

## ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА В МОДЕРНІСТСЬКИХ ПРОЕКЦІЯХ

Для вітчизняної духовної традиції Микола Леонтович є абсолютною художньою величиною. Тому його творчість, подібно до творчості інших світових музичних геніїв, повинна служити для нас не тільки самодостатнім об'єктом безперервного поглибленого дослідження історично-монографічного типу, а й певною позачасовою універсалею. Сприйняття музики М. Леонтовича кожним новим поколінням, її сучасні виконавські та аналітичні інтерпретації стають індикатором сутнісних, принципівих змін у самому характері музичної культури, своєрідним науковим інструментом фіксації новітніх соціально-естетичних процесів і, можливо, навіть барометром вимірювання поточного українського культурного тиску.

Проте на сьогоднішній день, за спостереженням одного з провідних дослідників спадщини композитора В. Кулик, «в українському музикознавстві стосовно висвітлення творчої діяльності митця міцно закріпився стереотип повного й остаточного її осягнення» [3, с. 208]. Констатуючи винятково високий рівень розробленості монографічної проблематики першого ряду, який, власне, і призвів до виникнення вказаного стереотипу, авторка зазначає, що «...сьогодні цей потужний і всебічний нотографічний і науковий доробок не дає повного і об'єктивного уявлення про творчу діяльність митця у контексті музичної культури ХХ століття» [3, с. 208]. Зауважмо, однак, що саме завдяки попереднім масштабним напрацюванням М. Гордійчука, Н. Горюхіної, Н. Герасимової-Персидської, А. Терещенко, М. Загайкевич, Т. Бондаренко та ін., що набули вже значення класичних, і стало можливим розгортання подальших векторів дослідження, в тому числі й компаративно-культурологічних, у межах усього духовного комплексу гуманітаристики ХХ століття.

Відтак, спираючись на тези авторитетних сучасних дослідників української музичної культури першої третини ХХ століття (М. Ржевської, Л. Кияновської, О. Козаренка) та власне дослідників творчості Леонтовича, яких можна назвати «леонтовичезнавцями другої хвилі» (А. Завальнюка, В. Кузик, В. Іванова і Т. Іванової, вже цитованої В. Кулик), і не претендуючи на цілісне висвітлення заявленої теми, спробуємо окреслити її потенційні напрямки.

Одним із найважливіших, на нашу думку, є розгляд творчості М. Леонтовича в контексті сучасної наукової *проблематики музичного модернізму*. У зв'язку з її нещодавнім становленням і стрімким поширенням у вітчизняному науковому середовищі, наявністю доволі чітко окресленої музикознавчої модерністської парадигми виникає потреба у певній корекції поглядів і стосовно Леонтовича. Той неспростовний факт, що М. Леонтович був сучасником модерністської доби, змушує шукати доказів того, що він був, до певної міри, і її представником. Відтак у його творчості, виконавській, педагогічній та громадській діяльності, навіть у його приватному житті знайшли відбиток специфічні естетичні прикмети часу, численні сліди модерністської художньої ідеології.

Слід зазначити, що істотний фактологічний і аналітичний матеріал щодо паралелі «Леонтович та український модернізм» міститься в монографії М. Ржевської «На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи» (2005). Водночас значно вужче представлена в сучасних музикознавчих роботах паралель «Леонтович та західноєвропейський модернізм». Поясненням цього може слугувати загальний, дотепер відкритий і почасти дискусійний щодо самого предмета характер музикознавчого висвітлення культурної осі «Західна Європа — Україна першої третини ХХ століття». Тому кінцевою метою даної статті є спроба розгляду творчості Леонтовича в контексті західноєвропейського музичного модернізму передусім у зв'язку з питаннями стильової атрибуції, а також у площині психологічних мистецьких характеристик.

При знайомстві з нечисленними листами композитора, зокрема з ліричним циклом любовних послань до майбутньої дружини Клавдії Жовткєвич, звертають на себе увагу деякі цікаві особливості його літературного викладу і навіть композиційного оформлення, що дозволяють провести паралелі з музичними «посланнями» М. Леонтовича. Ці п'ять листів, датованих 1902 роком [1, с. 111–118], вирізняються дивним поєднанням тематичної монолітності й водночас стилістичної рухливості, навіть мінливості стилю. Звісно, мова завжди йде про особисті почуття і виливається в край відвертий інтимний моно-діалог, але періодично композитор побіжно торкається і глибінніших, етичних та світоглядних речей. При цьому виникає враження, що кожний новий лист — це договоровавання ідеї попереднього, безперервний ланцюг напруженого внутрішнього психологічного процесу.

