

Любов КИЯНОВСЬКА (Львів)

МУЗИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ ФРАНКА У ВИМІРАХ СУЧАСНОЇ ЕСТЕТИКИ

(на прикладі творчості львівських композиторів)

Сформулювавши так назву статті, автор умисне наразилась на незгоду, а навіть, можливо, обурення колег, передовсім, колег-літературознавців, письменників, для яких естетика постмодерну в останні роки асоціюється з найнегативнішими світоглядними та онтологічними характеристиками, хоча загалом категорія постмодерну все частіше входить в обіг усіх гуманітарних дисциплін, починаючи від філософії, психології, соціології, а навіть політології і завершуючи мистецтвознавством. Фраза “Ми живемо в постмодерну добу” без перебільшення стала крилатою, а більшість явищ сучасного духовного буття, які через свою контрверсійність і “невписуваність” у жодні знайомі естетико-стильові категорії важко піддаються зваженому теоретичному аналізу, окреслюються як феномен постмодерну.

Запитання природно виникають у стрімко збішуваному потоці художніх монологів, діалогів та полілогів, торкаючись, властиво, самої суті явища:

Чи все, що творять зараз наші митці – письменники, композитори, художники, театральні та кінорежисери, можна і варто осмислювати крізь призму естетики постмодерну?

Чи те, що написано поза постмодерном, теж можна згрупувати в якусь естетично-стильову цілість, чи ці твори нагадують позафракційних депутатів парламенту, представляючи лише самих себе?

Виваженої, обґрунтованої відповіді на ці питання, гадаю, можна очікувати вже від критиків наступного покоління, а ми можемо лише висувати певні гіпотези, які внаслідок небезпечної часової близькості до аналізованого феномена мають повне право бути помилковими.

Особливо часто це стосується творів, які оперують знаками попередніх епох і ховаються за химерними масками, перелицьованими з пишних шат минулого. Можна шукати в них філософсько-етичної багатозначності діалогу зі світовою культурою та ширше – з цивілізацією, проте філософсько-етичний сенс нерідко набуває у цих конвєрсаціях такої гротесковості, так відверто декларує свою іронічну зверхність щодо начебто непорушних ідеалів та ідолів, що доцільніше говорити тут про гру в її найпарадоксальнішому сенсі, про фантазмагорію та епатаж. Дух перевтовленої епохи, “Fin de siècle”, начебто знову переноситься зі столітньої давнини, проте значно інтенсифікуючись і набуваючи все гострішого відчуття всезнання і всезаперечення. “Скептицизм щодо ідей прогресу в постмодерному мистецтві обертається скептицизмом щодо художнього експерименту, навіть

більше – щодо оригінальності, неповторності художнього результату як вищої мети мистецької діяльності. Замість “будови нових світів” – “grand narratives” модерністського мистецтва – постмодерністи знову і знову переглядають традиційні матеріали, стандартні форми, старі стилі й академічні техніки, наголошуючи на безпретензійності – “little narratives” – своєї творчості”, – слушно вказує Д. Дувірак, аналізуючи філософсько-естетичну думку після доби Модерну¹. В цьому мистецтві немає нічого досконалого, вічного, незмінно прекрасного, а є, за висловом Юрія Андруховича, гнітюче відчуття загубленості в часі та просторі: “Постмодернізм – це там, де кожен із нас опинився сьогодні, це така обставина часу і місця, від якої нам нікуди не подітися, територія “поміж” і “всередині” [...] ущелина між тисячоліттями, це сміття всіх наших середмість, наша пам’ять, наша надія, наша самотність...”². Саме ця зверхня іронічність, позірне розчарування в ідеалах минулого, в тому числі і псевдоінтелектуалістична зарозумілість щодо національних святих – поезії Шевченка, Франка, Лесі Українки – і викликає найбільшу незгоду з актуальною позицією деяких радикальних представників постмодерну, в тому числі й цитованого автора – Ю. Андруховича.

На підтвердження наведу одне містечко і вельми показове висловлювання опонентів українського постмодерну, що узагальнює погляди цілої групи сучасних національних мислителів. Хоча воно й походить із газетної статті, але за точністю формулювання і громадянським пафосом не поступається перед розвідкою зі солідного спеціального часопису. Мова йде про статтю в газеті “День” дрогобицького літературознавця, доктора філологічних наук Петра Іванишина, в якій подано розгорнуте визначення самого постмодерну в його негативній сутності і наведено кілька дефініцій провідних сучасних літераторів:

“Головним новітнім методом створення [...] літератури став запозичений із Заходу постмодернізм. Той постмодернізм, який об’єктивні дослідники вже давно охарактеризували як політичну настанову у сфері культури, як фетишизацію лібералізму (С. Квіт). Складовими постмодерної творчості – епохи “неоцинізму”, за Л. Костенко, – стають імітація, гіпертрофована цитатність, постійна іронія (але переважно чомусь лише над традиційними вартостями), руйнування етичних, естетичних, релігійних тощо норм, вульгарність, агресивність, попса, блатняк, необмежений егоїзм, запрограмований еkleктизм, утвердження релятивізму, оспівування німфоманії, сексуальних патологій, порнографії, насильства, наркоманії та ін. Усе це витворює, за влучним висловом молодого критика Дмитра Дроздовського, “антиестетику пристосуванства” чи “антилітературу українського постмодерну”, міцно базовану на утвердженні обездуховлюючих, денационалізуючих, космополітичних цінностей західного лібералізму”. І далі продовжує “парад” негативних ознак постмодерну, покликаючись на думку інших авторитетних дослідників: “академік І. Дзюба назвав “демократичним нігілізмом”, професор І. Денисюк “необільшовизмом”, а Вал. Шевчук “антиукраїнством” – “ворожістю до національних вартостей”³.

