УДК 821.161.2:78

Михайло Наєнко

МУЗИКА ЯК МОДУС ПОЕТИЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Розглядається своєрідність музичної образності поетичних творів Лесі Українки. Притаманне поетесі яскраве музичне сприйняття дійсності окреслюється на етапі еволюції її художнього мислення – від народницького реалізму до неоромантичного модернізму.

Ключові слова: музика, реалізм, модернізм, сугестія, текст, надтекст, ритм.

Загальновідомо, що музика була першим покликанням Лесі Українки. В листі до М. Драгоманова з цього приводу вона писала навіть таке: „Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музика, ніж поет...” [8, 9]. Це, мабуть, суто авторський максималізм: поети завжди висловлюють невдоволення своєю творчістю. Але незаперечним є те, що музика як образний засіб чи модус багато в чому визначила характер естетики поетеси, її творчого обличчя. Після Т. Шевченка вона стала другою поетичною силою в класичній українській літературі, яка найбільше посприяла розвитку українського музичного мистецтва. Достатньо сказати, що на слова Лесі Українки (чи перекладені нею іншомовні тексти) створено десятки (якщо не сотні) пісень такими композиторами, як М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Вериківський, Г. Верьовка, П. Гайдамака, Ф. Надененко та ін. На її слова писали музику композитори Росії, Грузії, Вірменії та інших країн. Існує балет В. Губаренка „Камінний господар”, одноактна опера „Іфігенія в Тавриді”, а за мотивами „Лісової пісні”, яка своїм літературним текстом є своєрідною музичною ораторією, В. Кирейко створив оперу, а Г. Жуковський і М. Скорульський – два балети. Крім того, композитору А. Штогаренкові належить п’ятичастинна сюїта „Пам’яті Лесі Українки” і фактично музич-

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

на кіноверсія „Лісової пісні”. Інколи здається, що музиканти точніше і глибше прочитують Лесю Українку, ніж навіть літературознавці. Л. Скупейко, щоправда, в своїй «Міфопоетиці „Лісової пісні”...» пише про це, сказати б, дипломатично. Наводячи побоювання Лесі Українки щодо можливої „бутафорної” інсценізації одного з її творів, він зауважує: „На жаль, сценічні (і кінематографічні) версії драми лише підтверджують побоювання письменниці. Значною мірою це стосується й літературознавчих інтерпретацій” [5, 31].

Щодо літературознавчих інтерпретацій – можливо, а щодо деяких сценічних... Кілька разів я вже дивився балет М. Скорульського „Лісова пісня”, а одного разу, на рубежі 80–90-х років XX ст.,– телепередачу про цей балет з участю трьох поколінь Мавок, тобто – трьох балерин, які в різний час (починаючи з 1946 року, коли балет був створений) „танцювали” роль головної героїні „Лісової пісні”. Як на мене, чудеснішої балетної вистави, ніж створив за „Лісовою піснею” М. Скорульський, українська хореографія не знає до сьогодні, а згадані балерини... З їхніми натхненними розповідями про втілення засобами танцю образу Мавки і про те, що таке „Лісова пісня” в нашому мистецтві, не може зрівнятися жодна (навіть найновіша) літературознавча студія. Можливо, це суб’єктивне сприйняття, тут немає можливості його розгортати, як немає й можливості охопити весь огром музичного матеріалу, пов’язаного з проблемою „Леся Українка і музика”. А окремий же пласт його – це суто музична образність у самих поетичних текстах авторки „Лісової пісні”.

Я спробую спинитись лише на одному фрагменті цього великого матеріалу, в якому відбилась еволюція художнього мислення поетеси, її переходу від, умовно кажучи, народницького реалізму до неоромантичного модернізму. Ідеться про так звану особистісну лірику другого періоду літературної молодості поетеси. Звертаємо увагу на те, як вона еволюціонувала в суто культурницькій темі свого музичного сприйняття дійсності,

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

зокрема – в поетичних циклах „Сім струн" (у збірці „На крилах пісень", 1893), „Мелодії" (в „Думах і мріях", 1899) та „Ритми" (у „Відгуках", 1902), якими, до речі, найочевидніше потверджувався духовний, аристократичний характер творчої аури Лесі Українки.

Перший цикл (сім віршів із назвами семи нотних знаків: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI) ще не виходив за межі мотиву тієї поневоленої України, якій *„вільні пісні"* чуються тільки *„у сні"*. Варіативності цьому мотиву надають настроєві підзаголовки кожного твору – Grave (*урочисто*), Briozo (*весело*), Arpeggio (рухливо, з переборами, як на арфі) та ін., але – про те ж саме, про неволю в невільному краї, якій поетеса віддає всю щирість *„струн моїх тихих"*.