У листах виходить на поверхню те істинне, що постійно нуртує в душі композитора: «Буду говеть. Надо покаяться в грехах прежних. Я наполовину делать ничего не могу. Так и тут. Теперь полная противоположность тому, что раньше было. А причины такой перемены — мы» [1, с. 118].

Наведені слова композитора віддалено нагадують відомий вірш Миколи Вороного «Іванові Франкові. Відповідь на його посланіє», написаний у ході гострої естетичної полеміки між «провісником першої хвилі українського модернізму» (як називає Вороного літературна критика) і визнаним духовним лідером нації:

До мене, як горожанина,  
Ставляй вимоги — я людина.  
А як поет — без перепони  
Я стежу творчості закони;  
З них постають мої ідеї —  
Найкращий скарб душі моєї.  
.....  
Моя девіза: йти за віком  
І бути цілим чоловіком! [5, с. 85].

Слід наголосити, що ці рядки написано майже одночасно з цитованим листом М. Леонтовича, в 1903 році. Беззаперечно художня близькість поміж Леонтовичем та Вороним, співзвучність їхніх ідей та спільність творчих позицій, спрямованих на синтез «естетизму та націоналізму» (що, за словами знаного дослідника В. Мазєпи, й складає специфіку українського модернізму), знайшли підтвердження пізніше, в останній період творчості композитора, коли ним була написана «Легенда» на слова М. Вороного.

На феномен договоровавання як модерністський психологічний нюанс вказує й оригінальна звичка закінчувати листи цілим оберемком постскриптів: так, наприклад, у листі від 1 квітня 1902 року їх міститься аж п'ять! Подібна психологічна, особистісна процесуальність, напевне, нерозривно пов'язана з інтенсивною процесуальністю композиторського мислення, яка, за визнанням дослідників-джерелознавців, була однією з найпоказовіших рис професійного стилю Леонтовича: «...не лише твори, що мають декілька редакцій, а й ті, що представлені єдиним варіантом художнього рішення, характеризуються тривалим розгортанням у часі» [3, с. 210]. Взагалі, наявність у Леонтовича великого числа творів, що існують у кількох варіантах, у тому числі виконавських, тобто існування варіантності як складової художнього методу, а також значна тривалість роботи над тим чи іншим текстом дозволяють провести паралель з аналогічним явищем у М. Равеля.

Ще однією сутнісною рисою митця модерністської доби можна вважати напружений і часом непередбачуваний характер творчої біографії, наявність інтенсивної композиторської еволюції, в тому числі стильової. Звісно, у М. Леонтовича не було, та й не могло бути занадто різких зигзагів, несподіваних відхилень у бік того чи іншого модерністського концепту, однак спостерігався цілеспрямований рух до ускладнення індивідуальної музичної мови. Цілоком очевидно, що його роботи пізнього (київського) періоду складають особливий художній ряд, у межах якого відчутно посилюються тенденції до використання символістських та імпресіоністських елементів, тимчасом як твори центрального періоду, насамперед масив хорових мініатюр-обробок, тяжіють до застосування неофольклористичних підходів (у поєднанні з постромантичними).

Серед явних неофольклористичних ознак хорового стилю Леонтовича передусім варто виділити закономірне і водночас неповторно-індивідуальне поєднання фольклорного матеріалу з арсеналом сучасної

музичної мови, що взагалі складає головну технологічну формулу зазначеного стильового явища. Особливо це стосується ладогармонічних та фактурно-тембрових засобів, які набували актуальності в ситуації модерністського перегляду традиційних виражальних пріоритетів і послаблення ролі суто мелодичного компонента музичної образності.

Неможливо оминати увагою й активну жанрову роботу М. Леонтовича, спрямовану на переосмислення здавна вкоріненої в українську музичну свідомість моделі хорової обробки. Результатом цієї роботи стала модерністська «деканонізація» жанру, що призвела до потужної рецепції подальших жанрових креативів у хоровій музиці ХХ століття, від наближених за стилістикою до обробки хорових мініатюр М. Веріківського та П. Козицького до найсучасніших конструктів фольк-опери у Є. Станковича, «хорових ігор» у І. Шамо, хорової опери у Л. Дичко, вокально-хорового дійства у Г. Гаврилець тощо.

