11. Переписка М. Драгоманова з М. Павликом. – Чернівці, 1911. – Т. 8.
12. Франко А. Співпраця М. Грушевського та І. Франка в Науковому товаристві ім. Шевченка // Михайло Грушевський і Західна Україна: Доповіді й повідомлення наукової конференції (м. Львів, 26–28 жовтня 1994 р.): До 100-річчя від початку діяльності М. Грушевського у Львівському університеті. – Львів, 1995.
13. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
14. Франко-Ключко А. Іван Франко і його родина. Спомини. – Торонто, 1956.

Аґнешка Матусяк (Вроцлав, Польща)

Іван Франко і "Молода муза". Молодомузівські зв'язки з музикою

Мистецтвом, яке безперечно домінувало наприкінці XIX й на початку XX ст., найкраще відповідаючи тенденціям і прагненням епохи, була музика, що одночасно входила в різноманітні зв'язки з іншими галузями мистецтва, а в тім числі – причому значно більшою мірою – з літературою.

У 1901 році Іван Франко у статті "З останніх десятиліть XIX в." проаналізував творчість цілої плеяди українських письменників-новаторів: О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Черемшини та М. Яцкова. Новим в їхній творчості він вважав те, що вона надзвичайно поглибила свої виражальні художні можливості. І. Франко стверджував: "Нова белетристика – се надзвичайно тонка філігранова робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди" [6: т. 41: 523]. Це дуже точне спостереження виявилося літературним кредо не тільки для М. Яцкова, але для всіх інших молодомузівців.

Як відомо, духовними патронами музичних захоплень та інспірацій європейських модерністів були філософи Артур Шопенгауер та Фрідріх Ніцше, а на музичному ґрунті – два "генії синестезії": Ріхард Ваґнер і Клод Дебюссі. У випадку письменників "Молодої Музи", які послідовно втілювали на сторінках своїх творів Верленів заклик з "Поетичного мистецтва" (1884) про наявність у поезії "передусім і над усе музики", доцільнішим, здається, буде дослідити першочергово поетичну тканину їхніх текстів у контексті естетичних поглядів та вишуканої музичної мови К. Дебюссі, який умів надзвичайно вишукано (значно сильніше, ніж Р. Ваґнер у своїх занадто багатих, занадто яскравих звучаннях тонів) виразити найбільш інтимне, витончене, невловиме і таємниче у людській душі. По суті, завдяки використанню музичних засобів, сила дії яких відповідає рангові слова у Бодлера, Банвіля, Леконта де Ліля, Бурже, Верлена, а передусім Малларме, для яких воно становило

витончений звуковий матеріал, композиторові вдалось у "Прелюдії до пообіддя фавна" сягнути символістської гармонії в музиці – своєрідного еквіваленту поетичної магії[1]. Оскільки сутність цієї поезії – як на літературному ("назвати предмет означає знищити три чверті поетичної приємності, яку дає довільне відгадування; навіяти – ось єдиний ідеал", – казав Малларме), так і музичному підґрунті ("музика створена для невиражального", – стверджував К. Дебюссі) – визначав принцип суґестії, який спирався на опосередковану експресію (лише вона могла наштовхувати на якісь ідеї або створювати настрій), то наші міркування краще представляти з погляду "символізму настрою". Під цим терміном розуміємо "сукупність ефектів", застосування яких пов'язане з цілковитим звільненням, визволенням уяви творця, ефектів, які змушують реципієнта зайняти активну позицію щодо твору, шукати за його межами, навколо нього продовження цих мотивів – навмисне поплутаних, не до кінця окреслених, показаних наполовину, мотивів, які, йдучи десь іззовні – або назовні виходячи – у межах самого твору відкривають лише остаточну поплутаність своїх поєднань, самий центр таємничого вузла [14: 90].

