

**ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА ПОЕМНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті здійснено співвіднесення взаємозумовленості естетичних засад літературного та музичного мистецтва України першої третини ХХ століття. Розглянуто принципи міжвидового синтезу на прикладі засвоєння музичними жанрами категорії поемності. Зіставлено подібність процесів з тенденціями європейського мистецтва та визначено поступовість залучення принципів поемності від провідних для української мистецької спадщини синтетичних (вокально-інструментальних) жанрів до фортепіанних композицій, показових для художнього розвитку ХХ ст.*

**Ключові слова:** поемність, естетика пізнього романтизму, українська фортепіанна творчість.

Н. В. ПАСТЕЛЯК

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПОЭМНОСТИ В УКРАИНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА**

*В статье соотнесена взаимообусловленность эстетических принципов литературного и музыкального искусства Украины первой трети ХХ века. Рассмотрены принципы межвидового синтеза на примере освоения музыкальными жанрами категории поэмности. Сопоставлено сходство процессов с тенденциями европейского искусства и определена постепенность привлечения принципов поэмности от ведущих для украинского художественного наследия синтетических (вокально-инструментальных) жанров к фортепианным композициям, показательным для художественного развития ХХ века.*

**Ключевые слова:** поэмность, эстетика позднего романтизма, украинское фортепианное творчество.

N. V. PASTELYAK

**LITERARY SOURCES OF CHARACTERS OF THE POEM IN UKRAINIAN MUSICAL CREATIVITY OF THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY**

*In the article correlated interdependence of aesthetic principles of literary and musical art of Ukraine the first third of the twentieth century. The principles of interspecies fusion as an example the development of musical genres category features the poem. We compared the similarity of the processes with the trends of European art and the principles defined by the gradual involvement of the poem from the leading to the Ukrainian artistic heritage of synthetic (vocal and instrumental) to the genres of piano compositions, indicative of the artistic development of the twentieth century.*

**Key words:** signs of the poem, the aesthetics of late romanticism, Ukrainian piano works.

В українській культурі поемність зайняла особливе місце і може тлумачитись як одна з домінантних ознак національного художнього мислення. Це пов'язано з історичними передумовами, які спонукали поетів (особливо в ХІХ – першій половині ХХ ст.) виступати в ролі консолідуючої, об'єднуючої сили нації. Василь Пачовський стверджував: «В умовах бездержавності храм держави замінює література» [2, с. 3]. Подібне мікування висловлює Євген Маланюк: «Коли в народі немає вождів, вождями його стають поети» [2, с. 3]. Внаслідок цього насамперед твори поемного жанру – «Кавказ», «І мертвим, і живим», «Гайдамаки» Т. Шевченка, як і «Мойсей» І. Франка – піднялись до духовних символів нації; з певними ментальними ознаками, естетико-стильовими пріоритетами української культури, які

стимулювали, наприклад, більш вагомий прояв «а класичних» бароко та романтизму, а в ХХ ст. – символізму та модерну (сецесії) порівняно з класицизмом чи експресіонізмом. Важливим чинником органічності поемних засад в українській культурі можна вважати фольклорну традицію, роль думного епосу, балад, легенд, тобто тих жанрів, які, метафорично висловлюючись, «виявляють схильність до поемності».

Відтак романтичні тенденції помітні не лише у творчості практично всіх видатних представників вітчизняного мистецтва ХІХ сторіччя – від Т. Шевченка і П. Куліша до М. Коцюбинського й О. Кобилянської в літературі та поезії, від «Москаля-чарівника» І. Котляревського до «Лісової пісні» Лесі Українки у драматургії, від К. Трутовського до О. Мурашка у малярстві, від М. Лисенка та М. Вербицького до К. Стеценка та Я. Степового у музиці, – але й дуже істотно вплинули на становлення і розвиток нових стильових тенденцій у вітчизняному мистецтві сучасності, «запліднюючи» навіть художні пошуки композиторів останніх років і породжуючи феномен «неоромантизму».

Праці в контексті окресленої проблематики складають широку теоретично-джерельну базу, яка торкається передусім дотичних проблем: монографічних досліджень Т. Булат, Ю. Булки, М. Загайкевич, Л. Кияновської, В. Клини та ін., присвячених творчості окремих українських композиторів, теоретичних праць з аналізу форми В. Бобровського [1], Н. Горюхіної, В. Козлова [3], естетичних та літературознавчих робіт М. Ільницького [2], Л. Дем'янівської, В. Пахаренка [4], М. Ржевської [5], що розглядають проблеми романтичного та постромантичного стилів.