„Мелодії" (другий цикл) – це своєрідне пробудження ліричної героїні; вона ніби забула про неволю, але... Ні, вона відчула, як потепліло її серце після темної ночі, а надворі – буйним квітом заквітла барвиста весна.

Стояла я і слухала весну,
Весна мені багато говорила,
Співала пісню дзвінку, голосну
То знов таємно-тихо шепотіла.

Вона мені співала про любов,
Про молодощі, радощі, надії,
Вона мені переспівала знов
Те, що давно мені співали мрії [8, I, 118].

Поетична енергія відтак рушила від зовнішнього (соціального, чи, як кажуть, народницького) у внутрішній, суто особистісний людський світ. Мелодій там – море; дванадцять віршів циклу – це дванадцять конфліктів-заперечень, що змагаються між собою (як музичні звуки) в стихії весни; хочеться одночасно і *„піснею стати"*, і скоритись весні, що пробудила *„мрії і*

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

співи”, але й бути готовим до боротьби з будь-якими життєвими бурями-незгодами:

Весняная сила в душі моїй грає...
Я вийду сама проти бурі
І стану,– поміряєм силу! [8, І, 122]

Перехід від зовнішнього до внутрішнього в поезії неминуче натикається на проблему вибору: а що далі? На чому спинитися в тому внутрішньому? Адже воно таке розмаїте. А з іншого боку, зовнішнє і внутрішнє в творчості загалом-то нерозривні. Кожен текст є завжди (хочеш-не-хочеш) осередком змістових та естетичних кодів, які в творі конденсуються, переплавляються, а потім являються світові у вигляді чогось нового, неповторного. Як дійти до нього? Часткову відповідь на це питання Леся Українка дала в циклі „Ритми” зі збірки „Відгуки”.

Метафоричний підхід до цієї відповіді прочитувався вже в невеличкій поемі-медитації „*Поет під час облоги*” (1898). Вміщена спочатку в збірнику „Привіт д-ру Івану Франку в 25-літній ювілей літературної діяльності...”, вона недвозначно натякала на роздвоєний характер творчої діяльності ювіляра (інтуїтивно-модерністське і свідомо контрольоване реалістичне у творчій діяльності Франка!): в інтерпретації поетеси, вдень він (поет) працює нібито на зовнішні обставини буття, а вночі – на себе-внутрішнього. Перше гартує в ньому незламність *(„Поет не боїться від ворога смерти, Бо вільная пісня не може умерти”)*, а друге підносить його до божественного стану поетичної самодостатності:

Не знає поет, чи хто слуха його,
Не стримує серця і співу свого,
Співа серенаду ясній своїй зірці,
Та ночі, та музі своїй винозірці... [1, І, 129].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Ця поетова „нічна творчість" чарує навіть *„облогу ворожу / І будить на мурах обачну сторожу"*. Чому і чим? У циклі „Ритми" вперше йдеться про те, що досягти такого можна завдяки якійсь особливій поетичній мові. Лірична героїня скаржиться, що така мова ніби покинула її *(„Де поділися ви, голоснії слова, що без вас моя туга німа?")*; друга поетична теза „Ритмів" – потрібна така мова, щоб у ній палав вогонь і лунав срібний жайворонка спів; третя – що слово є золото мрій і снів дитячих; четверта – що в слово можна загорнутись, як у хвилю чарівних вод; п'ята... П'ятий, шостий, сьомий і восьмий „ритми" – це заперечення будь-яких можливостей слова і нездатність із його допомогою *„злинути угору... де місяць просвітив біляву хмарку"*. Відчувається ніби давнє вже суто *романтичне* страждання від того... *„чому я не сокіл, чому не літаю?"* (М. Петренко). Цей *романтичний* Лазар, виявляється, живий (як скаже про нього у зв'язку з іншими творами кінця XIX ст. В. Короленко), але в нього з'явилося якесь інше обличчя. Сама Леся Українка назве його в статті про В. Винниченка *новоромантизмом*, означивши в ньому наявність суверенної особистості, що „вилущилась" із мас, але не втратила з ними зв'язку. Народилися відтак „маси особистостей", які потребують для свого осмислення цілком нових поетичних слів. Хоча в триптиху *„Коли дивлюсь глибоко в любі очі..."* (1904) поетеса нарікатиме, що тих слів уголос вимовить не вміє, але це була теж суто *романтична* (нео!) маска: вона їх таки вимовляла, підвівши риску під усією своєю ранньою творчістю. Оперування відкритим **текстом** у неї фактично завершувалось і починалося творення тільки тих **надтекстів**, які в основі своїй мають музичну природу і якими фактично починався „чистий" *модернізм*. Не смисл, а символ, не реальність, а ірреальність, не назва, а вираження почуттєвих зворушень – такий у найзагальніших рисах зміст тих надтекстів. Джерела й коріння їх поетеса бачила в найдавніших легендах, а ще більше – в публіцистичній ліриці старозаповітних пророків (Ісайя, Єзекіїл та ін). «Замість епічно-спокійного тону... замість