¹ Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи // Syntagmaton. Збірка на пошану професора С. С. Павлишин. – Львів: Сполом, 2000. – С. 86.

² Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 122.

³ Іванишин П. Постмодерний неоцинізм, його жреці, раби та жертви // День. – 2008. – 11 січня.

Деякі вчені взагалі відмовляють українському мистецтву в здатності засвоїти засади постмодернізму – не тому, що ми такі високоморальні, а тому, що начебто не доросли за економічно-соціальним статусом і до нього, а застрягли на стадії постколоніалізму. “Постмодернізм – явище типово західноєвропейське і не має жодного відношення до такої країни, як Україна. Постмодернізмом “хворіють” високорозвинуті суспільства західноєвропейських країн, в той час як пострадянський простір, до якого належить Україна, “хворіє” на постколоніалізм. Постмодернізм характерний для суспільств добробуту. Добробут означає, що немає глибокої прірви між різними прошарками суспільства щодо якості життя. Середній клас – це основа постмодернізму”⁴. Ось із цим визначенням не можу погодитись, оскільки постмодерн, як і будь-який інший художній модус, не прив’язаний до соціального рівня, а інспірується духовною готовістю суспільства до адаптації того чи іншого світоглядного підходу (чи ж бо автор все ще залишається зачарованим на ідіотичне твердження доби розвинутого соціалізму: “Буде хліб – буде пісня”, забуваючи про протилежне біблійне: “Спочатку було Слово”).

Подібні висловлювання можна було би множити, але переконана, вони не до кінця відображають сутність явища, приписуючи йому винятково негативні ознаки. Помічаючи лише поверхові епатажні “бульки на поверхні”, які дискредитують новітні естетичні тенденції, оскільки ті, хто їх проголошують, набагато більше дбають про свою славу – хай і геростратову, ніж про справжні філософсько-естетичні основи сучасного мистецького процесу, непримиренні критики українського постмодерну схильні взагалі заперечити його як явище.

Хотілося б, однак, почасти подискутувати, а почасти погодитися й уточнити ставлення до сучасного мистецького процесу і скоректувати зі свого пункту бачення сам термін “постмодерн” у його претензіях відобразити весь мистецький процес сьогодення, та, відповідно, його естетико-філософське наповнення. Передусім, наголошую на умовності самого цього визначення, бо принципово не приймаю окреслення цілої епохи та її – як же різнопланового і багатого мистецтва! – вторинним розгубленим префіксом “пост”. І, виходячи з хрестоматійного афоризму “Як корабель назовеш, так він і попливе”, видається можливим, що контрверсія багатьох дослідників до певних сучасних артефактів, які за тематикою і комплексом виразових засобів ідентифікуються з постмодерном, інспірується почасти і неприйняттям цього есхатологічного за своєю суттю терміна. Адже явище, що приходить на завершення, після того, як все основне вже було сказане, все, що мало відбутись – відбулось, вже вичерпані всі засоби та аргументи, не може викликати позитивних емоцій чи радісних очікувань, а лише, в кращому випадку, співчуття і гречну поблажливість, а в гіршому – роздратування і бажання чимшвидше поставити крапку. В перспективі стильової еволюції європейського мистецтва постмодерн узагалі відіграє роль типової завершальної стильової тенденції великого історичного стилю – етапу вичерпання його ресурсу і збереження зовнішніх прикмет при поступовому вигасанні образно-змістовного потенціалу. І так, на завершення Ренесансу прийшов маньєризм, на завершення бароко – рококо і галант, на завершення класицизму – бідермайер, на завершення романтизму – сецесія, в яких

⁴ *Карівець І.* Україна: постмодернізм чи постколоніалізм // Страйк. Націонал-трудовий журнал. – 2009. – 6 жовтня [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ntz.org.ua/?p=645>

декоративність зовнішнього вигляду, химерна гра елементами “великого” стилю знаменувала перехід на наступний щабель розвитку естетичної думки.

