

УДК 821.161.2-31.09

Бестюк Ірина

### УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА «БЕТХОВІАНА» 1920-Х РОКІВ (РОМАН «ЧЕСТЬ» (1929) М.МОГИЛЯНСЬКОГО)

*Грандіозність ювілейних святкувань 1927 року – 100-ліття з дня смерті Людвіга ван Бетховена і 10-ліття Жовтневого перевороту, що збіглися в часі, – резонують у різножанрових літературних творах цього періоду. У художньому осмисленні музики Бетховена в романі «Честь» М.Могілянський дотримується ірраціонально-волюнтаристської концепції – ставить Бетховена поряд із Шопенгауером, Ніцше й Бекліном. Авторка статті розглядає такий реанімований декадансний формат як артикуляцію модерного кітч.*

**Ключові слова:** Бетховен, музика, декаданс, ірраціоналізм, кітч.

*Грандиозность юбилейных торжеств 1927 года – 100-летие со дня смерти Людвиг ван Бетховена и 10-летие Октябрьского переворота, которые совпали во времени, – резонируют в разножанровых литературных произведениях этого периода. В художественном осмыслении музыки Бетховена в романе «Честь» М.Могілянський придерживается иррационально-волюнтаристской концепции – ставит Бетховена рядом с Шопенгауером, Ницше и Беклином. Автор статьи рассматривает такой реанимированный декадансний формат как артикуляцию современного китча.*

**Ключевые слова:** Бетховен, музыка, декаданс, иррационализм, китч.

*Grandiosity of jubilee celebration of 1927 to 100 th anniversary of death of Ludwig van Bethoven and 10 th anniversary of October's Revolution how been coincided in time. They are resonated in different genres of literature of this period. In artistin sense of music by Bethoven in his novel «Honour» М.Могілянський follow irrational and voluntary conception and peaces Bethoven close by Chopengauer, Nietzsche and Becline. This article deals with the revival of decadental format 1929 th as an articulation of modern kitsch.*

**Key words:** Bethoven, music, decadens, irrationalism, kitsch.

Літературний «міф Бетховена» інспірований ювілейними святкуваннями, що припали на 1927 рік, – 100-ліття з дня смерті німецького композитора та 10-ліття Жовтневого перевороту. В рецепції ідеологів нової пролетарсько-комуністичної культури грандіозність масштабів Жовтневої революції оцінювалась через аналогію з Великою Французькою, а музичні маркери революційних потрясінь – через ідентифікацію з «героїко-драматичним» мистецтвом Людвіга ван Бетховена (1770–1827), презентоване його симфоніями («Героїчна», П'ята і Дев'ята), увертюрами («Коріолан», «Егмонт», «Леонора»), сонатами («Патетична» й «Апасіоната» [4, с.25], яка, до того ж, вважалась улюбленою самого вождя пролетаріату В.Ульянова-Леніна [3, с.90]). Концерти, музичні огляди, наукові читання, пов'язані з Бетховіаною, вписавшись у формат революційної річниці, демонструють своєрідну культурну узурпацію всесвітньо-відомого композитора у встановленні більшовизму<sup>1</sup>. Формування нової пролетарської музики, – маніфестував А.Луначарський, – повинно розпочинатись із «копіювання Бетховена» [2, с.297], тому він навіть висунув тезу про «нових музикантів Бетховенського типу» [2, с. 297]. Одіозний наркомос РСФСР наполягав на апологізації музики Бетховена як доказу революційно-романтичного світовідчуття епохи: на його думку, тільки музика Бетховена спроможна «прославити Жовтень» [2, с.17].

Взрватися на Бетховена закликав і автор «Соняшних кларнет»: під час подорожі з капелюю К.Г.Стеценка ще 1920-ого П.Тичина висловлював переконання, що на благоговійне схилення заслугує *Бетховенова відвага*. Тичининська ідеалізація Бетховена приховує особистісний комплекс поета: в його рецепції німецький композитор постає бунтарем, нонконформістом, який ніколи не «поцілує пантофлю Папи». Водночас, творцю «космічного оркестру» близькі революційні виклики мистецькій традиції, він високо підносить новаторство, дух експерименту, за що й величає маестро «новим богом»: «Наш бог без сивої бороди, од нього тільки промені, які повелюють без дикретів. Без дикретів – от в чім вся сила музики. Стеценко схоче – й я заплачу, Стеценко схоче – засміюся. Сміливості, тільки сміливості побільше! Бетховенськими кроками через гори, через ріки! Верніть Дніпро від бандитів в язичество, нове язичество створіть! Бетховен. Коли б у нас хоч одна така фігура! Раз якось він грав при дворі і його вечерять посадили не за столом, а десь на кухні. І він не побоявся зробити з цього скандал. Хто – Бетховен буде вам на ланцюгу ходити? Вибчайте. А ми все обгинці, все обгинці» [8, с.49].