Знаючи захоплення письменників "Молодої Музи" природою, можна припустити, що кожен із них сміливо підписувався під такими формулюваннями зі статей і естетичних праць К. Дебюссі, як, наприклад, що "музика [...] – це мистецтво вільне, динамічне, мистецтво пленеру, мистецтво масштабу стихій: вітру, неба, моря"[2]. Композитор прагнув, щоб звучання його творів асоціювалось із емоційним настроєм, викликаним такими "образами природи", як хвилі, фонтани, сади, закутані у дощ, хмари, тумани. Оскільки він був переконаний, що "музика – це мистецтво, яке стоїть найближче до природи. Незважаючи на свої претензії до титулу неперевершених перекладачів, художники і скульптори можуть дати нам лише дуже

[1] Нагадаємо лише, що на слова Бодлера, Верлена, Лафорґа чи Малларме К. Дебюссі написав найвидатніші цикли пісень, у яких вокальна мелодика є музичною транспозицією поетичної декламації – рецитативною, найчастіше силабічною, з нерегулярною ритмікою, що ідеально підходить для акцентації вірша і підкреслює його фонічні переваги. Інтервальовий малюнок мелодії, її діапазон, розташування кульмінаційних точок, підкреслення окремих слів-ключів – щоразу залежать від тексту, його будови, експресивного та значеннєвого вмісту. У таких піснях мелодія стає показником словесного тексту, його своєрідним омузичненням, а в фортепіанних партіях композитор інтерпретує внутрішній зміст тексту, творячи музичні еквіваленти почуттєвих станів і настрою, який несе в собі текст [Див.: 9: 365–384].

[2] Естетичні концепції, які спиралися на пантеїзм та ідею творчої свободи, в якомусь сенсі близькі до підходу К. Дебюссі, висував Феручіо Бусоні, композитор, піаніст і диригент, автор опублікованого в 1907 році "Нарису нової естетики музики" (Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst), який спирався на твердження, що: "Музика народилася вільною і призначення її – бути вільною. Вона стане найповнішим з усіх віддзеркалень природи завдяки своїй свободі і нематеріальності. Навіть поетичне слово поступається їй у свободі; [...] Музика впливає на людину з інтенсивністю, незалежною від "поняття" [1: 5]. Його естетична думка, яка закорінюється в ідеалістичну філософію і висуває постулати радикального розриву з традицією, здійснила відчутний вплив на модерністську музичну критику і молоде покоління європейських творців [Пор.: 7: 60–61].

довільну і часткову інтерпретацію краси всесвіту. Вони вловлюють і відтворюють тільки один з її аспектів, одну з її хвиль. Тільки музиканти мають можливість відтворення всієї поезії ночі і дня, землі і неба; відтворення їхньої атмосфери і ритму їхніх безкінечних рухів" [11: 118]. Звичайно, він має на увазі не безпосередню імітацію, а відчуттєву транспозицію того, що "невидиме" у природі. "Чи ж можна передати таємницю лісу вимірюванням висоти дерев? Саме його непроглядна глибина роздражнює уяву" [11: 119]. А в іншому своєму висловлюванні К. Дебюссі виклав думку, яка дуже тісно споріднює його з символістською естетикою "музика не обмежена до більш чи менш правильного відтворення природи, вона здатна до викривання потаємних зв'язків між природою та уявою", оскільки "музика є таємною математикою, елементи якої сягають безкінечності. Вона відповідальна за рух вод, гру кривих, які виписує змінний вітер. Немає нічого більш музичного, ніж захід сонця. Для того, хто вміє дивитися з почуттям, це найпрекрасніший урок розвитку твору – що його містить у собі книга, яку не часто гортають музиканти; я маю на увазі природу" [20: 270–271].

Напевно, саме таку "таємну математику", або використовуючи термін, що сугестивно співвідноситься з синтетизуючими прагненнями епохи – "звукове малярство", яке транспонує шелест природи на поетичну мову, представляє почуття і речі за допомогою їхніх фонічних відповідників, де природа є тільки канвою для прищеплення мрії, практикує Б. Лепкий:

Верхи шуміли, а ліси зітхали.
І ті зітханя таємні і шуми
Все дальше-дальше одні другим слали
Наче предвічні, незабутні думи,
Що з покоління сіють в покоління
Безсмертне правди і краси насіння [...]
["Місячна ніч". – С. 63][1],

Остап Луцький:

