтва були знищені вибухами снарядів (особливо болісно французи переживали зруйнування Реймського собору XIII століття), звернувся до творчості Шопена, яка приваблювала його асоціативним багатством чуттів, де тонкий ліризм і салонність співіснували з мотивами вияву гніву, бунту і непокори. Такими, зокрема, були його «Ода Франції» чи оркестрова п'єса «Королю Альберту і його солдатам», написана під впливом вражень від руйнування і численних жертв у Бельгії.

Усі твори Є.Маланюка, які пронизані ідеєю втрати національних ілюзій, позначені такою ж музичністю. Кульмінацією вияву його поетичної візії є поема «П'ята симфонія» із присвятою «Пам'яті Василя Тютюнника, воїна і громадянина». Написана у роки другої світової війни (1942 – 1944 рр.), вона відтворює події 1919 р., коли потуги української армії почали зазнавати краху. Назва «П'ята симфонія» і епіграф вказують, що мова йде про відомий твір Людвіга ван Бетховена, де на партитурі великий композитор написав «So pocht das Schicksal an die Pforte»: «Так стукає судьба у браму серця, / І треба вміть почути віщій стук...» [Маланюк 1992: 390] – говорить поет, очевидно, маючи на увазі, що його покоління отримало другий шанс відвоювати бажану волю.

У рамках висвітлюваної теми, оминаємо аналіз поеми загалом, а окремо зупинимось на його сьомій частині – «Ноктюрн». У контексті поеми, яка відтворює метушню військових дій, де зливаються у єдине звучання накази полковників і генералів, гул телефонних струн і стук друкарських машинок, вибухи і гуркіт ешелонів та спів втомленої піхоти, а накази до наступу змінюються сум'яттям, частина «Ноктюрн», здається, з'являється несподівано. Передусім картина нічного Крем'янця, де розгорталися основні військові події: «... І ніч урочиста, як свято, / Ніч червнева осяяла всесвіт без меж, / Землю й небо молитвою тиші з'єднала / Аж до ранку. А ранком – ізнову навала / І війни клекотіння, і хмари пожеж» [Маланюк 1992: 398].

Частина «Ноктюрн», що слідує за нею, є своєрідним антрактом у зображенні хаосу війни, де мистецтво війни перемагається власне мистецтвом. Після рвучких ритмів попередніх частин, емоційної напруги і нервозності, звучить гармонійна мелодика картини нічного Крем'яця: «Під розсипом зор перлистих / Виситься Бона над містом, / Над тихою річкою вулиці, / Де домок до домика тулиться». Зорова картина доповнюється звуковим образом: «І людський труд згасило, / І бруд щоденний змило, / І місто – таємна влоговина, / Де – чуєш? – хтось грає Бетховена. / Із наступних рядків видно, що звучить «Місячна соната»: «То пані Словацька, може, / Про мертвого сина ворожить / В сонати місячнім сяєві. / Можливо, і сам тут блукає він, / Шукаючи Батьківщини» [Маланюк 1992: 399].

Образ пані Словацької безмірно розширює алюзійне тло «Ноктюрну»: це і страждання матері через розлуку із сином, і горе усіх матерів, що втратили синів на війні, і передчуття вигнання та блукання у безнадії віднайти втрачену Батьківщину та ін. Всі ці мотиви зливаються в єдину тужливу мелодію, яка заповнює весь простір і сягає неба: «І лине музика... лине... / Зливаючись з тишею, горами / Й міжзоряними просторами» [Маланюк 1992: 399].

Використаний прийом градації наближає «Ноктюрн» до малярства: епіцентром є гора Бона, де не раз упродовж історії розгорталися криваві баталії. Далі зір поета розширюється, охоплює все місто з ошатними будиночками. Музичне звучання розширює візію до замських гірських пейзажів, що, як притаманно для імпресіоністів, зливаються з небесами. Ідейну серцевину цієї частини розкриває епіграф твору: «Drzy Ukraina bodiakiem / Pod kotujacym zodjakiem / Panna Wagi podnosi...».

Він підкреслює, що в цій історичній ситуації гармонія природи і небес – нетривка, найменший порух зрадливих зір зодіаку може зрушити рівновагу світових терезів, тому позірний спокій міста – це зловіща тиша, де «домик до домика тулиться» від страху. Це та атмосфера, яку відтворив М.Черемшина у новелі «Село потерпає»: Україна, як билина, тремтить перед навалою війни. Але цьому страху протистоїть те, що вічне – безсмертна музика Бетховена, слово Словацького, безмежність зоряного неба.