В українському культурному відродженні «міф Бетховена» національно заангажований, – закорінений у «віденській» історії німецького композитора: спілкування Бетховена з українцем Андрієм Розумовським<sup>2</sup>, російським послом в Австрії, участь митця у його музичному «салоні», завдяки чому ма-

<sup>1</sup> Роль гімну ССРСР упродовж 1920-1930-х (доки тривав конкурс на його написання (до 1943)), окрім «Інтернаціоналу», совети «довірили» Бетховеновій «Оді радості», – цей фінал Д'євятої симфонії прозвучав, засвідчуючи урочистість прийняття Конституції ССРСР 5 грудня 1936 року на VIII Всесоюзному з'їзді [3, с.89-90].

<sup>2</sup> Цей епізод ліг в основу історичної новели Юрія Косача «Вечір у Розумовського» (1946).

естро захопився українськими народними піснями, які виконувала придворна капела графа (йдеться про обробку пісні «Іхав козак за Дунай» та варіації на тему «За городом качки пливуть»); відомо, що дипломату була присвячена «Пасторальна симфонія», а також – новаторськи складні «квартети», у яких резонують мелодії українських народних пісень. Знаменно, що деякі пісні в обробці Бетховена (упродовж 1810-1818 рр. маестро створив 120 опусів за мелодіями різних народів [3, с.62]) уперше були опубліковані саме в 1920-х, зокрема, у перекладі Дмитра Загула, Максима Рильського та Миколи Зерова.

Великомасштабні музичні святкування Бетховенового ювілею 1927 року<sup>3</sup> резонують у різножанрових творах цього періоду: так, у ліриці, починаючи з поезії Василя Еллана-Блакитного «Після Крейцерової сонати» (1918), «текст Бетховена» присутній у доробку Максима Рильського, – це поезії «Ти зацілована, запльована» (збірка «Крізь бурю й сніг» (1925)) та «Бетховен» (1928), алюзія на знамениту Дев'яту симфонію пов'язує поему Олекси Влизька («Дев'ята симфонія» (1927)) та вірш Євгена Плужника («Місто мале. На дзвіницю злізти...» (1927)); відомо, що Микола Куліш до написання власної, «експериментальної», «Патетичної сонати» (1929) надихався Бетховеновою «Патетичною сонатою», яку виконувала його донька Ольга. Епічну презентацію рецепції Бетховена склали, головним чином, романи, поява яких припадає на 1929 рік: «Честь» М.Могилянського, «Голяндія» Д.Бузька, «Робітні сили» М.Івченка, а також його новела «Лірика осені (До землі)» (1917), уміщена в дебютній збірці «Шуми весняні» (1919). В еволюції епічної «Бетховіани» окресленого десятиліття (1919-1929) помітна зміна модусів, – від *трагічного* до *іронічного* (за Н.Фраєм). Так, важливим текстотвірним мотивом новели М.Івченка, витриманої в ранньомодерністській поетиці сповідальної прози, виступає Бетховенова композиція під назвою «La prière», що з французької означає «молитва». Натомість деміфологізація Бетховена в авангардному романі Д.Бузька виказує засудження романтично заангажованої чуттєвості: іронічні вістря націлені на інспірований музикою психологізм, пов'язаний зі звучанням «етюду Бетховена» [1, с.309]. В інтелектуальному романі М.Могилянського декадансно-суїцидальний сюжет розгортається у формі *модерного кітчю*, у фактурі якого інкорпорована і тема Бетховена. Осмисленню цього музичного аспекту, – рецепції Бетховена в «патетично-іронічному» романі М.Могилянського, – присвячена пропонована стаття. Реабілітацією «Честі» (1929) завдячуємо Н.Шумило, – уперше надрукований 1990 року [5], роман, однак, досі залишається «не прочитаним» (окремим аспектам присвятили увагу С.Кривенко, О.Лілік, Н.Гноєва, О.Філатова).