[...]
Ще грає в мені шум безмежних борів,
пливе далеко в шаленім акорді,
до долу гне смереки, сосни горді, –
ще грає в мені спів небесних хорів,
дрижать ще цвіти у сонячнім жарі,
дрижить душа вся п'яна чаром чарів
й така здається тиха і так бідна,

[1] Цитуємо твори "Молодої Музи" з таких видань: Карманський П. Ой люлі, смутку – Львів, 1906; Лепкий Б. Листки падуть. – Львів, 1902; Лепкий Б. Осінь. – Львів, 1902; Пачовський В. На стоці гір. – Львів, 1907; Пачовський В. Ладі й Марені – терновий огонь мій. – Львів, 1912; Твердохліб С. В свічаді плеса. – Львів, 1908; Луцький О. В такі хвилі. – Львів, 1906; Яцків М. Муза на чорному коні. – К., 1989. Далі у тексті статті зазначатимемо лише назву цитованого твору і номер сторінки.

а заразом така промінна і погідна,
так хочеться їй снити і бажати...
Ні, я не годен вам сего сказати!
["Ні, я не годен вам сего сказати". – С. 53],

або Василь Пачовський, який у ліричному вірші "На гори, на гори...", за допомогою вмілого демонстрування звукової епіфори *-сні-*, явно прагне до навіювання асоціації з мелодією сопілки, що сонно "ллється" й нагадує промовистий сопілчаний мотив у "Прелюдії до Пообіддя фавна", солодкість якого надає барви всьому твору К. Дебюссі. У В. Пачовського образ сопілки, який підкреслює меланхолійну природу народної української пісні[1] та нагадує своєю символічністю сформоване ще в античності і відновлене естетикою зламу віків переконання про магічно-екстатичну дію цього ж інструмента [3: 107], вже сам по собі вводить до твору настрій м'якого занурення у сон, натомість чітке прикінцеве наголошення на голосному [*-і-*] у кожному рядку цього фрагмента інтенсифікує враження ясного й високого звука сопілки, який лунає на гірському узбіччі, разом із дзвіночками овець, і "вібрує солодощами" [19: 173]:

Як дзвонять дзвінками
Отари на склон***і***
Вівчарські пісн***і*** –
Сопілкою ллються у сн***і***.
Ой Весні сі пісн***і***
На весн***і***!
["На гори, на гори...". – С. 197].

Звернімо увагу, що так виразно відчутне у "музиків" оперування звуком за допомогою евфонії, яке досягається взаємодією звуків, кольорів, запахів і форм, що разом творять своєрідну мелодію окремих рядків чи тонацію більших цілостей, завдяки чому збагачується звукова фактура творів, свідчить про їхню виняткову музичну чуттєвість, про їхнє "заслуховування" в символізмі з Секвани, про прагнення подібних до поетичних музичних транспозицій П. Верлена та колористичної інтенсивності звуків А. Рембо. Насичення лірики евфонічними елементами відповідає також ключовій передумові домінантного стилю зламу століть – сецесії, програмно зорієнтованій на "королеву мистецтв", і в своїй орнаментальній верстві винятково музичній", що розглядає мистецтво як утілення краси, і панестетизму, який звідти випливає, – що досягається через дію декораційно-декоративних чинників, які сильно збуджують чуттєвість реципієнта. Знаменно, що для досвідченого знавця сецесійного мистецтва, Стефана Тшуді Мадсена, К. Дебюссі був саме митцем,

[1] Проникливу характеристику властивостей української народної пісні дав С. Людкевич у своїх працях "Краса української народної пісні" та "Про красу української народної пісні", які друкувалися спочатку на шпальтах часопису "Артистичний вістник" (1905, z. VI, VII–VIII, IX–X) [Див.: 19: 201–211, 212–215].

