

Неля ПАСТЕЛЯК

ЗАСАДИ РОМАНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПОЕМИ Й ЇХ ВПЛИВ НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКУ МУЗИКУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ

Дослідження особливих прикмет національної музичної культури становить одну з постійних і завжди актуальних проблем сучасного музикознавства, на кожному наступному етапі історичного розвитку виявляючи нові грані смислів. З перспективи сучасного рівня музичної науки, що демонструє прагнення до універсалізму, синтезу і навіть синкретизму проблематики, до взаємодії культурно-мистецьких пластів як по горизонталі, тобто у зіставленні ознак різних національних і континентальних культур, так і по вертикалі — у заглибленні в попередні епохи: від алюзій звукових символів найдавніших часів до інтонаційного словника, породженого сьогоденням, — інтерес представляють узагальнюючі категорії, як жанрово-стильові, так і історичні та соціо-культурологічні. Притому поступово з плином часу в колі цих категорій виступають все нові й нові дефініції, що тлумачаться і в конкретно-прикладному сенсі, і в ракурсі узагальнення, і навіть метафорично, кожного разу виявляючи невичерпні можливості взаємодії і взаємоперетікання.

Однією з таких узагальнюючих дефініцій може вважатись поемність — не просто як конкретний літературний жанр, що отримав своє перевтілення в музиці, а як одне з найбільш багаторівневих та об'ємних в музичному мистецтві ХІХ–ХХ ст. понять, котре відображає найрізноманітніші категорії сучасного буття — від філософського осмислення місця *homo sapiens* у Всесвіті до злободенного «щоденника епохи». Розкриття її ролі не просто у формуванні фортепіанного жанру в українській музиці, а глибше — виявлення деяких сутнісних ознак поемного типу художнього мислення на конкретному прикладі і складає головну *мету* цієї статті. Як видається, подібний підхід дозволяє виявити ще одну ознаку специфічності українського музичного мистецтва в контексті світового художнього процесу.

Адже в українській культурі поемність зайняла особливе місце і може тлумачитись як одна з домінантних ознак національного художнього мислення.

Це пов'язано з різними обставинами: насамперед з історичними передумовами, які спонукали поетів (особливо в ХІХ — першій половині ХХ ст.) виступати в ролі консолідуючої, об'єднуючої сили нації (нагадаємо крилаті вислови про те, що «В умовах бездержавності храм держави замінює література» (Василь Пачовський) [1], або «Коли в народі немає вождів, вождями його стають поети» (Євген Маланюк) [2], внаслідок чого в першу чергу твори поемного жанру — «Кавказ», «І мертвим, і живим», «Гайдамаки» Шевченка, як і «Мойсей» Франка піднялись до своєрідних духовних символів нації; а також з певними, зумовленими ментальними ознаками, естетико-стильовими пріоритетами української культури, які стимулювали, наприклад, більш вагомий прояв «академічних» бароко та романтизму, а в ХХ ст. — символізму та модерну (сецесії) у порівнянні з класицизмом чи експресіонізмом. Важливим чинником органічності поемних засад в українській культурі можна вважати і фольклорну традицію, в якій роль думного епосу, балад, легенд, обрядів, що увібрали в себе елементи дохристиянської міфології, тобто тих жанрів, які, метафорично висловлюючись, «виявляють схильність до поемності», є надзвичайно важливою.

Всі ці передумови, що так яскраво трансформувались у літературі, не могли не зачепити музики, тим більше на тому етапі, коли українська професійна композиторська школа виступає поруч з літературою і театром як вельми важливий учасник процесу формування новітньої нації. Проте, якщо щодо західноєвропейської музики засади поемності розглянуті доволі докладно і багатогранно, то щодо української музики це питання все ще залишається на маргінесі наукових інтересів. Трансформація поемних засад мислення в українській фортепіанній музиці першої половини двадцятого сторіччя; виявлення їх ознак у творах, не лише безпосередньо названих «поема», але й споріднених, близьких до неї за семантичною і драматургічною генезою, таких як фантазія, легенда, елегія, а навіть — в ширшому плані — у одночастинних сонатах, індивідуально-програмних творах, циклах прелюдій, об'єднаних наскрізною образно-тематичною лінією, видається важливою і незаслужено обійденою проблемою українського музикознавства, яка потребує свого уважнішого розгляду.