Щось подібне можна спостерегти і на зламі ХХ–ХХІ ст. Але насправді вже розпочався етап формування нового стилю, який ще отримає свою номінацію і теоретичне визначення, оскільки сучасні мистецькі процеси – у світовому масштабі і в кращих своїх проявах – зосереджені на пошуку гармонії між віддаленими епохами і сучасною реальністю, знаходженням магістральних шляхів у просторі глобалізованого світу і так само відстоюють фундаментальні моральні цінності, як це було притаманно для будь-якого справжнього мистецтва протягом тисячоліть, незалежно від естетичних пріоритетів того чи іншого історичного стилю. Якщо оцінювати рівень сучасної літератури не за тим, що проголошує “вulgарність, агресивність, попсу, блатняк, необмежений егоїзм, запрограмований еклектизм” і далі за текстом, а, наприклад, за поезією Віслави Шимборської і Чеслава Мілоша, за “Нестерпною легкістю буття” Мілана Кундери чи “Безчестям” Джона Максвела Кутзее, то літературна панорама виглядатиме дещо по-іншому. Попри відображену в них складність і неоднозначність сучасного буття, де суперечності цього світу постулюються жорстко і безжально та відповідно до тематики підбираються засоби, ця література аж ніяк не є антинаціональною чи бездуховною.

Українське мистецтво в цьому процесі далеко не пасе задніх і не просто наздоганяє європейські центри, а цілком впевнено формує власну сучасну національну концепцію, що, водночас, чутливо підхоплює національну традицію та відображає духовний континуум сьогодення, надаючи перевагу експресивній, відвертій манері висловлювання. Це закономірно, враховуючи, що саме аklасичні – бароко, романтизм та й той самий модерн початку ХХ ст. – стилі і стильові напрями були найпліднішими в національній мистецькій історії та відображали кордоцентричність української ментальності. Любов до фантазмагорії, трагестії, гротеску, надзвичайного, містичного теж успадкована нами від наших предків і присутня в кожному епоху, починаючи від прадавніх часів язичницької міфології, попри вертепи, шкільні драми, Котляревського, Гоголя, Франка – до сучасних перетинів реального та потойбічного в поезії і прозі Ліни Костенко, Ігоря Калинця і Валерія Шевчука, тобто найбільших опонентів т. зв. “радикального чи войовничого постмодерну”.

Чи можна знайти для їх творчості – як і для творчості тих світових літераторів, що згадувалися за контрастом до “глобалістів”, – означення, що контрастувало б із постмодерном і пояснювало сутність явища? Мимоволі пригадується ущипливе зауваження Богдана-Ігоря Антонича: “Назви придумують здебільша критики, щоби таким дешевим способом облегшити собі завдання, повклати мистців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні мистці, щоби звернути увагу на себе і свою нецікаву творчість”⁵. Однак, разом з тим неназване явище часто залишається неосмисленим...

Не претендуючи на вичерпність, дозволю собі запропонувати для характеристики їх стилю категорію “егалітаризму” (від французького слова *égalité* – рівність). Цей термін вживається в соціології, але в нашому випадку мається на увазі не соціологічне наповнення терміна, що означає концепцію створення суспільства з

⁵ Антонич Б.-І. Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва) // Карби. Мистецький збірник. – Львів, 1933. – С. 5.

рівними можливостями щодо управління і доступу до матеріальних благ усіх його членів. Йдеться про особливу світоглядну основу мистецького виразу, яка передбачає рівновагу між елітарним (високим, академічним) стилем і масовим демократичним способом вислову, що його здатна зрозуміти ширша аудиторія. Водночас, це мистецтво, що апелює до традиції, вступає з ним у діалог і трансформує в сучасних культурологічних вимірах різні, часто протилежні рівні свідомості та підходи.

Егалітарна естетика знаходить золоту середину між різними крайнощами і, не втрачаючи професійності і глибини, проєктується на “середнього” реципієнта, тобто того, що складає “середній клас” та опору суспільства. Із постмодерним світоглядом її споріднює неминуча для будь-якої художньої рефлексії сучасного гіперінформативного простору відкритість до численних алюзій культури минулого, розширення лексичного запасу (у випадку інших видів мистецтв – інтонаційного поля музики та матеріалу пластичних мистецтв), багаторівневість змістовних пластів. Можна спостерегти у процесі ненаситного поглинання сучасним мистецьким Хроносом усіх дітей минулих віків потребу повернути минулий статус мистця-лідера, до думки якого прислухаються з повагою і довірою – так, як колись безпосередньо написав Шевченко, усвідомлюючи вагу своєї книги для нації: “Либонь, уже десяте літо, як людям дав я “Кобзаря”. Проте у постмодерні та егалітаризмі це прагнення має різне емоційне забарвлення: з бажанням піднятися понад минулим у постмодерністів, і позбавлене нігілізму, епажажності та перенасиченості “чужим словом”, у чому нерідко звинувачують постмодерн, в “егалітаристів”, у яких, що найголовніше, звернення до традиції й історії виступає засобом захисту фундаментальних цінностей. Прагнення пережити і сконцентрувати в актуальному часі найважливіші прозріння минулого немає нічого спільного з постмодерним “неоцинізмом” (за Л. Костенко). Егалітаризмові притаманна врівноваженість опозицій “високого – низького”, “інтелектуального – загальнодоступного”, “раціонального – емоційного – інтуїтивного”, “реального – ілюзорного” та деяких інших засадничих для мистецтва вимірів. Егалітаризм сучасного художнього світобачення прагне синхронізувати історичні епохи, перетнути різні стилістичні зрізи, вступити в діалог із геніями минулого, на відміну від постмодерну, не намагаючись принизити і висміяти їх, але інтегруючи їх відкриття і пророцтва у сучасність. Репрезентанти егалітарних художніх засад промовляють однаково переконливо і до *елітарних* реципієнтів, які мають змогу насолоджуватись вишуканістю історико-стильових діалогів, і до *масового* читача – глядача – слухача, що знімає, передовсім, наявний “на авансцені” сюжет, його моральні настанови.