Текст М.Могилянського концептуалізує ледь не дидактичну вимогу культурного взорування на Німеччину (альтернативним інваріантом якої можемо розглядати «психологічну Європу» М.Хвильового): під час відрядження до Берліну героя роману захоплює «німецька дисципліна праці» [5, с. 119], він компліментарно оцінює «сувору вибагливість німецького генія» [5, с. 122], «німецьку інтелігенцію» [5, с.126], «витримка в праці, а головне – її продуктивність у німецьких колег його щиро дивувала» [5, с.121] тощо. У контексті ідеалізації «німецького генія» [5, с. 122] український прозаїк переосмислює мистецьке реноме всесвітньо відомих представників цієї нації, які вплинули на зміну культурної парадигми як XIX, так і XX віків, – Людвіга ван Бетховена, Артура Шопенгауера і Фрідріха Ніцше. Причому в художньому осмисленні музики Бетховена прозаїк дотримується шопенгауєрівсько-ніцшеанського трактування цього виду мистецтва. Відповідно філософську матрицю інтелектуального роману склали ірраціонально-волюнтаристські концепції А.Шопенгауера («Світ як воля та уявлення» (1818)) та Ф.Ніцше, – художній текст виказує інтертекстуальний зв'язок з його працями «Народження трагедії з духу музики, або Еллінство і песимізм» (1872) і «Людське, занадто людське» (1878). Водночас, в імпліцитній перспективі твору задіяна рецепція Ніцшевого «По той бік добра і зла» (1886): так, ідея національно-культурного взаємобміну Німеччини й України відзеркалює диференціацію «геніальних народів», характеристики якої присвячена частина під назвою «Народи і вітчизни». Філософ відводить одним народам (таким, як греки і французи) «жіночу проблему вагітності й таємниче завдання формувати, виконувати, завершувати», а іншим (євреям, римлянам та німцям) – «запліднювати й ставати причиною нового життєвого ладу»: «Ці два різновиди генія шукають одне одного, як чоловік і жінка, але не досягають взаєморозуміння, – так само, як чоловік і жінка» [6, с. 143].

Таку форму творчого взаємонаснаження ілюструє як літературна, так і музична теми «Честі»: М.Могилянський вказує на аналогії в ліриці С.Георге і П.Тичини, а класику Л.Бетховену протиставляє свого сучасника – українського композитора М.І.Вериківського (1896 – 1962), що підтверджує такий епізод роману: творчість українського маестро настільки зацікавила піаністку-німкеню, що вона мріє побувати у Києві, у чому зізнається Каліну під час його перебування в Берліні: «Вона проглядала деякі з композицій Вериківського... Дещо дуже її зацікавило, поготів, що вона відчула його спорідненість з німецькою музикою» [5, с. 126]. Знаменно, що чільне місце в «ренесансному» каноні відводить цим іменитим митцям і лідер літпроцесу 1920-х М.Хвильовий («Україна чи Малоросія?» (1926)): «Ми вже все маємо – і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Меллера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівнянну поезію Тичини, Рильського, і надзвичайного Курбаса, і..., і..., і... Але ми ще не маємо відповідної культурної атмосфери» [9, с. 621].

Як художня реакція на відсутність «відповідної культурної атмосфери» [9, с.621] концептуалізується «кодекс честі» у версії М.Могилянського. Компонуючи «патетичну» сюжетну історію про високий етос честі хірурга Дмитра Каліна, який після невдалої операції покарав себе смертю (в основі роману – реальний факт 1886 року, самогубство хірурга С.П.Коломніна), М.Могилянський задіює нарративи декадансу. Такий

<sup>3</sup> Інформацією про насичену ювілейну програму рясніє друге число часопису «Музика» за 1927 рік, наведені факти в якому свідчать, що «Бетховіана» презентована не тільки у святкових репертуарах, – вона охопила різні царини: історію й філософію музики, видавничу, поліграфічну і навіть кінематографічну.

«вінтажний» маневр, – *fin de siècle*’івська стилізація, що розцінювалась автором як найбільш прийнятна у тематизації суїциду (*a lá* О.Плюш), – приховує розраховану на масового читача вимогу сповідувати «релігійну честь». Тому письменник, оперуючи «відпрацьованими» художніми формулами, залучає у кітчеві механізми культові постаті помежів’я віків, – ставить Бетховена поряд із Шопенгауером, Ніцше й Бекліном.

Музика, – стверджував Шопенгауер, – «безпосередній відбиток самої волі і, таким чином, для всього фізичного у світі показує метафізичне, для всіх явищ – річ у собі» [10, с.348-349]. Відповідно до цієї дефініції, у репрезентації «метафізичного» виміру роману український прозаїк обирає «драматичну» музику Л.Бетховена: дисонансна насиченість його мелодій динамізує конфліктні перипетії любовної історії (Каліна, Інни Сергіївни і її чоловіка), підкреслює неоромантичний характер її учасників – хірурга Дмитра Каліна (прихильника філософії «песимізму» А.Шопенгауера і сповідника «релігійної честі») та піаністки-ніцшеанки Інни Падалки (*a lá* героїні О.Кобилянської).