Наступна, восьма частина поеми теж є ноктюрновою. «*Tertia vigilia*» («Третя сторожа») – це час від заходу сонця до світанку, коли вставав на варту особливий військовий патруль: «Адесь вже готують батальний день / Під глухим накривалом ночі. / Самотній патруль іде, / У п'ятмі напружує очі / І тягне предовгий дріт / Польового телефону, / І тягнеться в ніч безсонну / За ними росяний слід...» [Маланюк 1992: 400].

Вона теж має надзвичайно широке інтермедіальне тло, зокрема відсилає до масштабного полотна Рембрандта «Нічна сторожа», що теж передає готовність вступити у бій з надією на переможний фінал битви. Тут ліризм «Ноктюрну» поступається місцем «скреготу крицевого скерцо», коли заклики «Вогонь! Вогонь! І гук / Буде стуком судьби у серце. / І всі зрозуміють той стук» [Маланюк 1992: 400]. Ця остання частина, написана у 1951 році, звучить завершальним обнадійливим акордом, що український народ все-таки дочекається настання світанку і не пропустить прихід долі під брами сердець.

Окрім таких драматичних ноктюрнів, що тяжіють до Бетховенівської напруги і симфонізму, у творчості Маланюка-лірика є нічні твори й іншого звучання. У дусі Дебюссі-Уістлера написаний диптих із частини «Чорне серце» (збірка «Земна Мадонна» 1934 р.): «...І ніч пливла безшумним пароплавом / По звечорілих водах тишини... / Над містом – ліхтарі – намистом, / В міськiм саду оркестра грала / В провалля зоряної вишини. / О, вітре весняний! Ти з Біблії? З Євангелій? / Так близько чорні перли, перли віч. / Здавалося – весна, як тiнь архангела, / І синім Назаретом – ніч» [Маланюк 1992: 195].

Притаманну для Маланюкового мислення амбiвалентність персоніфікованого образу ночі найбільше виявляє «Ноктюрн» («Недовго вечоріло небо...»). У цьому творі картина нічного лісу, «просякнута» одночасно і світлом місяця, і «незнаними силами». А чарівна даль «дивносаяного моря» під пануванням ворожки-ночі, яка «зачарувала усе суще, / Закляла день і міру, і число» стає оманюю: крізь цю видиму дійсність «вдирається невсипуще солодке й необорне зло» [Маланюк 1992: 513]. Подібна настроєвість поезії «Ніч над потоком», але тут додаються улюблені Маланюкові мотиви з історичної прапам'яті українця-степовика: «Владно ніч бере у бран. / Смерк зник. / Яничарський ятаган – /

Молодик...» [Маланюк 1992: 523]. Зорова картина передає такий стан, коли, здається, все завмерло і застигло у нерухомому стані. І тільки плюскіт хвиль, що «протинає тишину», нагадує «про ритм і про час» і завдає невгамовного гострого болю «глядачу» цієї нічної картини.

Як бачимо, жанр ноктюрну є одним із центральних у творчості Є.Маланюка і представлений усією палітрою генологічних різновидів, мотивів і образів, із різними тональностями, мелодіями, ритмами. Загалом же вони постають зразками неоромантичної імпресіоністичної модерністської поезії, де вияв синтезу мистецтв сягає вершинного втілення. Однак патріотична настанова автора додає до цих естетичних візій драматизму і філософічності, що зближує мелодіку Маланюкового вірша із музикою Бетховена, її багатогранністю і симфонізмом: «Ти сам один на цвинтарищі битви. / І тільки ніч. І готика молитви» [Маланюк 1992: 550].

Жанр ноктюрну присутній у творчості інших поетів діаспори, хоча ніде не виявляє такої ідейної глибини і розмаїття втілень, як у Маланюка. З-поміж інших наостанок варто згадати два ноктюрнові твори сподвижниці Євгена Маланюка Олени Теліги. На «напрутих струнах» самотності, відчаю і гіркою тронку «грає вітер» у поезії «Ніч була розбурхана і тьмяна» [Теліга 1992: 42]. У ключі Маланюкової проблематики та ідеї написана перша ноктюрнова частина триптиху «Чорна площа»: «Це ввижається в ніч, ледве змучена пам'ять / Божевільних думок від вогню не хоронить, / І вони закипають, іскряться снопами, / Щоб пізніше застигнути сріблом на скронях...».

Хоча у цьому вірші найбільше виявляється зміна настроєвості та тональності, останній рядок звучить акордом просвітлення і надії: «Тільки вранці, як вітер полоще / Звислі руки дерев і пропалені чола, – / Я лишаю її, чорну, стиснуту площу, / І виходжу у світ – з синім небом довкола» [Теліга 1992: 43].