який повною мірою обґрунтував ідею про зв'язок музики зі стилем Art Nouveau[1]. Відповідною молодомузівською екземпліфікацією можуть бути такі вірші:

[...]
Хиляється до долу цвіт
І невгомонно филя грає,
Та, що лиш раз піде під спід,
На верх ніколи не вертає.
В корчах щось плаче і зітхає,
Хиляється до долу цвіт.
Все дальше, дальше, дальше йдеш,
Землі ногою не торкаєш.
І наче гарфу так несеш
Проміння місяця і граєш.
Тугою серце цвітам краєш
І дальше, дальше, дальше йдеш.
З розцвілих і пахучих рож
Душисті капають бальсами,
Летить садом таємна дрож
І дерева дрижать листками –
Заржавіли вторились брами –
Листки падуть з розцвілих рож...
[Б. Лепкий, "Великий виджу, тихий сад...". – С. 124–125];

Ой люлі, люлі, химерний смутку:
Шепоче вільга, гнесь верболіз,
Квилить задума, шовкові вії
Сріблятся ясним брильянтом сліз.
Ой люлі, люлі, дрімучий смутку:
Давно вже сонце пірнуло в гай,
Поснули квіти, в пеленах м'яти
Жемчужнолетний журчить ручай [...]
[П. Карманський, "Ой люлі, люлі...". – С. 33];

[...]
Рос жемчугом впаду в ріллю зеленорунну
І умаюся квітами в саду,
Тобі під білі ніжки й пісню злотострунну
На срібних гуслах дзвінко розведу:
О будь благословенна!
[В. Пачовський, "Так сумно...". – С. 310].

Турбота про красу звука у письменників "Молодої Музи" в якомусь сенсі могла заохочуватися власне естетичними поглядами (які знаходили вираження на

[1] Дослідник вважає, що те, що К. Дебюссі виконав "Смичковий квартет g-moll" та "Обрана дівчинка" (La demoiselle élue – назва на зразок поеми Россетті The Blessed Damozel) під час відкриття першої виставки "La Libre Esthétique" у Брюсселі в 1894 році, було не лише справою випадку, а продуманою дією, яка вписується в сецесійну ідею тісного зв'язку, синтезу між різними дисциплінами мистецтва. Див.: Tschudm S. T., Madsen S. T. Art Nouveau. Tłum. J. Wiercińska. – Warszawa, 1987.

шпальтах "Revu Blanche" або "Gil Blas", а також у польському "Echu Muzycznym") і насиченими поетично-чуттєвою вишуканістю музичними творами К. Дебюссі, які у першому десятилітті XX ст. були загальновідомими й виконувалися не тільки у Франції, але й в інших європейських осередках [12], [21]. Враховуючи також те, що Львів на порозі минулого століття був дуже музичним містом [5: 101–120], можемо зробити висновок, що знання музики французького композитора, її гармонійне новаторство, звукова блискучість, вишукана чистота і формальна елегантність не були чужі молодомузівцям, значно розширюючи горизонт їхніх художніх уподобань. Цей вплив виражався переважно в плані загальних естетичних істин, у сфері мистецької ідеології, творчої позиції, їхніх принципових вір і переконань. Аналізуючи літературний доробок молодомузівців, ми знаходимо багато паралелей з чутливістю К. Дебюссі до суто звукових цінностей музичних творів. У цьому аспекті здається, що на передній план висувається спорідненість "музичних пейзажів" з поетичних текстів молодомузівців та "пластичної" образності музики К. Дебюссі, витонченої артикуляції, яку він застосовував, оточеної низкою різноманітних виконавчих категорій, що навіюють відповідні чуттєві враження і різновид експресії (наприклад: *mélancolique et lointain* – "меланхолійно і звіддаля"; *dans une brume doucement sonorne* – "в тумані делікатних звучань"; *peu à peu sortant de la brume* – "поступово випливаючи з імли"). Композитор багаторазово висловлював переконання, що йому чужа спекулятивна музика, бо найважливішим він вважає її спонтанність і видиму красу, яка повинна забезпечувати слухачеві безпосередню радість у такий спосіб, щоб той без найменшого зусилля міг їх вловити (К. Дебюссі прямо вживає такі формулювання, як "накидати", "закрадатися"). "Як же рідко трапляються ті, кому вистачає краси звуку" [11: 171]. А естетичній позиції такого типу відкриваються глибокі – адже сягають корінням до традиції романтичного ідеалізму, Ш. Бодлера, Дж. Рескіна і французьких парнасистів – зв'язки з сецесійно-символістською втечею від трагізму і бридоти життя до уявної сфери мрій про гарніший світ, утечею, утвердженою ніцшеанським переконанням, що світ піддається довільному формуванню. Як відомо, митець, на думку символістів, повинен бути "божественним магом", "Творцем усього сущого", "дивовижним креатором", а мистецтво, яке він творить – найвищою цінністю. Такі й інші, витримані в подібному тоні, заяви лунали з вуст усіх європейських модерністів. Натомість оте розуміння митця як креатора нерозривно було пов'язане з поняттям свободи. Звичайно, цей термін є дуже містким і стосувався багатьох справ, але найсуттєвішим питанням був феномен свободи творення в широкому розумінні, яка провокувала письменників до переосмислення кожного елементу їхнього мистецтва, немовби повернення до його основ, до первинного матеріалу – слова. Адже символісти свято вірили в "алхімію слова", у факт, що поетична творчість повинна "чарувати вухо, приваблювати інтелект і зміцнювати в нас чуттєвість, яку дає тільки свобода"[1].