Засадничими елементами неофольклорного мислення Леонтовича є психологізація та символізація народної пісні, посилення ролі індивідуального композиторського начала в образотворенні, тобто своєрідна естетична суб'єктивізація фольклору. Зовні це виявилось в домінуванні певних пісенних жанрів — лірично-побутових, дитячих, давніх обрядових. Схожий жанровий відбір та метод суб'єктивно-психологічних інтерпретацій фольклорних джерел характерний і для фундатора західноєвропейського неофольклоризму Б. Бартока, особливо для його опери «Замок герцога Синя Борода», де старовинна угорська (сікейська) балада тлумачиться в гостро-експресивному емоційному плані. Можна було б принагідно згадати й іншого неофольклориста — Л. Яначека — та його оперу «Пригоди Лисички-шахрайки».

Водночас у Леонтовичевих хорових обробках віддзеркалюються численні загальномодерністські жанрові процеси та композиторські тенденції. Тут можна говорити і про спільну для багатьох модерністів мініатюризацію вислову, і особливо про специфічне явище жанрової циклізації, яке безпосередньо втілює новітній тип художнього мислення — процесуальний, розлогий у часі та мистецькому просторі, неподільний щодо лабораторної й репрезентативної творчих сфер. У даному аспекті достатньо порівняти унікальне значення хорової обробки для М. Леонтовича і фортепіанної прелюдії для К. Дебюссі або інструментального циклу мініатюр для А. Шенберга і А. Веберна чи циклу «Kammermusik» для П. Хіндемита.

Виразність і унікальність модерністського стильового візерунка у М. Леонтовича стають ще помітнішими в процесі аналітичних спостережень над пізніми творами композитора, які, безперечно, відкривали абсолютно новий етап його професійної еволюції і, за трагічною іронією долі, могли б насправді сформувати ще один ранній період творчості нового Леонтовича, адже аналогічна еволюційна спіраль «нового початку», щасливо і вичерпно реалізована, прикрашає біографію, скажімо, Карла Орфа. Цікаво, що при цьому в творчості Орфа виникає зворотний жанровий вектор — рух не від, а до хорових жанрів.

«Літні тони», «Льодолом», «Моя пісня», «Легенда» і особливо «На Русалчин Великдень» сумарно демонструють рішучий індивідуально-стильовий зсув, позначений серйозним ускладненням образної й композиційної драматургії, ладотональної мови, метроритміки, фактури тощо, а також і об'єктивно-стильовими нашаруваннями символізму та імпресіонізму. Щодо останнього, то вже саме звернення до поезії «модерніста № 1» М. Вороного і визнаного імпресіоніста В. Сосюри промовисто свідчить про посилення модерністських зацікавлень М. Леонтовича та про активізацію в нього відповідних «модернізаційних» технологічних тенденцій.

Як приклад можна навести хорову поему «Літні тони». Загальновідомий і, на перший погляд, ординарний факт наявності в середньому розділі твору цитати з популярної народної пісні «Вийшли в поле косарі» дає право говорити про виняткову сміливість композитора: адже насправді йдеться про непряму, складно організовану цитату, де народна мелодія озвучує авторський поетичний текст В. Сосюри. У свою чергу цей останній не є повністю «чужорідним», а наближається до смислової варіації народного тексту: «Деся далеко дзвонять коси і спадають на покоси пісні звуки...». Таким чином, виникає комбінація строгої мелодичної цитати і вільної словесно-поетичної алюзії, ускладнена розвитком попередньої хорової лінії, яка структурно не збігається з цитатною і спричиняє тонку поліфонічну гру, а також «обтяжена» звучанням бурдонного басу символічно-зображального плану. До того ж у подальшому розгортанні середнього і репризного розділів твору інтонації народної пісні активно інтегруються в основний тематичний контекст. Зазначмо, що найближчий у часі випадок застосування аналогічних технологій — це Скрипковий концерт А. Берга, написаний 1935 року, заключний розділ якого з бахівською хоральною цитатою зазвичай вважається історично першим зразком тематичного колажу в західноєвропейській музиці.