Переломним етапом в утвердженні поемних засад — не тільки в літературі, а значно ширше, у сенсі своєрідного загальнозначимого постулату художнього мислення — стала доба романтизму. Романтична естетика принесла, як відомо, ряд істотних нововведень у систему кожного з мистецтв, ґрунтуючись на засадах їх образно-виразового синтезу. Одним з таких досягнень в музиці стало колосальне розширення жанрового кола, збагаченого десятками нових жанрових моделей, запозичених з літератури, живопису, а навіть з архітектури. На цьому тлі особливо важливим видається трансформація літературної поеми, яка займає чільне місце не лише в оркестровій музиці (симфонічна по-

ема як знаковий жанр пізнього романтизму), але й в камерній — фортепіанній, скрипковій тощо. Проте незважаючи на вельми об'ємну наукову літературу, присвячену конкретним втіленням поемного жанру в музиці, зокрема фортепіанній у світовій [3] та українській [4] музикознавчій думці, співвіднесення романтичної літературної поемності та фортепіанного втілення жанру в українській культурі не ставало ще об'єктом особливого зацікавлення.

Як відомо, радикальний злам після тривалого процесу накопичення і еволюційних, поступових видозмін наступає в красному письменстві на переломі XVIII–XIX ст., при переході до романтичного стилю. Саме на цьому етапі підкреслюється синтетична природа поеми як жанру. Вона породжена відчуттям грандіозності, величності свого часу, котрий потребує глобальних вимірів мистецького осмислення. Ось як про цілі мистецтва відгукується найяскравіший представник тієї епохи, Джордж Байрон: «Ми живемо в титанічні і грандіозні часи, коли все, що поступається за розмірами Гогу і Магогу, видається пігмейським» [5].

Сама поезія теж мислиться романтиками, як вершина, вінець духовного буття людства, отже, поема, як її довершений взірць, повинна нести в собі всю багатоманітність філософії, релігії, разом з глибоким чуттям. Дуже влучно цю ідею охарактеризував провідний німецький романтик Фрідріх Гельдерлін: «Поезія... це початок і кінець цієї науки (філософії). — *Н. П.*) Наука ця, як Мінерва з голови Юпітера, народжується з поезії безкінечного божественного буття. І все непоєдане врешті поєднується у ній, щоби повернутись у таємничу ріку поезії» [6].

Отож, в першій третині XIX ст. жанр романтичної поеми — один з пануючих жанрів не лише літератури, але й своєрідний еталон художнього пошуку взагалі. Водночас це і кульмінація розвитку самого жанру, закладення тих численних імпульсів, котрі багатоманітно і відповідно до духу свого часу будуть реалізовуватись на численних «витках спіралі» мистецької еволюції. Не будемо детальніше зупинятись на подальших стильових перетвореннях літературної поеми, оскільки вони в будь-якому випадку трансформують певні моделі романтичної поеми, а виділимо найважливіші принципи драматургії і структури в її найдовершенішому — романтичному — втіленні, і спробуємо здійснити їх проекцію в музику, що теж саме у ту добу «засвоює» поему і знаходить для неї власну систему виразових засобів.

1) Найважливіша ознака поемності як довершеної художньої єдності — синтетичність родових прикмет, єдність епічності, лірики і драми, і як наслідок — множинність паралельних жанрових моделей, котрими послуговується поема XIX–XX ст. В центрі уваги авторів — проблеми духовного життя, які завжди переосмислюються як універсальні проблеми буття. Тому можемо

спостерігати в цей період появу поем «змішаного жанрового типу» — балад, од, саг, елегій, театральних монологів, діалогічних сцен, пасторалей, історичних сказань, а навіть фейлетонів чи ораторських промов. Укладення родових взаємозв'язків, перевага того чи іншого елемента лірики, епосу чи драми залежить виключно від конкретного сюжету та ідейної спрямованості, не підпорядковуючись жодним незмінним канонам.