Можна стверджувати, що попри напружену стилістику ноктюрнового письма поетів-вигнанців, в усіх була така ідейна настанова: через ніч думок, почуттів, розчарувань, гніву і сумніву вийти у інший світ. Для Дебюссі цим «іншим виміром» було море (найяскравіше це видно у ноктюрні «Серени»), для більшості українських поетів – це небо. Саме це у зміні мистецької

парадигми епохи стало домінантним. Якщо до того мистецтво відтворювало світ у картинах земного буття, а «небесна» тематика з'являлася в апокаліптично-анагогічній образності потойбіччя, то символісти поєднали любов до землі з ностальгією за небом, розмивши межу між ними. В художників-імпресіоністів зникла лінія горизонту, все розчинилось у просторі й часі. У символістів принцип вселенської аналогії передусім передбачав стирання межі між видимим і потойбічним. Українські поети буремної епохи тонко вловили і втілили у власній поезії ці настрої і мистецькі настанови. Жанр ноктюрну засвідчив суголосність їхніх художніх осянянь із ритмікою та семантикою історичної доби їхнього покоління.

Література: Вервес 1996: Вервес Г.Д. Микола Вороний // Микола Вороний. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наукова думка, 1996. – С.5–30.; Вороний 1996: Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / упоряд. і прим. Т.Гундорової: Автор вступ. ст. Г.Д.Вервес. – К.: Наукова думка, 1996. – 704 с. (Б-ка української літератури). Лановик 2012: Лановик З., Лановик М. «Ноктюрн» Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: літературознавство / За ред. д.ф.н., проф. М.П.Ткачука. – Вип. 36. – Тернопіль: ТНПУ ім.В.Гнатюка, 2012. – С.3-13.; Липа 1938: Липа Ю. Бій за українську літературу. – Вид-во «Народний стяг», 1938. – С.45 – 46; Маланюк 1923: Маланюк Є. Думки про мистецтво / Веселка. – Каліш, 1923. – №№7 – 8.; Маланюк 1992: Маланюк Є. Поезії / Упоряд. та передм. Т.Салиги. – Львів: УПІ ім. Івана Федорова; Фенікс Лтд., 1992. – 686 с.; Малларме 2001: Малларме С. Вірші та проза / Упоряд. та пер. з фр. М.Москаленка / Передм. Д.Наливайка. – К.: Юніверс, 2001. – 240 с.; Неврлий 1991: Неврлий М. Поет боротьби й вселюдських ідеалів // Маланюк Є. Земна мадонна. Вибране. – Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, відділ української літератури у Пряшеві, Фондація ім.Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – С.6 – 34.; Олесь 1990: Олександр Олесь. Твори. В 2-х т. – Т.1 / Упоряд., прим. Р.П.Радишевського. – К.: Дніпро, 1990. – 959 с.; Рисак 1999: Рисак О. Найперше – музика у слові / Олександр Опанасович Рисак. –

Луцьк, Редакційно-видавничий відділ ВДУ «Вежа», 1999. – 400 с.; Теліга 1992: Теліга О. Збірник / Олена Теліга / Київ – Париж – Лондон – Торонто – Нью-Йорк – Сідней: Вид-во ім.О.Теліги фундації ім.О.Ольжича, 1992. – 474 с.; Шиллер 1957: Шиллер Ф.О. Стихотворения Маттисона // Собр. соч в 7 т. – Т.6. – М.: Худ.лит., 1957. – С.628 – 646.; Яроцинський 1978: Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм / Пер. с пол. С.С.Попковой. – М.: Прогресс, 1978. – 231 с.

В статтє очерченє особенности розвитку жанра ноктюрна в української поезії першої половини ХХ века, в частности в творчестве М.Вороного, О.Олеся, Е.Маланюка, О.Телиги на фоне западноевропейської традиції. Просліджується вплив символізму в музиці (ноктюрни К.Дебюссі) на смену стилю і поезії стиха. Осмысливається феномен музикальності словесного мистецтва як домінанта художественного мислення українських поетів. Аналізується тематичний спектр ноктюрнової поезії в контексті інтермедіальних параметрів.

Ключеві слова: жанр, ноктюрн, символізм, взаємодія мистецтв, тема, музикальність літератури.

Рецензенти: Ткачук М.П., д-р філол.наук, проф. (Тернопіль)
Журба С.В., к.філол.наук, доц. (Кривий Ріг)

Світлана Притолюк, доц. (Тернопіль)

ББК 83.3 (4 Нім)

УДК 82. 436 – 31

Становлення особистості та процес самоідентифікації в романі К.Е.Францо́за «Мошко з Парми»

У статті аналізується твір Карла Еміля Францо́за «Мошко з Парми. Історія одного єврейського солдата», зокрема розглядається специфіка становлення особистості та процесу самоідентифікації в умовах детермінуючого впливу полікультурного середовища, акцентується на амбівалентності розвитку релігійних почуттів головного героя.

Ключові слова: роман виховання, становлення героя, самоідентифікація, аукторіальний наратор, Карл Еміль Францо́з.