Характерним прикладом може служити хоча б творчість згаданого вище Дж. М. Кутзее. Члени Нобелівського комітету обґрунтовуючи свій вибір, недаремно підкреслили в його творчості те, що “романи Кутзее характеризуються прекрасною композицією, напруженими діалогами і блискучою аналітикою. Водночас, він піддає все сумніву, піддає безжальній критиці жорсткий раціоналізм і штучну мораль західної цивілізації. Він інтелектуально чесний і займається проблемами розрізнення правильного і неправильного, мук вибору, дії і бездіяльності”⁶. Подібна

⁶ Беззубцев-Кондаков А. Двусмысленность пустыни. О прозе Джона Максвелла Кутзее // Топос. Литературно-философский журнал. – 2009. – № 1 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.topos.ru/article/6548>

критика споживацької бездуховності, якій протиставляються духовні імперативи, виразно проступає і в низці творів сучасних українських літераторів.

Нове слово в баченні духовної сутності сучасного світу крізь призму звуку сказала й українська музика другої половини ХХ – початку ХХІ ст. У порівнянні з літературою її постмодерні прояви, принаймні до останнього часу, ніколи не були такими агресивно спрямованими супроти національної ідеї та фундаментальних етичних цінностей, тож і в дослідженнях трактувались швидше як закономірний етап еволюції національного мистецтва, а не як ознака духовного регресу. Цій проблемі присвячено останнім часом немало праць, автор статті теж неодноразово зверталась до цих питань, тому, для прикладу, дозволю собі автоцитату з останніх рядків монографії, яка присвячена стильовій еволюції галицької музики протягом двохсот років: “Західноукраїнська творча практика останніх десятиріч підтверджує і яскраво ілюструє загальноєвропейську, а навіть ширше – світову картину мистецьких протиріч і здобутків. Контури постмодерну, як актуального естетичного орієнтиру у художній творчості, проступають в ній досить рельєфно. Та як би ми не намагались дати точне визначення категорії постмодерну, знайти струнку теоретичну концепцію “того, що діється сьогодні”, пошук спільного знаменника [...] ще триває. Поставангард, постмодерн – явище, яке ще не знайшло свого завершення, динамічне і незбагнено парадоксальне, а тому можемо разом з творчим процесом шукати логічні точки опори, і переконуватись, що творча практика кожен раз їх спростовує”⁷. Якщо для автора цих слів постмодерн як завершене стильове явище залишався умовним поняттям і мислився як перехідний етап, який провадить до нового рівня філософсько-естетичного осмислення реальності в мистецтві, то інші дослідники вбачають у ньому багато позитивів у руслі продовження і розвитку національної традиції.

Так, за О. Козаренком “плюралістична концепція постмодерну “дає змогу зберегти поточні історичні трансформації”⁸... в час поважних “тектонічних зсувів” у духовному житті нації, як перехід від міфологічно-монологічного до діалогічно-теоретичного типу культури. Цікаво, що тим постмодерністичним центром, який заступає “суперечку між “лівими” та “правими”⁹ (і в якому саме народжується новий тип культури) є категорія національного, що однаково важлива та по-різному артикулюється “авангардистами” і “консерваторами” (тому й не дивно, що один із “непримиренних” українських авангардистів Л. Грабовський водночас став провісником “нової фольклорної хвилі”). Вважаємо, що завдяки “терпимості” естетики постмодерну, яка “злагіднила” національний авангард і дала естетичне виправдання академізмові (Г. Майбороди, В. Кирейка, О. Коломійця, М. Дремлюги та ін.), процес музичного семіозу не зазнав катастрофічних “розривів” через відторгнення традицій, а національна музична мова – руйнівних втрат”¹⁰.

⁷ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 293–294.

⁸ Лотман Ю. Культура и взрыв. – Москва, 1992. – С. 208.

⁹ Мортон Д., Заваждаг М. Теорія як опір. – Нью-Йорк, 1995. Цит. за: Герасимчук Л. Чуже і наше: Побіжні нотатки про постмодернізм у цивілізації // Art-line. – 1998. – № 7–8. – С. 80.