2) В романтичній поемі виробляється певний тип розповіді — опису подій, характерів персонажів, зіставлення «фігур і фону» — позначений експресивною насиченістю, особливою динамічністю розгортання, частою гіперболічністю зображення, аж до переходу межі між дійсністю, реальними уявленнями і містикою та фантастикою, що спричиняє насиченість поетичного тексту метафорами, багатим рядом епітетів та порівнянь.

3) В романтичній поемі, на відміну від інших літературних жанрів, утверджується специфічна «стисненість» концептуального часу, зосередження на центральних поняттях і подіях, а відтак випущення другорядних деталей, або ж переведення їх в ранг символічних понять. Редукція дії певним чином відбивається і на драматургічному розгортанні, для якого характерний раптовий різкий перехід від одного епізоду до іншого, позначений контрастністю зіставлення «декорацій», іноді значна часова перерва.

4) В творчості романтичних авторів утверджується також своєрідна поема символіка, пов'язана зі згаданою вже гіперболічністю опису — паралелізм образів природи з внутрішнім станом героїв, містичні, ірреальні поняття, посилюючі відчуття надзвичайності, винятковості, експресивні протиставлення полярних характерів для відтінення неповторності романтичної натури.

Безумовно, така схематична образно-змістовна класифікація типів романтичної поеми не може трактуватись як вичерпна й однозначна, проте в світлі поставленої в даній статті проблеми, здатна виявити деякі особливості формотворення музичної поеми, допомогти провести відповідні аналогії, важливі для розуміння не просто жанру поеми в музиці, що легше було б здійснити, орієнтуючись виключно на назву, дану автором, але й на загальні *принципи поемності*, що можуть бути втілені у споріднених за назвою жанрах, проте глибоко трансформувати її образні, драматургічні та виразові засади.

Універсалізм жанру поеми в романтичну добу привів до її поширення у інших видах мистецтва. Риси поемності помічаються в театральних жанрах, романах, новелах, котрі переймають у своєрідний спосіб особливу поемну експресію розповіді, специфіку драматургічного розгортання, символіку характеристик персонажів, їх оточення і подій. Алегорії поемності притаманні навіть образотворчим досягненням, зокрема «сюжетним» картинам Е. Делакруа чи пейзажам К. Д. Фрідріха, античним сценам К. Брюллова, чи навіть прямим па-

ралелям з власною поетичною творчістю у малярській спадщині Т. Шевченка.

Музична інструментальна поема, що здобула винятково важливе значення в ХІХ ст. і привела до багатьох видатних відкриттів як у оркестровій, так і в камерно-інструментальній спадщині європейських композиторів, найбільш чутливо сприйняла естетичні, образні перспективи, закладені в літературній поезії, змогла поглибити й збагатити їх завдяки експресії інтонаційної символіки, можливостям «паралельних змістовних рядів», узагальненості виразу, не обмеженого стислістю словесних понять. Те, що літературна поема доби романтизму лише прагнула перевтілити, користуючись новаторськими відкриттями музикальності вірша, те для музики було зовсім природним і розкривало ширші можливості для найсміливіших новаторських експериментів у царині «синтезу мистецтв».

Часто також траплялось так, що один і той самий автор звертався як до монументального, так і до мініатюрного різновиду поемності, демонструючи винахідливість творчого методу. Серед структурних засад літературної поеми в музику переносяться наступні особливості розгортання сюжету і трансформації основного образу (персонажа, ідеї):

1) інтенсивна трансформація вихідного образного матеріалу, зіставлення його контрастних іпостасей, акцентування істотної «якісної» видозміни, що, відповідно до неодмінного тяжіння романтичного кола образності до винятковості, незвичайності і містики, намагається представити найбільш полярні, контрастно протиставлені варіанти початкової ідеї;

2) редукція дії, максимальна стисненість її в часі, особлива стисненість, цілеспрямованість як концептуального, так і перцептуального часу дії, що в сутності своїй відповідає засадам тогочасної літературної поеми і створює особливу напруженість, «несамовитість» подій, акценту на конфліктно-драматичних ситуаціях;