[1] Це слова з "Traité de versification" Теодора де Банвіля, який з усіх парнасистів найбільше дбав про музичність своєї поезії, здобуваючи цим собі визнання символістів.

Тому поетичне мистецтво для творців кінця XIX – початку XX ст., у тому числі для молодомузівців – це гра, магія слів, а не понять. А мова, творена за допомогою слів у такому розумінні, є своєрідним сецесійним орнаментом на поверхні істотних явищ [1: 155]. Доходження до цих явищ рівносильне проникненню під мовну тканину і відновленню зв'язку між мовою та річчю. Ева Курилюк, досліджуючи віденський модернізм, влучно формулює сутність цього нашого питання: "Що таке орнамент? Орнаментом можна назвати мотив або комплекс мотивів винятково декоративного характеру, який покриває поверхню цього предмета в такий спосіб, що його структура залишається непорушеною. Такий орнамент є "аксидентальною декорацією щодо субстанційної форми", використовуючи формулювання Ганса Гайнца Гольца, який у своїх міркуваннях користується тим, що орнамент постав у той момент, коли символічні знаки – носії певних змістів, втратили свою значеннєвість, стаючи лише декорацією. Таким означенням орнаменту послуговувались у міжвоєнний період для дискредитації тієї частини модерністського мистецтва, яка як "орнаментальна" не мала ніякого глибшого сенсу і обмежувалася безплідною декорацією. Сьогодні визнають майже всі дослідники модернізму те, що "орнаменти Art Nouveau є не просто декораціями, а знаками: вони перебувають у тісному зв'язку із сенсом, формою і символом", а також, що "можна побачити безпосередній зв'язок між символічними та орнаментальними властивостями Art Nouveau", у міжвоєнний період як один з небагатьох помітив Сальвадор Далі. Він писав: "...орнаментальні предмети Art Nouveau відкривають перед нами в матеріальний спосіб живучість снів на тлі дійсності" [15: 28].

Ці спостереження для нас є дуже істотними, оскільки якщо ми говоритимемо про мовну тканину "Молодої Музи" з перспективи орнаменту у розумінні тільки як декорації, яка "щось прикриває", то, поза сумнівом, переконаємося, що молодомузівська мова не становить ніякої цінності[1]. Але якщо цю мову ми сприйматимемо в розумінні орнаменту, піднесеного до рангу чинника, що встановлює сенс твору, хоча б на зразок сецесійного малярства Клімта або оригінальної концепції мелодії як арабески у К. Дебюссі, то тоді прочитане в такий спосіб молодомузівське поетичне слово може претендувати на ранг межової точки у розвитку літературної української мови, яка має вплив на формування пізнішої української літератури.

