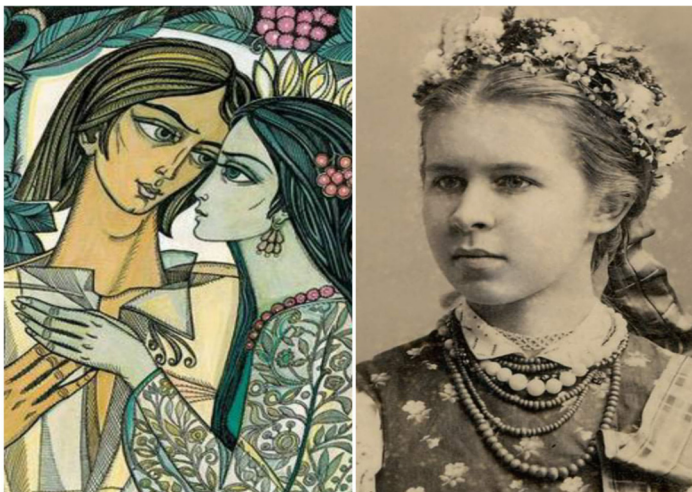


М. К. Наєнко, д-р філол. наук, проф.,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

"МУЗИКА В ПОЕЗІЇ, ПОЕЗІЯ В МУЗИЦІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ"



Розглянуто музичну стихію в поетичній творчості Лесі Українки. Проаналізовано твори з музичними мотивами "Мелодії", "Сім струн", "Ритми"), численні тексти поетеси, що покладені на музику різними композиторами (М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Вериківський, Г. Верьовка та ін.), а також драму-фєсерію "Лісова пісня", за мотивами якої створено оперу та балет (В. Кирейко, М. Скорульський). Зосереджено увагу на хореографічному втіленні образу героїні "Лісової пісні" Мавки кількома поколіннями балерин, порівняно їхні судження про героїню із судженнями дослідників літератури. Акцентовано увагу на специфіці літературного та музичного мистецтва. Теоретичний аналіз порушених проблем здійснено в контексті вітчизняного та зарубіжного літературознавства.

Ключові слова: *поезія, музика, інтерпретація, пісенна і балетна творчість, текст і підтекст, міфопоетика, неоромантизм, художня цінність, народницький реалізм, ранній модернізм.*

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 музикант, ніж поет..." [8, с. 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. Досить зазначити, 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 музична кіноверсія "Лісової пісні". Інколи здається, що музиканти точніше і глибше прочитують Лесю Українку, ніж навіть літературознавці.



Щоправда, Лукаш Скупейко в своїй "Міфопоетиці "Лісової пісні"..." пише про це, так би мовити, 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, с. 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 ХХ 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".

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, 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 з 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), Brioza (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 їй серце після темної ночі, а надворі – буйним квітом завітла барвіста 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, 1, с. 118].

Поетична енергія відтак рушила від зовнішнього (соціального, чи, як кажуть, народницького) у внутрішній, суто особистісний людський світ. Мелодій там – море; 12 віршів циклу – це 12 конфліктів-заперечень, що змагаються між собою (як музичні звуки) в стихії весни; хочеться одночасно і "піснею стати", і скоритись весні, що пробудила "мрії і 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, – помір'яєм силу!

[8, 1, с. 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.

Проте зовнішнє і внутрішнє в творчості загалом нерозривні. Кожен текст є завжди (хочеш-не-хочеш) осередком змістових та естетичних кодів, які у творі конденсуються, переплавляються, а потім являються світові у вигляді чогось нового, неповторного. Як дійти до нього? Часткову відповідь на це запитання 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 музи своїй винозірці...

[1, 1, с. 129].

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, голосніі 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 "злинати 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 "вилуцилась" із мас, але не втратила з ними зв'язку.

Отже, народилися "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 ризку 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.

Їх джерела й коріння поетеса вбачала в найдавніших легендах, а ще більше – в публіцистичній ліриці старозаповітних пророків (Ісайя, Єзекїл та ін). "Замість епічно-спокійного тону... замість 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 відбилися 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, с. 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 ризиковитих порівнянь, вдається 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, с. 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 ("Товарищі 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" ("Товарищі 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. Заради 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! Мріє, 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, 1, с. 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 всієї наймодернішої громадськості.