3) підкреслення виняткових, надзвичайних обставин дії, завдяки чому романтична поема часто зближується з баладою (як в літературі, так і в музиці); звідси особлива драматичність, експресивно-ірреальна згущеність виразу, максимальне використання можливостей, представлених використанням палітри «синтезу мистецтв», звукозображальність і звуконаслідуваність фактури, гармонії, тембрально-регістрової палітри музичних поем, іноді відповідно до «омузикаленості» інтонацій літературних. В українському мистецтві ця ознака художнього світогляду особливо природна і розмаїто вживана завдяки зв'язкам з легендарно-фольклорними джерелами і народнопісенною та народнообрядовою символікою;

4) внаслідок цього — філософсько-символічна узагальненість концепції твору, прагнення представити висновки в універсальному, всезагально-значи-

мому ракурсі, користаючись з міфологем фольклорного походження, починаючи від закріплених ще в поганські часи і закінчуючи модифікованими у пізніших за походженням романсових та баладних жанрах, символізуючих певні конкретні події;

5) надзвичайна барвистість художнього виразу (в літературі — вишуканість, «загущеність» епітетів, метафор; в музиці — багатство, підкреслена барвистість гармонії, тембральності, фактури), прагнення до опосередкованого синтезу мистецтв у зв'язку із «гіперзначимістю» змісту, що приводить до винятково значної ролі індивідуальності, оригінальності авторського виразу в кожному творі, прагненні максимально індивідуалізувати художню мову, відповідно до неповторності сюжету і задуму, привабити увагу незвичністю виразу. Саме для баладно-поемного кола образів притаманне напружене, «заворожуюче» емоційне тло, котре приведе до появи особливого типу белетристики та гіперемоційної стилістики пізнього романтизму.

Хоча вплив поемності надзвичайно важливий для всієї української музичної культури, а особливо яскраво на своєму початковому етапі проявився у творчості Миколи Лисенка, в рамках стислої статті зупинимось на його перевтіленні в доробку композиторів Західної України.

В західноукраїнській музиці жанр поеми, і, навіть, ширше — засади поемності, утверджуються спочатку у вокально-хоровій музиці, насамперед у творчості засновника «перемиської школи», першого значного західноукраїнського композитора Михайла Вербицького. Ознаки поемності найяскравіше проявились у двох його останніх хорових творах — циклі «Жовнір» на вірші І. Гушалевича та розгорнутій композиції «Заповіт» на слова Т. Шевченка (першому втіленні геніального твору). А. Пархоменко у «Історії української музики» визначає ці твори, як поеми і наголошує, що «Жовнір»... поодинокий зразок циклічної хорової композиції, що розкриває соціальний жовнірський сюжет у драматургічній послідовності змін головних етапів колізії [7].

Зовсім інший тип поемності репрезентує «Заповіт», в котрому композитор більше тяжіє до європейських принципів втілення драматичного, конфліктного образу і охоче послуговується ефектами театралізації, окремих ораторськи-патетичних зворотів у вокальній і хоровій партії. Зберігаючи в цілому струнку симетричну структуру — тричі повторюється заспів і приспів — Вербицький, проте, виявляє винахідливість і майстерність у прийомах варіантно-варіаційного розвитку вихідного тематичного матеріалу. В результаті виникає дуже чітка, лаконічна композиція, повністю відповідна до структури поетичного першоджерела, але насичена типово романтичною експресією, яскравими асоціативними прийомами. Вже не процесуальність, а фрескова картинність, символічна узагальненість універсальних філософсько-етичних категорій і дієвих епізодів

та ситуації поетичного тексту, виявляється пануючою у цілісній образній концепції твору, першого у музичній інтерпретації шедевру Шевченка.

Наступний етап — перша половина ХХ ст. — пов'язаний із інтенсивним переосмисленням поемності в симфонічній та камерно-інструментальній (головно фортепіанній) творчості західноукраїнських композиторів. Особливої уваги заслугоує творчість Станіслава Людкевича, в котрій знаходимо перші вагомні зразки симфонічної поеми.