¹⁰ Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.musica-ukrainica.odessa.ua/features.html Погляди поета на музику зібрані у виданні: Іван Франко про музику / упорядник, автор передмови, приміток та коментарів

Як приклад новітнього композиторського мислення, що рівночасно кореспондує з національною традицією, причому з автором, який сам у своїх творчих пошуках був вельми яскравим представником егалітарних засад, наведемо кілька творів львівських композиторів до текстів І. Франка. Приклад видається вельми доречним, оскільки яскраво підтверджує як наявність цілком “непостмодерних” художніх рецепцій геніального поета – в руслі продовження його духовної традиції, так і здатність одного з провідників національної духовності виявляти виняткову актуальність і трансформуватись в сучасному інтонаційному полі. Зрештою, на цю властивість мислення поета звертають увагу дослідники, зазначаючи: “Генії завжди випереджують час, у якому живуть. Вони незручні для загальної маси людности, бо ідеї, які народжуються в головах геніїв, часто-густо незрозумілі, складні для осмислення, власне – передчасні. Франковими вершинами є його твори, поетичні та прозові збірки, наукові трактати; його низинами – часто глуха стіна нерозуміння сучасників. Останнє вже в минулому. Для нащадків залишилися тільки вершини”¹¹.

Зрозуміло, що для українських, а особливо, галицьких музикантів поезія І. Франка, хоча загалом і визнана менше музикальною, аніж Шевченкова, мала неперехідне значення. Він значно рідше вдавався до типових пісенних рим, суто фольклорних образів і уявлень, натомість перевтілював пекучі проблеми української національної історії крізь призму універсальних – біблійних (“Мойсей”), східних та давньогрецьких (притчі з циклу “Мій Измарагд”), узагальнено-філософських (“Каменярі”, “Наймит”) – сюжетів і тем. Його неперевершена наукова ерудиція, складна система поетичного виразу вимагала і від композиторів, які торкалися лірики та філософської поезії І. Франка, переважно пошуку нових, складніших засобів інтонаційного вислову. Її багатозначність і поєднання пісенності – декламаційності – ораторської патетики – живої розмовної мови інспірували багатогранні звукові інтерпретації протягом понад сторіччя. Станіслав Людкевич і Борис Лятошинський, Денис Січинський і Василь Барвінський, Кирило Стеценко і Анатоль Кос-Анатольський, Валентин Сильвестров і Леся Дичко – кожен із видатних національних митців по-своєму прочитував поезику Франка. Це помітно, зокрема, в більших полотнах – у симфонічних поемах “Каменярі”, “Мойсей” та “Не забудь юних днів”, у кантаті “Наймит” С. Людкевича, в однойменній кантаті Нестора Нижанківського, і в мініатюрах – у хорі Миколи Колесси “Ми вступаєм до бою нового”, у солоспівах та хорах С. Людкевича (“Конкістадори”, “Восени”, монолог Мойсея для тенора з оркестром), у солоспівах В. Барвінського (“Ноктюрн”, “Сонет”) та ін.

Відомо, що й сам поет мав доволі своєрідне ставлення до музики, хоча ніколи не залишався до неї байдужим¹². В його оточенні було немало музикантів, серед яких, передовсім, варто згадати про Миколу Лисенка, а також відзначити значний вплив поета на юного Людкевича. Власне згадані композитори, безпосередньо

Тамара Коноварт; науковий редактор Юрій Ясіновський. – Львів, 2006. – 118 с. [Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, серія “Історія української музики”].

¹¹ Якимович Б. Франкові вершини і низини. Післямова // Франко І. З вершин і низин. – Львів, 2004. – С. III. – Репринтне відтворення з видання 1893 р.

¹² Погляди поета на музику зібрані у виданні: Іван Франко про музику / упорядник, автор передмови, приміток та коментарів Тамара Коноварт; науковий редактор Юрій Ясіновський. – Львів, 2006. – 118 с. [Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, серія “Історія української музики”].

знайомі з геніальним мистцем, створюють своєрідний інваріант музичного прочитання поезії І. Франка і дають поштовх до подальших найрізноманітніших трансформацій його образів.

Осмислення Франкової поезії представниками львівської молодшої композиторської генерації розпочинається кантатою “Весна” Мирослава Скорика. Вона була його дипломною роботою як випускника Львівської консерваторії в 1960 р. у класі Адама Солтиса*. В цьому творі молодий композитор ще дуже тісно пов’язаний із майже 80-річною традицією вокально-хорового прочитання поезії І. Франка галицькими композиторами, він практично завершує своїм монументальним опусом цю традицію і, водночас, прокладає свій майбутній творчий шлях. Музична концепція твору відобразила, ніби в краплині води, і засвоєння вікових традицій галицької культури, і сприйняття поетичної філософії одного з найвидатніших поетів-мислителів України, і тенденції “пробудження” національної самосвідомості в 60-х рр., дивовижно переплетені з описаними Франком настроями і сподіваннями майже за століття до того, і сприйняття модерної виразової техніки, яка вразила молодих мистців у вперше відкритих тоді композиціях Ігоря Стравинського, Бели Бартока, Пауля Гіндеміта, Артюра Онеггера, інших корифеїв музики ХХ ст.

Зовсім по-іншому підходить до втілення Франкового слова зрілий мистець сорок років згодом. Його оперу “Мойсей” можна охарактеризувати як один із найяскравіших зразків українського музичного егалітаризму. Це природно викликає такі запитання: в яких позиціях композитор пішов за поетом, відчитав його alter ego, а в яких залишився собою, композитором постмодерної, постсоціалістичної, а навіть постнаціонально-романтичної доби, і, користуючись власним запропонованим терміном, егалітарним мистцем?