Останній приклад стосується опери «На Русалчин Великдень», яка ще з часів С. Людкевича була і до сьогодні лишається потужним художнім джерелом для дослідження *музично-театральних новацій* М. Леонтовича. Серед них — і нестандартність жанрового вирішення (опера-балет, жанр, який не надто часто привертав увагу європейських композиторів — зокрема можна згадати «Віллісі», перший твір Дж. Пуччіні); і звернення до актуального для модернізму легендарно-фантазійного сюжету з елементами символістської утаємниченості й статичності та імпресіоністської пейзажної поетичності; й застосування в гармонії найсучасніших дисонантних комплексів, аж до тональної невизначеності цілих епізодів; і шарм тріольної «дебюссівської» ритміки; і дивний синтез складного, рафінованого, модерного і простого, елементарного, близького до примітивізму шарів музичного тексту (на останній звертає увагу О. Козаренко). Дещо несподіваним є тлумачення Леонтовичем гармонії збільшеного тризвуку, далеко від втілення традиційної «фантастично-демонічної» семантики і натомість наближене до пуччинівського «акорду кохання» (наприклад, у розвитку теми кохання в кінці I акту «Мадам Баттерфляй»).

За словами О. Козаренка, представника сучасного композиторського постмодернізму, в українському мистецтві початку ХХ століття «...“нове” часто приходило під маскою “старого” як рефлексія на глибинні національні архетипи, як модерна репліка на традиційні артефакти (в О. Архипенка, М. Бойчука, О. Довженка)» [2, с. 134]. До цього переліку ми безумовно повинні залучити й М. Леонтовича, у творчості якого численні модерністські ідеї знаходять відображення в геніальних за своєю сміливістю і водночас простотою музичних проєкціях. Адже не інакше, як девізом Леонтовичевого модернізму, звучать заключні рядки «Льодоламу»:

Б'є і рве зими закови, мов гарматами, грозиво  
Криги креше сrebro непокірний наш Дніпро.  
На загопи шле загопи, мов мечі гримлять по броні,  
Все клекоче і реве — на старе іде нове... [4, с. 179–180].

1. *Завальнюк А. Ф.* Микола Леонтович: Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження. — Вид. 2-е, доопрацьоване і допов. — Вінниця, 2007.
2. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови. — Львів, 2000.
3. *Кулик В.* Текстологія рукописів М. Д. Леонтовича (на матеріалі автографів обробок українських народних пісень) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2005. — Вип. 36: Українська та світова музична культура: Сучасний погляд. — Кн. 1. — С. 207–217.
4. *Леонтович М.* Хорові твори / Упоряд. М. Вериківський. — К., 1961.
5. *Мазепа В.* Український модернізм початку ХХ століття: Спроба синтезу естетизму та української ідеї // Філософська думка. — 1998. — № 2. — С. 81–97.

**Анотація.** Розглянуто творчість М. Леонтовича в контексті сучасної наукової проблематики музичного модернізму. Композитор був сучасником модерністської доби, а відтак у його творчості, виконавській, педагогічній та громадській діяльності знайшли відбиток специфічні естетичні прикмети часу, численні сліди модерністської художньої ідеології. Тому в зв'язку з її становленням і стрімким поширенням у вітчизняному науковому середовищі, наявності доволі чітко окресленої музикознавчої модерністської парадигми виникає потреба у певній корекції поглядів і стосовно Леонтовича.

*Ключові слова:* творчість, музичний модернізм, М. Леонтович.

**Аннотация.** Рассматривается творчество Н. Леонтовича в контексте современной научной проблематики музыкального модернизма. Композитор был современником модернистской эпохи, и вследствие этого в его творчестве, исполнительской, педагогической и общественной деятельности нашлись отражение специфические эстетические приметы времени, многочисленные следы модернистской художественной идеологии. Поэтому в связи с ее становлением и стремительным распространением в отечественной научной среде, наличием довольно четко очерченной музыковедческой парадигмы возникает потребность в определенной коррекции взглядов и относительно Леонтовича.

*Ключевые слова:* творчество, музыкальный модернизм, Н. Леонтович.

**Summary.** M. Leontovych's art is considered in the context of modern scientific problematics of musical modernism. The composer was the contemporary of modernistic period, and consequently the specific aesthetic signs of time, numerous tracks of modernistic artistic ideology echoed in his creation, his performance, pedagogical and public activity. Therefore in connection with becoming of this ideology and its swift expansion in domestic scientific environment, presence of sufficiently sharp-edged modernistic musicological paradigm, the need arises for the certain correction of looks in relation to Leontovych too.

*Keywords:* art, musical modern, M. Leontovych.