Прийняття такої перспективи призводить до того, що спорідненість між молодомузівським словом, яке впливає водночас "як тон і барва" [14: 472] та музикою К. Дебюссі, "збудованою, по суті, з барв і ритмів" [11: 127], стає ще ближчою. Як для львівських письменників, так і для французького композитора властива їм пластично-музична матерія зіткана зі "звуків серця", що плинуть зі "струн душі", народжених під впливом враження від трелі птаха, таємного взаємовпливу шуму й шепоту повітря з ароматом квітів, рухом хвиль і майже невловимим спаданням

[1] Напевно, саме в такому контексті надмірну орнаментальність, декоративність творчості молодомузівців так гостро критикував Микола Євшан, зауважуючи: "[...] поза тою декоративністю, поза змаганням до формальної досконалости та виртуозности [...] сам чоловік, сама індивідуальність зникає" [2: 120].

туманів чи шелестом листя. Це поезо-музика, яка ловить усі голоси світу, в якій звук братається з душею всесвіту, ілюструючи її заледве чутні зітхання і ледве відчутні порухи. Звідси, власне, у творах "Молодої Музи" з'являється таке часте зачарування феноменом мовчання, тиші, беззвучності, які можуть відповідати "віддинамізованій" музиці К. Дебюссі. Він спирався у своїй естетичній програмі на протиставлення з панівним на рубежі століть динамізмом Ваґнера і Штрауса, який досягався зміною сили, що викликає звук. Тиша, на думку автора "Прелюдії до Пообіддя фавна", становила той засіб експресії, який у найдосконалішому ступені демонструє емоційні особливості фрази. Не випадково стверджують, що твори К. Дебюссі "народжуються з тиші і в тиші зникають", творячи інфрамузику [11: 195]. Аналогічний висновок можна зробити у стосунку до значної частини молодомузівської творчості, де знаходимо *наслуховування* всього надчуттєвого; ніби поступове наближення до ніщо, виловлювання тонким слухом останнього подиху життя на самому порозі, який відділяє буття від небуття. І знаменно, що повні внутрішнього напруження "тиші" твори молодомузівців походять іноді вже ніби з отого "іншого берега". Одначе, переважно, ефект тиші письменники реалізують шляхом запровадження до поетичної тканини замовчувань і пауз, які залишають уяві читача велику інтерпретативну свободу, можливість доказати думки, що містяться у підтексті. Унаслідок цього інтригуючо неоднозначні і недомовлені молодомузівські тексти набувають характеру "звукової текучості", а сам мотив тиші стає типово музичним предметом образотворення [16: 94]. Ось кілька яскравих прикладів:

Опівніч... Тихо... Навіть лист осики
Спочив на хвилю. Навіть соловії
Змовкли... Всі звуки, всі тони, всі крики
Втихли і світ весь мовкне і німіє.
Тихо... Лиш місяць наче срібна лодка
Лине по небі там, де зоря тліє.
Тихо... А тиша така солодка,
Що серце тає, а душа аж мліє
[Б. Лепкий, "Опівніч...". – С. 111];

Я слухаю... Тихо... Вітрець не чичирхне...
Край плеса ліщина не шепче,
Ні рожи не дишуть... ні пташка не пирхне...
І плесо не плеще... не плеще!...
[С. Твердохліб, "Над озером Щирбським". – С. 67];

[...]
І замок спить в Арко на скелі,
І цвинтар в кипарисах мовчить;
Ще тихше леліються филі,
І беріг в трояндах мигтить –
А нам чогось так сумно...
У сріблі горить красна Ріва,
Склить Ґарда брилянтами сліз;

Шепоче лелітками іва,
Колишеться в сні верболіз –
А нам чогось так сумно....
[В. Пачовський, "Горять верхи Альп у пурпурі...". – С. 347].