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

простоти і навіть скупості легендарного стилю,– писала поетеса в статті „Утопія в белетристиці",– ми знаходимо в пророків запал і завзятість, повний брак об'єктивності, нагромадження образів, порівнянь, докорів, погроз, обітниць, віщувань, жалю, надії, гніву – всі почуття, всі пристрасті людського серця відбились яскраво в тій огнистій ліриці... Навіть сама техніка фрази неначе виміряна свідомо на те, що тепер звуть сугестією (навіюванням): кожний образ, кожна імперативна фраза повторюються (підкреслимо – як у музиці.– *М. Н.*) двічі різними, але синонімічними виразами рівної сили і через те силоміць западають у пам'ять і заглушають голос критики в думці читача» [7, 40]. Звернувши увагу на таке міркування Лесі Українки про джерела і природу сугестивної (надтекстової) творчості, Д. Донцов пробував показати, що в самої поетеси бачимо фактично таку ж саму форму художньої практики; „технічне" втілення її відбувалося з допомогою ускладнених метафор та сугестивних (музичних за природою) алюзій. „З одного боку вони (метафора й алюзія.– *М. Н.*) дають їй (поетесі) змогу уникати немилого для неї ясного формулювання, називання того, що переживає; з другого – з допомогою цих засобів, особливо ж з допомогою рисковитих порівнянь, удається розширювати до безмежжя асоціації, збуджені якоюсь ідеєю; порівняння, кинуте немов несподівано, часто в формі запиту, тягне одну думку за другою, не даючи їм завмерти, як звукам акорду на роялі, коли рука, замість відірватися від клавішів, затримується на них..." [2, 175].

Вияви такої поетичної форми можна спостерегти, зокрема, в кількох творах поетеси, які вона або залишала в рукописі (*„Дим"*, 1903, *„Мріє, не зрадь!"*, 1905), або публікувала тільки в колективних збірниках чи періодичній пресі (*„Товаришці на спомин"*, 1896, *„Напис в руїні"*, 1905, та ін.). Це була переважно епічно-медитативна лірика „малого формату", але – з великими поетичними узагальненнями. Тут уперше зрівняно в силі такі опозиції, як „чуже" і „рідне" („Дим") чи „любов" і „ненависть"

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(„Товаришці на спомин"), а філософію найогидніших категорій людського буття („рабство" і „царство") заведено в формули ніби однакової дії, але з цілком протилежним смислом: *„Хай гине раб!.. Хай гине цар!"* („Напис в руїні"). Поетичні слова в такій позиції позбуваються ролі „називання" і стають „тілом" (як у музиці) певної ідеї, певного почуття. Ради них, переконана поетеса, не жаль палити за собою всі кораблі, бо тільки так здобувається в житті і безсмертя, і цілком нове, не бачене досі добро:

Тільки – життя за життя! Мрієш, станься живою!
Слово, коли ти живе, статися тілом пора.
Хто моря переплив і спалив кораблі за собою,
той не вмре, не здобувши нового добра [8, I, 323].

Зовні знову все це трохи схоже на старий *романтичний* максималізм чи навіть на утопію, але внутрішньо... На реципієнта дихала нова, згадувана надтекстова якість творчості, в якій визначальним було ідеалістичне, сугестивно-музичне начало і яка буде пізніше названа *модерністською*. На повну потужність Леся Українка продемонструє її в своїх більших за обсягом творах (ліро-епос, історіософська драма, міфопоетична феєрія та ін.), наближаючи їх до авангарду „чужої", світової літератури і демонструючи в ній таке розуміння творчості, яким уявлялося воно на рубежі XIX–XX ст. фактично всій *наймодерніші* громадськості. Вслухаймось, наприклад, у вимоги засновників Нобелівської премії в галузі літератури: нею мають нагороджуватися автори тих творів, для яких „найбільш характерним є блиск особистісного ідеалістичного натхнення" [1, 16]. А першим нобеліантом став у 1901 році французький „парнасець" С. Прюдом. Шкала світових художніх цінностей і „мод" була, отже, афішована; Лесі Українці, виявляється, до неї не треба було пристосовуватись: до „ідеалістичного натхнення" (точніша, в естетичному розумінні, назва, запропонована Н. Зборовською,– індивідуального *неоромантизму*) [3, 94] її

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

музично настроєна муза виявляла цілковиту готовність. За ним, як скаже М. Грушевський у виступі після смерті поетеси, суспільство не встигало і тому народжувались усілякі суди-передсуди далеко не творчого характеру.