Музика М. Скорика в опері багато в чому породжена імпульсами Франкової поезії, причому далеко не лише цієї поеми, але ширше, сукупно, природою всієї його поетичної спадщини – можливо, мистець підійшов до цього навіть інтуїтивно. Насамперед, якщо розглядати її на рівні образно-етичному, ця сприйнятливість проявляється в багатолітності інтонаційних джерел, у здатності осмислити не лише “високі”, але й “низькі” рівні художньої свідомості, породжені своїм часом і тривалішою традицією. Схильність до травестійності, бурлескності трактування “найвищих” філософсько-етичних категорій та понять закладена в українській культурі принаймні від останніх трьохсот років. У І. Франка вона нерідко набуває граничного загострення – як у тому ж вірші “Сідоглавому”: *“Ти, брате, любиш Русь, Я ж не люблю, сарака, Ти, брате, патріот, А я собі собака”*. Побутова мова, діалектизми, підкреслено занижені характеристики, плакатні заклики, інформативна “газетна” стилістика так само складають неповторність Франкової мови, як і пісенність його лірики чи рафінована лексика деяких філософських рефлексій. “При всім незаперечнім темпераменті Франка, при всім глибоко, щоправда, захованім жарі його серця, почуття Франка – в його, поетичній творчості –

* Прикметно, що навчання композиції М. Скорик розпочинав у класі С. Людкевича, найвидатнішого інтерпретатора поезії І. Франка, проте вони були надто сильними особистостями і надто різними, аби порозумітися на етапі: “учитель – учень”. Проте під керівництвом С. Людкевича М. Скорик захистив дипломну роботу як музикознавець. Про творчість і композиторський талант С. Людкевича він завжди відгукувався з глибокою пошаною.

завжди проходять крізь суворий фільтр інтелекту [...] світ його почувань, внутрішні “стихії” його ества, бурі й негоди його серця є – в його поезії – завжди контрольовані потужною, але й формотворчою силою розуму”¹³. І ще одне спостереження, важливе для художньої сутності опери: “[...] у творчості І. Франка, Лесі Українки та В. Винниченка знаходимо яскраво виражені гуманістично-психоаналітичні мотиви, які теж переважно слугують для розгортання та доповнення екзистенційної проблематики”¹⁴.

Щось подібне спостерігаємо в опері М. Скорика: перенісши колізії “Мойсея” з-перед ста літ у день сьогоднішній, автор вільно оперує тим колом музичних знаків, які утворюють реальне звукове середовище нашого щоденного буття, саме через нього він виходить на метафору сучасного шляху до землі обітованої. Невипадково, особливо рельєфно в ньому окреслена не стільки *мета*, а тим більше не *кінцевий етап* сорокалітніх мандрів, скільки тернистий і крутий *шлях*, все те, що на ньому зустрічається, що асоціюється з нашим буттям: атавізми офіційного мистецтва – зі спогадами про “радянські кантати” аж до маршово-механічного ритму в другій дії, “популярно-естрадна” оргія із завершення першої дії, традиційна лірика в найширшій амплітуді, від ностальгії за Пуччіні, зосередженої рефлексії солоспівів “Fin de siècle”, аж до популярних пісенних кліше. Проте, цей строкатий калейдоскоп різнохарактерних інтонацій, ритмів і мелодичних зворотів не розривається на окремі клаптики, а навпаки, творить органічну змістовну цілісність, на тлі якої тим яскравіше проступає інший змістовний пласт, пов’язаний з образом Мойсея.

Бачення опозиції “земного – небесного” в опері доволі несподіване, шлях Пророка та його послідовників до Землі Обітованої представлений умисно контроверсійно і незвично, проте мистець, який живе в реаліях сьогодення, не намагається приховати дійсного стану речей, видати бажане за дійсне. Розуміння найвищої ідеї “служіння Богові” в музиці опери подається не ідеалізовано, а наче крізь збільшувальне скло гіперінтенсивного звукового середовища сучасності, його суперечностей, а водночас нездоланного прагнення, притаманного для кожного, в чийй душі живе іскра Божа, знайти свій неповторний шлях до істини, яким би крутим та ілюзорним він не видавався.

Композитор свідомо відмовився від рафіновано-інтелектуальної мови, яка сформувалася на основі естетичних принципів ХХ ст. та сутність якої полягає у безнастанному пошуку оновлення засобів виразності. У своїх інтерв’ю з приводу опери він наголошує на тому, що ставив собі за мету створити музику, не інспіровану жодними іншими стимулами, крім внутрішнього розуміння мистецтва нашого часу. Звернемо увагу на те, наскільки непостмодерним – егалітарним є його підхід: “В цій опері я втілював власне розуміння “сучасності в музиці” – не в тому сенсі, в якому розуміють його деякі колеги, тобто у зверненні до рафіновано-авангардових прийомів виразу (вони вже перебриніли декілька десятиріч тому), а у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Новоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме

¹³ Маланюк Є. Пролог, не епілог (1856–1956) // Франко І. Вибір поезій. – Париж, 1956. – С. 10.