Це той самий тип поезії "агонії існувань і речей", що, наявний у Бодлера, Лафорга, Самайна, Верлена, які майстерно творять "поетичну музику" меланхолійно-млосних сутінків, згасання вогнів, завмирання життя, дня, який повільно хилиться до смерті після опівдня, – їхньому чарові не зміг протистояти і К. Дебюссі у таких творах, як "Тумани", "Мертві листки", "Зітхання". Звернімо увагу, що створений "ноктюрновий настрій" досягається передусім за допомогою одного з найсуттєвіших художніх засобів сецесійного стилю – арабесок, ліній повітряних мас, які капризно звиваються і "ударяють" у листя, майже невидимих, затушованих пошарпаних рисунків дерев і скель, які розпливаються в сутінках, а навколо них гвинтоподібно звиваються "немов сувої якоїсь матерії" сірі тумани або світла місяця, який вібрує на водній поверхні, й усі вони разом, несучи на собі велику дозу сильно здинамізованої експресії, звільняють уяву від тягаря матерії і творять "справжню музику", яка спирається на закон краси, що є у русі всієї природи[1]. Ці тенденції доведено до досконалості в новелах М. Яцкова: "Бувають твори, що захоплюють таємним чаром. Чути в них запах заліза і крові, невідомі нещастя, терпіння злочину, терпкий отруйний усміх здавленого болю, шепіт богів, псалом покаяння, плач Ахерона серед тишини вічності. [...] Найглибші музичні твори постали з тишини. Ритм руху перейшов з тишини в різьбу. Той юнак, що ладиться кинути диск, – який прегарний в його тілі ритм руху!" [М. Яцків, "Adagio consolante". – С. 217].

"Вертав (Гробман. – *А. М.*) пізнім вечером домів. Ішов поволі, чувся легенький, свіжий, далеко від людського світа [...]. Заслухався в далеку космічну музику, вона зачарувала його й обіймила ангельським спокоєм і відрадою" [М. Яцків, "Де правда?". – С. 207].

"Твориться полум'я в душі, яке міг би я засвітити перед тобою лиш в тишині і сутіні святині. Далеко від цвинтарища буденної боротьби. Ми пізналися сполудня, потім довго я тебе не видав, аж раз на досвітках блукав у гаю, і коли виходив стежкою вгору, назустріч з'явилася ти, і ми без слів впали собі в обійми. Як настав вечір, ми блукали ясними залами, а вони йшли в нескінченний округ. І не було там ні одного живого єства, лише панувала муза тишини. Ми вийшли на веранду, перед нами дрімали мирти, серед кипарисів водограй сипав діаманти на струни кіфари, а поза твоїм тихим голосом чув я орфейські звуки і далеку симфонію грецьких флетів..." [М. Яцків, "Архітвір". – С. 223].

Зацитовані вище фрагменти – це приклади подібного як у К. Дебюссі майже метафізичного відчуття чистої звукової матерії, в якій зникає дуалізм ідеї і матерії,

[1] Клод Дебюссі був переконаний, що: "Всі звуки, які ми чуємо навколо себе, можна відобразити. Можна виразити музично все, що гострий слух вихоплює з ритму навколишнього світу. [...] Я хочу відобразити те, що чую" [Цит. за: 8: 280].

форми та змісту, "який мимохіть веде до праджерел музики, до її магічних початків, коли звук, вільний від будь-яких *idées préconçues*, був у руках людини знаряддям уярмлення Природи" [11: 210]. М. Яцків, як ніхто інший серед молодомузівців, як висловився В. Янкелевич щодо композитора "Моря", "міг ловити на льоту невловимі аналогії між речами, записувати порозуміння душ, навіювати щось близьке і водночас далеке, що є і чого немає, причому не темами, а ремінісценціями (немовби порухи мелодії. – *А. М.*), летючими, як думка" [4: 15].

Сподіваємося, подані вище приклади молодомузівських зв'язків з поетикою творчості К. Дебюссі, хоча абсолютно не вичерпуючи тему[1], промовисто демонструють, що творчість письменників цього першого в історії української літератури модерністського літературного угруповання не була позбавлена формальних пошуків, а гра, занурення у поетичні таємниці тексту, турбота про красу його форми та трансформування емоційної сфери у мовний матеріал – за прикладом західноєвропейських модерністів – також було притаманне галицьким творцям.