Мета дослідження – виявити загальноєвропейській та національний стильовий контекст, а також культурологічні передумови синтезування літературних та музичних категорій в українському музичному мистецтві першої третини ХХ століття.

Категорія поемності в музичному мистецтві належить до важливих рис втілення засад романтичної естетики, уособлюючи собою синтез традиційних і новаторських, породжених літературними аналогіями форм. Часто завдяки цьому досягається виразність втілення індивідуального художнього задуму. Не менш важливим наслідком мистецьких експериментів тієї доби стало ґрунтовне оновлення драматургічних принципів композиції, принципово іншого типу взаємодії між «формою як принципом» і «формою як даністю», за визначенням В. Бобровського [1].

Тяжіння до інтенсивної видозміни провідної теми-ядра або теми-епіграфа відкрило шлях до встановлення специфічної логіки музичного розгортання, породженої романтизмом, згідно з якою акцент кладеться не на зіткнення полярних начал – «об'єктивного-суб'єктивного» чи «добра-зла» – і подальшого їх розв'язання, а на послідовній трансформації початкового образу, що нерідко набуває протилежного сенсу завдяки парадоксальності перевтілень. Таким чином, головний драматургічний принцип романтизму, концентровано висловлений в ідеї монотематизму, не вимагає певних структурних канонів на противагу законам класичного сонатно-симфонічного циклу, а може бути представлений у довільних масштабах – від колосального багаточастинного циклу до інструментальної мініатюри.

Категорія «масштабу» щодо втілення ознак поемності генерально впливає на ґрунтовність показу кожної нової іпостасі монотеми, на кількість представлених варіантів, не зачіпаючи головного принципу, тобто ідеї поступового перевтілення початкового зерна. Спеціально зазначимо, що у другій половині дев'ятнадцятого сторіччя розвиток поемних форм відбувається у двох різноспрямованих векторах.

Перший з них найповніше проявив себе у симфонічній творчості, де втілюється тяжіння до монументалізації, театралізації, що отримали найяскравіше вираження в симфонічних поемах Ф. Ліста, Р. Штрауса, а також інших представників національних шкіл – Б. Сметани, А. Дворжака, В. Новака, П. Дюка, М. де Фальї, Я. Сібелюса, М. Римського-Корсакова та інших. В українській музиці жанр симфонічної поеми винятково цікаво представлений у творчості С. Людкевича та Б. Лятошинського, близьких до естетичних засад пізнього романтизму.

Варто зазначити, що симфонічні поеми завдяки своєму переважному зв'язку з літературними або асоціативно-зображальними програмами, виробили ряд доволі яскравих гармонічних та тембрових засобів, котрі почасти були перенесені також і в камерно-

інструментальні та вокальні вільні поемні форми. Часто також траплялось так, що один і той самий автор звертався як до монументального, так і до мініатюрного різновиду поемності, демонструючи винахідливість творчого методу.

Подібні тяжіння наявні у творчості представників низки національних шкіл початку ХХ ст. попри антиромантичну спрямованість мистецтва ХХ століття. Прикладом може служити хоча б фінська (Я. Сібеліус), іспанська (Е. Гранадос), болгарська (П. Владигеров), румунська (Дж. Енеску), частково чеська і польська (З. Фібих, М. Солтис), а також українська школи.

Звертає на себе увагу те, що всі ці школи спирались на дуже сильні фольклорні імпульси та пережили період становлення своїх професійних засад саме в ХІХ ст. на основі романтичної естетики. Отже, можна припустити, що для цих націй романтична ідея навіть на фоні загальної «антиромантизації» мистецтва не втратила своєї художньої і етичної актуальності. Жанр поеми – як вокальної, так і оркестрової та камерно-інструментальної – в цих школах зберігає свою істотну роль і в безпосередньому жанровому втіленні, у зв'язках з програмними прообразами, і в близьких жанрових «метафорах» (легенда, балада, соната-поема, поема-легенда, фантазія тощо).

Таким чином, в ХХ ст. можна запропонувати визначення двох провідних взаємодоповнюючих тенденцій трансформації романтичних художніх моделей, які зокрема проявляються у трактуванні інструментальної непрограмної поемності:

1) у творчих експериментах антиромантичних тенденцій – урбанізму, неокласицизму, експресіонізму – поемні форми зазнають абсолютної модифікації, поступаючись місцем формам чітко організованим, опертим на точних пропорціях, інтелектуально вирахованих. Категорія «поемної свободи» може застосовуватися тут вкрай рідко і лише суто метафорично як можливість розкрити певну доволі обмежену образну сферу (згадаємо тут хоча б славнозвісний «Пасифік-231» А. Онегера з «Трьох симфонічних рухів», який попри «технологічну» програму виявляє досить чіткі риси поемної драматургії);

2) у постромантичних явищах (особливо в слов'янських і скандинавських культурах) засади поемного формотворення і драматургії використовуються вельми інтенсивно, сполучаючись насамперед з традиціями національного фольклору, вільно-імпровізаційних форм фольклорного походження і відзначаються великою розмаїтістю їх використання.