¹⁴ Шморгун О. О. Атеїстично-гуманістичні виміри творчості І. Франка, Лесі Українки та В. Винниченка: модерно-екзистенційний дискурс // Філософські проблеми гуманітарних наук. Альманах. – 2010. – № 16. – С. 123.

в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє – не лише для професіоналів-музикантів, а насамперед для тих, хто прагне любити музику”¹⁵.

Ця позиція викликала і специфічне розуміння категорії національного та її втілення в опері. Коли говорити про розуміння національного в опері, то воно, на нашу думку, найбільше співпадає зі Скориковою самоідентифікацією як особистості. Ніколи, ні за яких обставин він не акцентує свій патріотизм і не демонструє його назовні, дуже рідко говорить про національні ідеали навіть у вузькому колі, це швидше тема-табу, ті цінності, які не заяжуються в щоденному вжитку. Тим не менше, вся сукупність поведінки, діяльності, а, передусім, творчості М. Скорика, безсумнівно, інспірована українським етносом і етосом. “Мойсей” у цьому сенсі мислиться як своєрідний переломний момент: після етнічної відвертості творів “нової фольклорної хвилі”, після власної візії велетенського пласта українського романтизму, розмаїтих перевтілень і переодягань національних інтоном у ейдотеці світової музичної історії і сучасності, прийшла черга на органічність у синтезі “універсального – національного – індивідуального” як триєдності, де національне справді займає центральну позицію і сполучає дві крайні ланки. Отже, скориківська інтерпретація філософської поеми І. Франка репрезентує той егалітарний підхід до взаємодії традиції – сучасності, який, не руйнуючи цілісності *класичного* літературного тексту, дає надзвичайно живий і природний образ сьогодення у всій його суперечливості і гостроті зіткнення полюсів.

Під кутом естетики егалітаризму можна розглядати і формування та розвиток індивідуального стилю іншого яскравого представника львівської композиторської школи – Віктора Камінського. Широкий спектр творчих зацікавлень неминуче повинен був привести композитора до філософських універсалій І. Франка – поезія геніального краянина супроводжує В. Камінського впродовж усього творчого шляху, і, що знаменно, він, вірний собі, кожного разу обирає якийсь інший аспект її втілення – від симфонічної поеми до естрадної пісні, не втомлюючись повторювати: “Не можу надивуватись, наскільки Франко весь час, у вирішенні багатьох історичних, етичних, духовних і політичних проблем залишається актуальним. Читаючи його, постійно ловлю себе на думці, що цей текст писався немовби не сто чи сто десять років тому, а наче вчора”.

Першим зверненням до образу поета була студентська симфонічна поема “Пам’яті Каменяра” (1977). Тут молодий музикант відштовхнувся від образу поета *ex tempore*. Невипадково, достатньо помітним у цій poemі був вплив пізньоромантичного стилю С. Людкевича, одного з найвірніших послідовників франкової ідеї, що, будучи під величезним впливом харизматичної особистості поета, зумів тонко передати багатоманітність його поетичної палітри. Масштабний твір для великого симфонічного оркестру приваблює цілком не студентською вправністю оркестрового письма, логічністю форми та насиченістю драматургічного розгортання. Винахідливо автор зашифрував у тематичному матеріалі поеми алюзії до “Вічного революціонера” М. Лисенка, та – очевидно,

¹⁵ Див. Мельник Л., Кияновська Л. Притча про “Мойсея” // Політика і культура (ПіК). – 2001. – 3–9 липня. – С. 52.

чисто інтуїтивно! – знайшов майже аналогічну тему до “Мойсея” С. Людкевича*: сама інтонаційна природа поезії підштовхнула його до цієї хроматично насиченої послідовності з примхливою ритмікою.

Кілька років згодом, у період захоплення естрадою, В. Камінський несподівано написав аж дві пісні на слова І. Франка: “Пісня і праця” та “Зелений явір”. Обидві вони виникли в один рік (1983) та виконувалися львівськими співаками, зокрема, солістом Львівської опери Степаном Степаном. На хвилі популярності фольк-течії в українській естраді того періоду ці пісні репрезентують доволі своєрідну трансформацію народнопісенного первня.

“Пісня і праця” – у темпі *Moderato* – твір цілком не маршового характеру, як звичайно трактують цей текст у музиці, а, навпаки, епічно-розповідний, з елементами думного розспіву, завдяки чому опукліше проступає етична домінанта знаменитого вірша. Пісня “Зелений явір” вирішена “контroversійно” до можливих очікувань: її стилістичною моделлю стала старогалицька елегія із зітхальними закінченнями фраз, секстовими мелодичними ходами, романтизованими кантиленними зворотами, підкресленими в супроводі. Власне естрадна інтерпретація поезії І. Франка, яку запропонував В. Камінський, до сьогодні не надто часто зустрічається – крім знаменитого солоспіву “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” А. Кос-Анатольського, теж вирішеного в манері старогалицької елегії, та пісень Богдана Янівського, маємо лічені зразки популярної музики до його слів, а дарма: саме І. Франко з його гострим відчуттям щоденності прекрасно б надавався не лише до ускладнено-філософського прочитання в звуках, але й до втілення у тих жанрах, які називаємо прикладними.