Уважно вчитася, наприклад, у вимоги засновників Нобелівської премії в галузі літератури: нею мають нагороджуватися автори тих творів, для яких "найбільш характерним є блиск особистісного ідеалістичного натхнення" [3, 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 пристосовуватися: до "ідеалістичного натхнення" (точніша, в естетичному розумінні, назва, запропонована Н. Зборовською, – індивідуального неоромантизму) [3, с. 94] її музично налаштовна 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 доводилося 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 ліроепічні твори, а особливо драматургія, не знаходили підтримки в критиків і фактично – в усіх театральних групах 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 вчені люди зовуть *Saxifraga*,
Нам, поетам, годиться назвати її ломикамінь
І шанувать її більше від пишного лавра

[8, 1, 158].

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 разі спостерігається той ефект, який згадуваний композитор А. Штогаренко схарактеризував так: у Лесі Українки "органічно поєднується музика в поезії, поезія в музиці" [6, с.78].

Він, очевидно, не знав, що про це ж саме, але іншими словами, говорив півстоліття раніше за нього Д. Донцов. На його думку, 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 припадає на початок ХХ ст.

Доречно зазначити, 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 ХХ ст. України), можна лише здогадуватись. Але це тема для іншої розмови...

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДжЕРЕЛ

1. Ваксберг А. Кто станет нобелевским лауреатом? (Лист ожидания открыт) // Литературная газета. – 2006. – 19–25 апр.
2. Донцов Д. Поетка українського рiсорджiмента... // Українське слово : хрестоматія укр. л-ри і літ. критики ХХ ст.– К. : Рось, 1994.– Кн. I
3. Зборовська Н. Моя Леся Українка. – Тернопіль : Джура, 2002.
4. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970.
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.

REFERENCES

1. Vaksberh A. Kto stanjet nobeljevskim laureatom (list ozidaniija otkryt) // Literaturnaja gazeta. – 2006. – 19–25 apr.
2. Doncov D. Poetka ukrains' koho risordzimenta... // Ukrains'ke slovo: CHrestomatija ukr. l-ry i lit. krytyky XX st.– Kn. I. – K.: Ros`, 1994.
3. Zborovs`ka N. Moja Lesja Ukrainka. – T.: Dzura, 2002.
4. Kosatch-Kryvynjuk O. Lesja Ukrajinka. CHronolohija zyttja i tvortchosti. – Nju-Jork, 1970.
5. Skupejko L. Mifopoetyka "Lisovoi pisni" Lesi Ukrainky. – K.: Feniks, 2006.
6. Mashenko M. Muzyka i zyvopys na urokach literatury. – K.: B. V., 1971.
7. Ukrainka Lesja. Tvory: V 10 t. – K., 1930. – T. 12.
8. Ukrainka Lesja. Tvory: V 10 t. – K.: Derz. v-vo chud. l-ry, 1965. – T. 9.

Стаття надійшла до редакції 23.11.21

M. K. Naenko, Dr Hab., Prof.,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

"MUSIC IN POETRY, POETRY IN MUSIC LESYA UKRAINKA"

The article is devoted to the musical element in the poetry of Lesia Ukrainka. The author analyses Lesia Ukrainka`s poems with musical motives ("Melodies" (Melodii), "Seven strings" (Sim strun), "Rhythms" (Rytmy)) and numerous texts set to music by different composers (M. Lysenko, K. Stetsenko, Y. Stepyovi, M. Verykivskiyi,

H. Veriovka, etc.), as well as the drama "Forest Song" (Lisova Pisnia), which became the basis for an opera and ballet (V. Kireiko, M. Skorulskyi). The author focuses on the choreographic embodiment of Mavka (the main character of the drama) by several generations of ballerinas, compares their perception with ones of literary researchers, and discusses the literary and musical art specifics. Theoretical analysis of the highlighted problems is considered in the context of Ukrainian and foreign literary criticism.

Key words: *poetry, music, interpretation, song and ballet creativity, text and subtext, mythopoetics, neo-romanticism, artistic merit, literary/folk realism, early modernism.*