Поетеса сприймала це небезболісно. Адже їй доводилось відходити від деяких надто категоричних громадянських настанов свого найбільш шанованого вчителя М. Драгоманова, висловлювати критичні (не завжди, щоправда, зважені й об'єктивні) судження про творчість І. Нечуя-Левицького, О. Кониського, І. Карпенка-Карого й Б. Грінченка як творчість архаїчну чи навіть дилетантську [4, 155, 222]. А крім того, її ліро-епічні твори, а особливо – драматургія не знаходили підтримки в критиків і фактично – в усіх театральних трупах України. Причина проста: ще тривкою залишалася традиція *реалістичної* (з виродженням у хуторянсько-примітивну) творчості, що заснована на „першому" значенні слова, а Леся Українка пропонувала слово „останнє", за власною і донцовською характеристикою – сугестивне, близьке до музики. Муки народження його (в певному розумінні) можна порівняти хіба що з народженням... квітки ***ломикамінь***, яка стала „героїнею" одного з кримських віршів поетеси „Уривки з листа" (1897):

Сухо, ніде ні билини, усе задавило каміння...
Душно... води ні краплини... це наче дорога в Нірвану,
Країну всесильної смерті...
Аж ось на шпилі,
На гострому, сірому камені блиснуло щось, наче пломінь.
Квітка велика, хороша, свіжі пелюстки розкрила
І краплі роси самоцвітом блищали на дні.
Камінь пробила вона...
Квітку ту вченії люди зовуть Saxifraga,
Нам, поетам, годиться назвати її ***ломикамінь***
І шанувать її більше від пишного лавра [8, І, 158].

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Тут ніби немає суто музичної образності, як у згадуваних на початку циклах „Сім струн", „Мелодії", „Ритми", але це текст, що „працює" виключно як музика: сугестивно, асоціативно, настроєво. Саме в цьому випадку спостерігається той ефект, який згадуваний композитор А. Штогаренко схарактеризував так: у Лесі Українки „органічно поєднується музика в поезії, поезія в музиці" [6, 78]. Він, очевидно, не знав, що про це ж саме, але іншими словами, говорив півстоліття раніше за нього Д. Донцов. За його словами, поетеса не конкретизує виражених почуттів та емоцій і цим її поезія наближається до музики; як і музика, вона (тобто поезія) відтворювала те, чого не виразити ні образами, ні поняттями. Інакше кажучи, вона є річчю в собі, а річ у собі – це суто музичний феномен і дійшла вона до нього (скажу для підсумку) саме в процесі еволюції до другого періоду творчості, який випадає на початок XX ст.

Доречно сказати, що вираз „річ у собі" Д. Донцов наводив французькою мовою ("la chose en soi") [2]. Чому не якоюсь іншою, а саме французькою, сказати важко. Можливо, й передбачав, що для французів українська література існує лише в п'ятьох іменах письменників; усі їхні енциклопедії донині наводять їх у такій послідовності: І. Котляревський, Т. Шевченко, Марко Вовчок, І. Франко і Леся Українка. Чому їх не більше (адже відсутнє все літературне XX століття України), можна лише здогадуватись. Але це тема для іншої розмови...

Література

1. Ваксберг А. Кто станет нобелевским лауреатом? (Лист ожидания открыт) // Литературная газета.– 2006.– 19–25 апр.

2. Донцов Д. Поетка українського рісорджімента... // Українське слово: Хрестоматія укр. л-ри і літ. критики XX ст.– Кн. І.– К.: Рось, 1994.

3. Зборовська Н. Моя Леся Українка.– Т.: Джура, 2002.

4. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчости.– Нью-Йорк, 1970.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

5. Скупейко Л. Міфопоетика „Лісової пісні” Лесі Українки.– К.: Фенікс, 2006.
6. Машенко М. Музика і живопис на уроках літератури.– К.: Б. в., 1971.
7. Українка Леся. Твори: В 10 т.– К., 1930.– Т. 12.
8. Українка Леся. Твори: В 10 т.– К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1965.– Т. 9.

Nayenko M. Music as a Modus of Poetic Evolution of Lesya Ukrainka.

The peculiarity of music figurativeness of poetic by Lesya Ukrainka is scrutinized. Bright music perception, specific for poetess, turns while evolution of her creative thinking – from national realism to neoromantic modernism.

Key words: music, realism, modernism, suggestion, text, hypertext, rhythm.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com