У 1986 р. в доробку В. Камінського з’явилася обробка української народної пісні, мелодія і слова якої записав І. Франко, “Ой світи, місяченьку” для баритона зі супроводом. І знову композитор виявився оригінальним: діатонічна народна мелодія в діапазоні пентахорду спонукала його до імпресіоністичної колористики, вишуканої барвистої статички фортепіанного супроводу.

Після того до текстів І. Франка В. Камінський не звертався 15 років. Лише в 2001 р. його увагу привернула мало знана загалу поезія “Божеське в людськiм дусi”, яку композитор вирішив у руслі традиції церковної музики, кантів та псалмів XVII ст. та духовних концертів “золотої доби”. Перевага діатонічних розспівів, застосування метроритмічної перемінності – саме ритм виявляється тут вельми важливим фактором утворення образної концепції, принцип строфічності у побудові, де вдумливо осмислюється кожне слово й уникається повторів, багатство і декоративність мелодичних юбіляцій, що взаємодоповнюються у різних голосах, створюють ефект “сучасної архаїки”, цілком відповідний до духу поезії.

Кантата “Благодатна пора наступає” була написана в 2006 р., до 150-річного ювілею геніального поета. В одночастинній розгорнутій формі композитор втілює гуманістичну ідею “через терни – до зірок”, починаючи від сповнених експресії символічних образів грози, попри монолог матері, що звертається до своїх нерозумних дітей із закликком її оборонити, роздумів про долю Батьківщини – аж до активного закликку: “*Сійте! На пухку, на живу ріллю Впадуть сімена думки вашої! Гей, уставаймо, єднаймося, Українські люде! Єднаймося!*”, в якому висловлено надію на об’єднання нації.

* Мається на увазі симфонічна поема “Мойсей”, яку С. Людкевич написав у 1936 р.

Зіставляючи між собою у безперервному ланцюзі контрастні епізоди, чергуючи виступи солістів, хорову масу, оркестрові перегри, В. Камінський досягає театральної яскравості національного дійства. Тематичні комплекси кантати апелюють до вельми розмаїтих джерел, на перший погляд наче не зовсім сумісних між собою, але в цілості вони утворюють напрочуд гармонійну і логічно продуману цілість. Загалом, ці джерела можна поділити на три основні пласти: перший складають характерні ритмоінтонаційні звороти української епічної пісенності (думи), другий ґрунтується на традиціях старовинних українських кантів і псалмів, духовного концерту, підносить найважливіші для національної духовності художні символи, третій, яскраво контрастний до двох попередніх, використовує елементи “інтонаційного словника епохи” західноєвропейської музики кінця XIX – початку XX ст., тобто франкового часу. Згадаймо, що естетика (а відтак і її реалізація в системі музичного виразу) Р. Вагнера, А. Брукнера і Г. Малера була не чужою для світогляду І. Франка, австро-німецька пізньо- і постромантична культура вплинула на його творчу особистість, тож насичена, експресивна і монументальна манера виразу, притаманна згаданим композиторам, поєднується з його поетикою доволі органічно. Так само органічно входить семантика австрійського та німецького “Fin de siècle” у національну стилістику кантати В. Камінського.

Проте було б неправильно трактувати твір сучасного митця лише як данину пам’яті Франкові та його добі: знаки історичного минулого В. Камінський трактує цілком модерно, з позиції сьогодення, він широко застосовує новітні прийоми композиторської техніки, насамперед, типові для індивідуальної манери композитора речитативно-декламаційні звороти, які накладаються на густу оркестрову тканину, створюючи цікаві виразові ефекти.

Отже, на прикладі творчості М. Скорика та В. Камінського спостерігаємо, наскільки поезія І. Франка на кожному наступному історичному етапі, у різних соціокультурних ситуаціях здатна виявляти приховані раніше філософсько-естетичні змісти. Контекст егалітаризму інспірує до уявлення екзистенційно загострених межових образів, в яких із надзвичайною відвертістю проявляється опозиція поверхово-матеріального і духовно-глибокого (фарисеї і Мойсей). З іншого боку, найактуальнішим і розкритим в сучасній музиці глибинним пластом поезії Франка виявляється провісницька спрямованість, справджена не лише в найтрагічніших подіях недалекого майбутнього (як, наприклад, Голодомор, передбачений у “Мойсеї” в словах: *“онде мати голодная їсть тіло свогого плоду”*), але й закодована в очікуванні осягнення мети, до якої тернистим шляхом прямував і прямує український народ. У тому сенсі музична інтерпретація франкових текстів, як їх трактують львівські композитори, виявляється абсолютно далекою від есхатологічного нігілізму постмодерну, зате проявляє гармонійне порозуміння з одним з найвидатніших національних мислителів минулого, виявляється його духовним спадкоємцем, здатним розгледіти і зрозуміти ті вершини, які він нам залишив.