Саме до таких належить і українська культура, для якої естетика романтизму переростає звичні європейські рамки і набуває виняткового значення, породжуючи як у малярстві, літературі, театрі, так і в музиці вельми своєрідний культурно-мистецький феномен, сполучаючись зі специфікою національної ментальності. Романтизм для українського мистецтва в цілому відіграє значно важливішу роль, аніж просто черговий стильовий етап в еволюції кожної іншої національної художньої культури. Він виявляється тим генератором культурного розвитку, який винятково вдало сполучається із традиціями українського мистецтва як професійного, так і народного.

Закономірності поемного формотворення численно та яскраво виявлені у фортепіанній спадщині найвидатніших українських композиторів першої половини двадцятого сторіччя. Наявність у цьому переліку митців принципово відмінних за своїм художнім світоглядом і естетичними переконаннями (таких, як Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Яків Степовий, Віктор Косенко, Борис Лятошинський, Левко Ревуцький та ін.) свідчить про тяжіння до літературних моделей мислення і, зокрема, поемності як істотної закономірності в тенденціях розвитку української музичної культури того винятково цікавого й плідного в мистецькій еволюції нації періоду.

Слід зауважити, що це була епоха становлення професійної фортепіанної музики на Україні, освоєння найрізноманітніших форм і жанрів – від циклічної сонати й концерту до циклів програмних мініатюр (тобто тих жанрів, деякі з яких були лише ескізно зазначені в попередній творчості засновників клавірної музики на Україні Д. Бортнянського та М. Лисенка).

Їх композиції демонструють пріоритет вільних, близьких до імпровізаційних фольклорних джерел або до романтичної поеми, в окремих випадках до типів драматургії, які

синтезують обидва ці прототипи, що реалізуються в багатоманітних жанрових та програмних аспектах з відповідним вибором системи виразових засобів.

У С. Людкевича він втілюється доволі вільно й індивідуально, проте найцікавіше передається через романтичні жанри балади та елегії, переважно з опорою на конкретну народну пісню, зміст якої апелює до типових романтичних колізій.

Я. Степовий у своїх засадах поемності виходить з різних жанрово-сміслових моделей різного «історично-національного» походження – романтичної інструментальної п'єси («Фантазія»), камерно-вокальної музики, почасти драматургії українських дум (Рондо).

У В. Барвінського провідна ідея поемності переосмислюється більш опосередковано, іноді епізоди поеми розсосереджуються поміж частинами циклу і створюють два рівні змістовного узагальнення («Любов»), іноді в одне ціле об'єднуються жанрові стереотипи, які традиційно між собою «не стикаються», отримуючи, таким чином, нову жанрову семантику, здатну укласти цілісність за принципами поемної драматургії («Варіації і фуга» з «Сюїти на українські народні теми», хоча і тут звернемо увагу на пісенні прототипи, які завдяки конкретному сюжету підказують певний змістовний ряд).

У Н. Нижанківського, який тяжів в цілому до лаконічності форми, найяскравіше проявивши себе в сфері мініатюр як вокальних, так і інструментальних, можемо констатувати риси умовної поемності лише в поєднанні окремих мініатюр, нанизаних на єдиний тематичний стрижень у програмному циклі («Листи до неї»).

В. Косенко, для якого поемність виявляється чи не центральним типом драматургійного розгортання, орієнтується водночас на європейський романтизм і постромантизм, насамперед на Ф. Шопена, О. Скрябіна та українську «сюжетну» пісню-романс.

Б. Лятошинський обирає «інтелектуалізований» і водночас вкрай експресивний тип камерної поемності, опосередковуючи її крізь призму споріднених жанрів (Сонати, Балади, циклу прелюдій) і особливо ущільнюючи, редукуючи розвиток подій.

У ракурсі вільної поемної драматургії можна узагальнити й образно-символічні параметри звернення до фольклору, який для українських авторів стає чи не обов'язковим атрибутом фортепіанних творів цього напрямку. Фактично серед творів досліджуваної групи лише дуже нечисленні винятки (практично, тільки Соната-Балада Б. Лятошинського) не виявляють своєї генетичної єдності з народнопісенними або танцювальними прототипами. Натомість самі форми перевтілення фольклорних інтонацій і ритмів у творчості митців переломного періоду вражають своєю різноманітністю і «відкритістю» для індивідуальних трансформацій відповідно до конкретного задуму кожного композитора.