Філософсько-музичний засновок роману складає рецепція Бетховена у працях Ніцше. У «Народженні трагедії...» (1872) філософ рекомендує візуалізувати відомий епізод «Дев’ятої симфонії» Бетховена – пісню «До радості», щоб досягнути суті діонісійського начала [7, с. 452]. В іншому місці, протиставляючи музичні витoki лірики і «народжені з музики уявлення» [7, с. 471], наводить приклад із «Пасторальної» симфонії Бетховена, який, свого часу, саме так готував своїх реципієнтів (тому й назвав симфонію пасторальною, одну її частину – «сценою біля джерела», а іншу – «веселим зібранням селян») [7, с. 471]. Співвітчизника Бетховена Ніцше вітав у праці «По той бік добра і зла»: він позиціонував його композитором, геній якого сягнув далеко поза формат національної культури, – «визвучив» у музиці «долю Європи» [6, с.139]. У драматичній музиці Бетховена, за Ніцше, суб’єктивований дух Європи – уже не рококо, але ще не романтизм: «Бетговен – це проміжне явище між давньою, німецькою душею, що постійно розбивається, і майбутньою супер’юною душею, що постійно народжується; його музику осяває це присмеркове світло вічної втрати і вічної, нестримної надії /.../» [6, с.139].

У рецепції М.Могілянського музика Бетховена відповідає естетичним параметрам експресіонізму. Український прозаїк трансформує «текст Бетховена» в ніцшеанську антропологічну формулу про «тваринно-стадне» й «над-людське», – йдеться про епізод у берлінському ресторані: «оркестр догравав «Патетичну сонату» Бетховена», коли «розлючені офіціанти» зчинили «дику розправу» над клієнтом, що не заплатив: «Одні і ті ж люди умлівали від звуків Бетховена й ладні були приплескувати дикому знущанню над людиною...» [5, с.121].

Музика Бетховена та картини Бекліна («Острів мертвих» і «Автопортрет») функціонують у романі як знаки «світової скорботи», – маркують елітарно-мистецькі, декадансні, пріоритети Інни Сергіївни, натомисть національно-патріотичний лубок залучений до типізації Василя Трохимовича, її чоловіка. Драматична музика Бетховена ідентифікує психологічні стани жінки, яка терпить «рабство шлюбу», – її «страждання», зусилля волі у змаганні «до життя». А тому торжество звільнення від страждання співмірне згасанню музичної «напруги» Бетховена. Сугерує апофеоз здобутої свободи і візуальний код: зник макабричний скрипаль, що стояв за спиною в художника на картині А.Бекліна «Автопортрет». Ніцшеанські формули передають радість ініціального осяяння жінки після розлуки з нелюбом: «хвала життю», «дитяча безтурботність» та «дух музики» [5, с.138]. Утім, уже в наступному фінальному епізоді зустрічі коханців (хірурга й піаністки) діонісійський «пир статі» [5, с.141] іронічно «знеструмлюється»: механізми модерної іронії вочевиднють зруйновані ілюзії героїв, примарність особистої свободи і приречену залежність від «світової волі».

Сюжетна історія про високий етос честі «занурена» у високохудожній стиль *fin de siècle*’івської епохи. Відтак у діапазоні реанімованого формату ірраціонально-волюнтаристської філософії А.Шопенгауера й Ф.Ніцше інтегроване «драматичне» реноме класика Л.Бетховена. Однак цей «патетичний» формат «іронічно» підважується, адже у романі за респектованим декадансним антуражем прихована девальвація цієї естетики як віджилої: модернізм «кінця минулого віку», в основі якого – філософія ірраціоналізму, зневажено як «застарілий» [5, с.94]. Тому такий пасеїстичний акт (у рік сталінського «великого перелому») розцінюємо як артикуляцію модерного кітчу, що й увиразнює акцентовану автором жанрову дефініцію «Честі», – роман «патетично-іронічний».

### Література:

1. Бузько Д. Чайка ; Голяндія : Романи / Передмова Л. С. Бойка. – К. : Дніпро, 1991. – 394 с.
2. Из истории советской Бетховианы / Составление, редакция, предисловие и комментарии М. Л. Фишмана. – М. : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1972. – 327 с.
3. Кенигсберг А. Людвиг ван Бетховен (1770-1827) / А. Кенигсберг – Л. : Музыка, 1970. – 90 с.
4. Конен В. Бетховен / В. Конен // История зарубежной музыки. Выпуск третий : Германия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Шестое издание. – М. : Музыка, 1984. – С. 24 – 167.
5. Могілянський М. Честь / М. Могілянський // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С. 92 – 147.
6. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / пер. з нім. А. Онишко. – Л. : Літопис, 2002. – 320 с.
7. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы: пер. с нем. / Ф.Ницше. – Мн.: Харвест, 2003. – 1040 с.
8. Тичина П. Подорож з капелою К. Г. Стеценка : Щоденник. – К. : Рад. письменник, 1982. – 261 с.
9. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т.2. – 925 с.
10. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление : пер. с нем. / А. Шопенгауэр – Мн. : ООО «Попурри», 1998. – Т.1. – 686 с.