Література:

1. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
2. Євшан М. На літуратурні теми // Українська хата. – 1910. – Ч. 2.
3. Кшицова Д. (D. Kšicová). Феномен сецессиона в русской и австрийской драматургии конца XIX – начала XX веков // Wiener Slavistisches Jahrbuch. – 1990. – Band 26.
4. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / Упоряд., ред., перекл. Штундер З. – Львів, 1999.
5. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. – Львів, 2001.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
7. Bussoni F. Zarys nowej estetyki muzyki. – Katowice, 1962.
8. Cassou J. Encyklopedia symbolizmu / Tłum. Guze J. – Warszawa, 1997.
9. Helman Z. Claude Debussy // Encyklopedia muzyczna / Pod red. Dziębowskiej E. – Kraków, 1984. – T. II.
10. Jankélévitch V. Debussy et le mystére. – Neuchâtel, 1949.
11. Jarociński S. Debussy a impresjonizm i symbolizm. – Kraków, 1976.
12. Jarociński S. Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki – Kraków, 1972.
13. Jarzębska A. Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku. – Wrocław, 2004.
14. Juszczak W. Wojtkiewicz i nowa sztuka. – Kraków, 2000.
15. Kuryluk E. Wiedeńska Apokalipsa. – Kraków, 1974.
16. Lissa Z. Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce // Estetyka. – 1961. – R. II.
17. Madsen S. T. Art Nouveau / Tłum. Wiercińska J. – Warszawa, 1987.
18. Przybyszewski S. Porównanie Maeterlincka z Alfredem Mombert (fragmenty) // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / Oprac. Podrazy-Kwiatkowskiej M. – Wrocław, 2000.
19. Pszczołowska L. Metafory dźwiękowe w poezji i ich motywacja // Tekst i język. Problemy semantyczne. Praca zbiorowa / Pod red. Mayenowej M. R. – Wrocław, 1974.

[1] Проблематику, яку ми заторкнули у цьому тексті, ширше осмислюємо в монографії "W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki pisarzy "Młodej Muzy" (в друці).

20. Skarbowski J. Literatura – muzyka: zbliżenia i dialogi. – Warszawa, 1981.
21. Woźna-Stankiewicz M. Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki. – Kraków, 2003.

Юрій Горблянський (Львів)

Інтелектуалізм у художній прозі Івана Франка та Агатангела Кримського

Одним із недостатньо висвітлених аспектів українського літературно-художнього процесу кінця XIX – початку XX ст. є проза про освічених людей, інтелектуалів. Адже в контексті суспільно-політичних обставин межі століть (а, зрештою, почасти й досі) українську літературу й культуру здебільшого трактували як такого собі слугу чи оспівувача села, міщанського побуту, але аж ніяк не освіченого середовища, людей культури, людей розумової праці. Пригадується навіть пасаж із дослідження професора М. Ільницького "Людина в історії", в якому йдеться про те, що автори історичних романів і повістей XX ст. не створили жодного образу українського інтелектуала, людини високої культури мислення. Причому, додає вчений, якщо змальовано образ освіченої, знаючої людини, мудреця тощо, то це або турок, або татарин, або грек, лише чомусь не українець.

У цій статті зупинимося на окремих жанрово-стильових особливостях художньої прози двох ерудитів, письменників і вчених Івана Франка та Агатангела Кримського.

На наш погляд, заняття наукою і знання, якими оперували І. Франко та А. Кримський, їхній енциклопедизм не могли не позначитися на їхньому художньому мисленні, стильовій аурі художніх полотен. Стильова стихія творів цих авторів про освічених людей, представників розумової праці позначена виразними новаторськими ознаками.

Інтелектуалізм у художній прозі можна трактувати по-різному: в аспекті ускладненого структурування форми творів, у твореннi параболічних жанроформ (здебільшого з дидактично-повчальним змістом), а також під кутом художньо-стильового прийому, коли автори насичують свою оповідь духовними конфліктами освічених людей, людей високої культури мислення та поведінки, особистостей із чітко скристалізованим баченням світу крізь призму своїх ідей і надбаних знань. Ми ж інтелектуалізм у художній структурі твору інтерпретуємо як наскрізну стильову ауру художньої оповіді, в центрі якої ситуація дискусії, полеміки, вічного пошуку істини життя освіченою особистістю. Наше трактування поняття інтелектуалізму художнього твору значною мірою перегукується із дослідженням проблем художнього інтелектуалізму С. Павличко. Одночасно не вважаємо і категорично