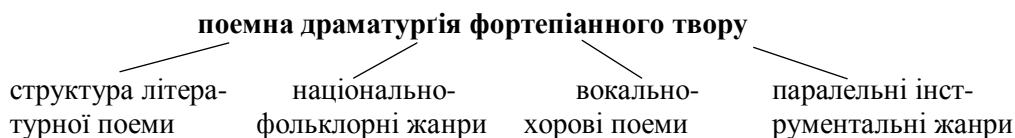
Для Л. Ревуцького принципи поемності насамперед ідентифікуються з національною поетичною спадщиною (шевченківські мотиви, які він усвідомив собі найбільше через безпосередній вплив свого вчителя М. Лисенка), але вона переосмислюється композитором уже на основі стилістичних віянь початку ХХ ст., передусім через символізм, до якого Л. Ревуцький прийшов через захоплення О. Скрябіним і близькість до кола українських поетів-символістів.

У цьому зв'язку виникають безпосередні аналогії до української літературної поеми, яка також, починаючи від Григорія Сковороди та Тараса Шевченка і закінчуючи Ліною Костенко та Миколою Вінграновським, прагне переосмислити в універсальному сенсі якнайширше коло філософських, етичних, релігійних, інших світоглядних проблем не в абстрактних образах, а крізь призму витворених багатоманітною традицією народу категорій і знаків обрядового й «звичаєвого», тобто утриваленого в щоденному побуті мистецтва. Особливо інтенсивно цей процес відбувається через його центральний елемент – пісню, співану поезію, думний епос, який вмістив у собі всю сукупність не лише історичного досвіду й оцінки національної історії і характерів, але й дав своє дуже влучне і своєрідне бачення «вічних» істин.

Вихідна романтична естетична позиція, від якої відштовхуються більшою чи меншою мірою всі з перелічених вище композиторів, якнайкраще стимулює суб'єктивний підхід до осмислення й перевтілення фольклорних типів, пошук індивідуальних варіантів синтезу основних складових – народнопісенного первення та інших художніх систем, витворених європейською культурою в різні історичні періоди та в різних національних школах. Отож, цілком природно виникає цілісний і логічно взаємообумовлений ряд понять, які саме для

української професійної музики, зокрема цього періоду, початку двадцятого сторіччя, видаються своєрідним смисловим стрижнем. Він у кожному конкретному випадку в зв'язку з авторським задумом отримує інше трактування.

Ієрархія окремих складових елементів у цьому умовному «поемному ряді» зумисне не усталена постійно, оскільки вона може довільно варіювати залежно від концепції твору, панівного стилісового спрямування та художнього світогляду автора, крім того, мусить братись до уваги основне, вказане автором (а відносно до поемності паралельне) жанрове визначення:



Цей ряд вибудований за принципом наближення до фортепіанної поеми в його чистому жанровому різновиді – починаючи від позамузичного стимулу, попри синтетичну (точніше синкретичну) нонартифіційну образно-мистецьку сферу до професійних зразків вокально-хорових жанрів, що поєднують слово і музичну інтонацію. Відтак природно переходимо до найближчих за усіма образно-виразовими характеристиками інструментальних п'єс, аналогічних за структурними принципами і типом розвитку.

Подальша історична доля фортепіанних поем і споріднених з ними за драматургійними ознаками жанрів в українській музиці складалась досить своєрідно. Цей тип інструментальної драматургії викликав зацікавлення у багатьох послідовників, учнів згаданих композиторів, хоча, за незначними винятками, ні для кого не став настільки природним для втілення нових художніх образів та ідей, не приніс таких вагомих творчих здобутків, як для метрів.

Панорама поемних засад у творчості українських композиторів першої половини ХХ ст. була б неповною, якщо поминути опуси, котрі виникли на зламі 40-х–50-х років і вже виходять за рамки обраного часового періоду. Воєнні та перші післявоєнні роки принесли в українську музику ряд здобутків, які важко оцінити однозначно. З одного боку, з'являються твори, варті уваги і цікаві за художньо-виразовою системою, з іншого ж – естетика соціалістичного реалізму настільки істотно обмежувала потенціал творців у експерименті, що це не могло не позначитись на результатах творчості. Тому й романтичні принципи стилю утримувались ще в українській інструментальній музиці набагато довше, ніж це було б природним у контексті світового художнього процесу з його активним пошуком відповідних до духу свого технократичного часу прийомів мистецького відображення. Романтичний світогляд у радянській, у тому числі й українській радянській музиці (як і в усіх інших видах мистецтва), з одного боку, виступає виразно консервативним догматичним атавізмом, що акцептується правлячою ідеологічною верхівкою і залишається «дозволенним»; з іншого ж – складає певну суб'єктивну противагу комуністичному офіціозу, який взагалі прагне знівелювати будь-який індивідуальний прояв, постулюючи «колективний примат» у всьому, включаючи художню творчість.