С. Людкевич, здобувши ґрунтовну фахову освіту у Відні в класі О. Землінського та Г. Адлера, оркестрову та камерно-інструментальну творчість трактував, здебільшого, в руслі пізнього романтизму, однак, значно індивідуалізуючи його, і перебуваючи під впливом новіших тенденцій, таких як символізм чи «модерн», передусім, трактував його в яскраво національному дусі. Самі програмні назви його поем вказують на багатогранність трактування композитором засад поемності — від узагальнено-філософських («Мойсей», «Каменярі» за І. Франком), попри літературно-сюжетні та поетично-символічні («Меланхолійний вальс» за новелою О. Кобилянської, «Не забудь юних днів» за І. Франком), до фольклорно-обрядових («Веснянки») та національно-патріотичних («Галицька рапсодія», в першому варіанті — «Стрілецька рапсодія»). Часто саме в симфонічних поемах композитор використовує в якості символу-епіграфу яскраві пісенні теми, як, наприклад, у симфонічній поемі «Веснянки», де своєрідно трансформована мелодія прадавньої української веснянки «Благослови, мати». В інших же поемах, навпаки, відповідно до провідної образної концепції національний первень опосередковується, на перший план виступають універсальні етичні категорії, що втілюються відповідними до них виразовими засобами. Так щодо поеми «Мойсей» дослідники вказують: «Композитор менше уваги звертає саме на національний колорит літературного першоджерела (поєми Франка. — *Н. П.*), зосередившись передусім на двох іпостасях буття біблійного пророка — рефлексивному, споглядальному та дієвому» [8].

Не менш винахідливо втілені риси поемності і у масштабніших фортепіанних циклах композитора — «Елегія (тема з варіаціями)», в основу якої покладена українська народна пісня «Там де Чорногора», написана 1917 р., та «Балада. Варіації на тему української народної пісні», де використана мелодія пісні «А із ночі із вечора» (остаточна версія — 1953 р.).

Символіка обох творів тяжіє, по-перше, до загострено-драматичної лірико-суб'єктивної образності, зміст обох пісень відверто трагедійний («Там, де Чорногора» написана автором-священником на смерть коханої дружини; «А із ночі, із вечора» розповідає про кохання Якіма до вдови, що наказала йому вбити власну дружину), по-друге, трактування пісенного прототипу винятково багатопланове, по-романтичному химерне і мінливе, трагедійність основного

образу розмаїто відтіняється численними жанрово-стилістичними варіантами, іноді навіть докорінно змінюючими первісний сенс фольклорного прототипу.

Цікаво, що композитор вдається тут (особливо в «Елегії») до дещо незвичного типу варіювання, передбачаючого виразні стильові алюзії — а la Шопен, Шуман, Мендельсон, контрастно відтіняючи їх фольклорно барвистими «образками з природи». Згадаймо, що цей цикл писався в період розквіту сецесійного напрямку в українському малярстві та прикладному мистецтві. Можливо, прагнення представників сецесії перевтілити крізь призму власного, часом доволі химерного, сприйняття моделі колишніх стилів, справило певне враження на Людкевича. Ця рельєфна «полістилістичність» приводить до особливого драматургічного спрямування інструментального твору, що полягає у єдності різноспрямованих пластів змісту — послідовного, суцесивного, тобто часового — контраст поміж емоційно яскравими станами в деяких окремих варіаціях, та симультанного, просторового — перехід у різні асоціативно-стильові та жанрові рівні.

Інший підхід до засад поемності демонструє сучасник Людкевича, видатний композитор, педагог і піаніст Василь Барвінський. У його доробку тенденція до вільно-імпровазаційних форм проявилась на основі зв'язку романтичних образно-стильових засад з більш пізніми, зокрема, з імпресіоністично-символістичними і сецесійними проявами.

Риси нового музичного мислення особливо помітні у гармонічній мові, у складності, багатошаровості фактури, ускладненні наспівної мелодичної лінії конструктивними елементами тощо. Проте в драматургічному плані, у розгортанні інтонаційних подій, композитор залишається близьким до романтичних першоджерел, до інтенсивності «калейдоскопічної» зміни епізодів, радикальної образно-емоційної зміни провідної теми-зерна, суб'єктивної трансформації фольклорних прототипів. Відтак поемність як принцип організації мистецького твору простежується у більшості масштабніших композицій Барвінського, серед них у циклі «Любов» (1914–1915), окремих номерах з «Сюїти на українські народні теми» (1915), «Серенаді», а навіть у Фортепіанному концерті (1938), що тяжіє до редукції традиційного багаточастинного циклу у контрастно-складову, безперервно-наскрізну за типом розвитку форму з послідовною модифікацією теми-епіграфу.