Ця естетична двоїстість виразна в усій творчості навіть найбільш знакових та талановитих композиторів. При яскравому обдаруванні більшості з них, безперечних досягненнях у різних жанрах, у тому числі музично-театральному (Костянтин Данькевич, Ігор Шамо), пісенно-хоровому (Анатолій Кос-Анатольський, Андрій Штогаренко) чи камерному (Федір Надененко, Ігор Шамо), певний вимушений консерватизм, необхідність враховувати ідеологічні настанови комуністичного керівництва позначилась на їхній індивідуальній стилістиці. Проте ця двоїстість неоднаково виявляє себе в їхній фортепіанній спадщині. Меншою мірою, наприклад, вона притаманна фортепіанним творам А. Кос-Анатольського, які він писав «у стилі», втілюючи заборонені на той час національно-патріотичні ідеї козацтва і глибоко приховані надії на незалежність. Серед найбільш вдалих зразків поемності пізніших років, окрім А. Кос-Анатольського, згадаємо «Поему» К. Данькевича, «Дві поеми» К. Добровольського, талановитого музиканта, що молодим загинув на фронті; своєрідно перевтілював засади поемності у програмних та непрограмних фортепіанних композиціях

І. Шамо (найбільше у «Тарасових думках», частково в сюїтах «Картини російських живописців», «Українській сюїті», «Класичній сюїті»). Класичні зразки жанру, продовжуючи – на новому витку спіралі – лисенківські традиції створив Андрій Штогаренко.

Нове життя, вже досить радикально віддалене від романтичних стереотипів, життя отримує поемна драматургія в музиці представників «доби відлиги» (М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович, О. Кива, В. Зубицький, Г. Сасько, В. Шумейко та інші), тобто у митців, які вільніше змогли оперувати здобутками композиторської техніки авангарду й інших «заборонених» художніх тенденцій двадцятого сторіччя.

Спадкоємність опосередкування поемних ознак засвідчує їхню ментальну обумовленість та органічну притаманність національному творчому мисленню, що знаходить відповідні форми прояву з позицій нових драматургічних засад інструментальних композицій у різному історико-естетичному контексті.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 227 с.
2. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / М. Ільницький. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. – 318 с.
3. Козлов В. Про драматургію музичних форм у творчості С. Людкевича / В. Козлов // Українське музикознавство. – Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. – К. : Музична Україна, 1982. – Вип. 17. – С. 56–69.
4. Пахаренко В. Нарис української поезики / В. Пахаренко. – К. : Либідь, 1997. – 80 с.
5. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія М. Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.

УДК 7.072.2+7.071.1

Л. П. МАКАРЕНКО

#### СПЕЦИФІКА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАРОДНОГО МЕЛОСУ У ТВОРЧОСТІ Л. КОЛОДУБА (НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ДРУГОЇ СЮІТИ ІЗ СИМФОНІЧНОГО ЦИКЛУ «УКРАЇНСЬКІ ТАНЦІ»)

*У статті аналізується синтез професійної і народної музики в оркестровій творчості Л. Колодуба. Досліджується трансформація фольклору та принципи його використання на основі аналізу другої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» композитора.*

**Ключові слова:** Л. М. Колодуб, «нова фольклорна хвиля», «Українські танці», фольклор, симфонічний оркестр.

Л. П. МАКАРЕНКО

#### СПЕЦИФІКА ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ НАРОДНОГО МЕЛОСА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. КОЛОДУБА (НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА ВТОРОЙ СЮИТЫ СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА «УКРАИНСКИЕ ТАНЦЫ»)

*В статье анализируется синтез профессиональной и народной музыки в оркестровом творчестве Л. Колодуба. Исследуется трансформация фольклора и принципы его использования на основе анализа второй сюиты из симфонического цикла «Украинские танцы» композитора.*

**Ключевые слова:** Л. М. Колодуб, «новая фольклорная волна», «Украинские танцы», фольклор, симфонический оркестр.