Нарешті, у Нестора Нижанківського засади поемності отримують ще інше, лірико-психологічне перевтілення, найяскравіше продемонстроване у «Маленькій сюїті «Листи до Неї». В цьому творі композитор репрезентує дуже цікавий зразок «умовної» поемності, що межує з вільно об'єднаним поетичним циклом. Відверта літературність задуму, підкреслення позамузичних імпульсів образної системи стислим програмним змістом (слово «Зміст» винесене на по-

чаток сюїти, як прийнято у книжках, і стосується лаконічної дванадцятитактової прелюдії, в котрій, немов у краплі води, зібрані стиснені в одну тематичну ланку всі головні мотивні «зерна» подальших номерів сюїти) викликає бажання констатувати тут певні опосередковані прояви поемності, які пізніше знайдуть своє продовження у творчості композиторів другої половини ХХ ст.

Чотири наступні номери «Маленької сюїти» також мають символічно-поетичні програмні пояснення, котрі в сукупності утворюють концепцію символічно-опосередкованого зв'язку окремих позицій змісту, близьку до літературного типу поем-рефлексій (наприклад, «Корабель дурнів» А. Рембо), де немає чітко окресленої сюжетної фабули, натомість вирізняється — через позірно вільний перехід від одного поняття до іншого — цілісний філософсько-багатоплановий образ.

Отже, навіть ескізний огляд засад поемності у творчості регіональної західноукраїнської школи на прикладі різних жанрів та у різних індивідуальних перевтіленнях дає підстави стверджувати, що поемність залишалась важливим образно-естетичним імпульсом ще у той період, коли романтичний світогляд у більшості європейських шкіл залишається в минулому і більше не інспірує творчого пошуку. Тож можемо вважати цей прояв типово національною прикметою художнього мислення, здатною по-новому прочитуватись кожною наступною генерацією митців.

1. *Гльницький М.* Від «Молодої Музи» до «Празької школи». — Львів, 1995. — С. 3.
2. Там само.
3. Див. зокрема: *Алексеев А.* Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX в. — М., 1969; *Алексеев А.* История фортепианного искусства: В 2 ч. — М., 1988; *Дельсон В.* Скрябин: Очерки жизни и творчества. — М., 1971; *Einstein A.* Schubert. — Zürich, 1953; *Zieliński T. A.* Przemiany stylu Chopina. — Kraków, 1993; *Мильштейн Я. Ф.* Лист: В 2 т. — Изд. 2-е, расш. и доп. — М., 1971; *Schönemann G.* Geschichte der Klaviermusik. — Hamburg, 1956, та ін.
4. Деякі аспекти висвітлюються в працях: Борис Николаевич Лятошинский. Сб. статей / Упоряд. М. Капиця. — Київ, 1987; *Булат Т.* Яків Степовий. — Київ, 1980; *Булка Ю.* Нестор Нижанківський. — Київ, 1972; *Зандрок С.* Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського // Українське музикознавство: Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. — Київ, 1975. — Вип. 10; *Козлов В.* Про драматургію музичних форм у творчості С. Людкевича // Українське музикознавство: Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. — Київ, 1982. — Вип. 17; *Орлова Н.* Проблема репризи в музичній формі // Українське музикознавство: Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. — Київ, 1975. — Вип. 10; *Павлишин С.* Василь Барвінський. — Київ, 1990; *Павлишин С.* Станіслав Людкевич. — Київ, 1974; *Самохвалов В.* Б. Лятошинський. — Київ, 1981, та ін.

5. Цит. за: Зарубежная литература. XIX век. Романтизм: Хрестоматия / Под ред. Я. Засурского. — М., 1976. — С. 194.
6. Там само. — С. 16.
7. Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського; Редкол.: М. Гордійчук та ін. — Київ, 1989. — Т. 2. — С. 235.
8. *Кияновська А.* Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. — Тернопіль, 2000.