

Малишко. – К.: Рад. письменник, 1959. – 148 с.; Науменко Н.В. Вільний вірш у творчості Лесі Українки / Наталія Науменко // Дивослово. – 2004. – №4. – С. 6 –8.; Науменко Н.В. Ліричні портрети Катерини Білокур / Наталія Науменко // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях і колегіумах. – 2008. – №4. – С. 59 – 66.; Орест М. Держава слова : вірші та переклади / Михайло Орест ; [упор. та авт. передм. С. Павличко]. – К. : Основи, 1995. – 526 с. – (Першотвір).; Россельс В. Сколько весит слово. Статьи разных лет / Владимир Россельс. – М. : Сов. писатель, 1984. – 432 с.; Семенюк Г.Ф. Літературна майстерність письменника: підручник / Григорій Семенюк, Анатолій Гуляк, Наталія Науменко. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2012. – 367 с. Українка Леся. Зібрання творів : у 12-ти т. – Т. 1 : Поезії / вст. ст. Є.Шабліовського ; упоряд. та примітки Н. Вишневської. – К. : Наукова думка, 1975. – 448 с. – (Першотвір).; Eliot, T. S. Selected Prose / Thomas Stearns Eliot ; ed. by M. Grant. London : Faber and Faber, 1975. 398 p. Рецензенти: Поплавська Н.М, д-р філол. наук, проф. (Тернопіль) Ткачук О.М., к. філол. наук, доц. (Тернопіль)

**Р. З.Біляшевич, асп. (Київ)**

ББК 83.3(4УКР)

УДК 82.09:821.161.2“19”

### **Поліфонічні форми в українській художній літературі першої половини ХХ століття**

*У статті аналізується використання поліфонічних форм в українській художній літературі першої половини ХХ ст. Зокрема розглядаються приклади наслідування музичної поліфонії, а також зразки переосмислення барокової традиції та різних світоглядних систем.*

**Ключові слова:** поліфонія, fuga, одночасність, тема

*This paper explores the use of polyphonic forms in the Ukrainian literature in the first half of the twentieth century. The imitations of musical polyphony are analyzed as well as the influence of the baroque tradition and different world views.*

**Key words:** polyphony, fugue, simultaneity, theme

Зв'язки між музикою та словесністю дуже тісні та давні. З одного боку, теорія музики завжди перебувала під впливом теорії мови, оскільки саме мова надавала музиці способи вираження її власних теорій [Bristiger 1986: 7], а з другого – митці різних епох намагалися відтворити у письменстві музичні форми – у тому числі й поліфонічні: контрапункт, фугу, канон або концерт.

Саме поняття «поліфонія» закріпилося у літературознавчому дискурсі ХХ ст. завдяки праці М. Бахтіна «Проблеми творчості Достоєвського» (1929). У «Літературознавчій енциклопедії» (2007) поліфонію визначено як «багатозвуччя, засноване на одночасному гармонійному поєднанні та розвитку рівноправних самостійних мелодійних ліній, важливий виражальний засіб у музиці та поезії [Ковалів 2007: 243]».

Загалом же у ХХ ст. на формування літературної поліфонії впливала не тільки традиційна імітація музичних форм, а й небувале поширення різних естетичних, філософських, наукових і політичних концепцій. Ідейна та композиційна поліфонічність притаманна творам найвідоміших митців – М. де Унамуно, П. Клоделя, Т. Манна, В. Фолкнера.

Не минули ці тенденції й української літератури. Для творів першої половини ХХ ст. характерні такі основні джерела словесної поліфонії: наслідування музики, барокова традиція та вплив різних світоглядних систем.

Одним із прикладів літературного втілення технічних прийомів музичної поліфонії стала поема П. Тичини «Фуга» (1921). Цей твір постав у той час, коли, з одного боку, П. Тичина почав переходити на провладну ідеологічну платформу, що спричинилося до «демократизації» та «спрощення» ускладнених форм, а з іншого боку, саме «на цей період чисто технічна майстерність поета доходить свого апогею [Стус 1993: 71]».

Відомо, музична фуга заснована на багаторазовому імітаційному виконанні однієї або, що трапляється рідше, декількох тем. У поемі П. Тичини виокремлюються два типи повторень і дві теми.

Перший тип повторення – це повторення без змін. Так, двічі (в середині та в кінці поеми) дослівно відтворюється доволі розлогий фрагмент тексту: «Прислухаюсь: / Голос, що вкруг росте, / в собі я ношу я. / Живе – давно розпалось на клітини, / клітина – в землю, в зелень, в шум. / І той протест, і той огонь, що був у них, – / Тепер він зелень, шум... / Шуми, шуми, рясне верхівля, / епохо наша вітряна! / Проходь з старого кладовища, / Мелодіє моя [Тичина 1983: 220, 222].

Повторення цих строф не випадкове, оскільки в них сконденсовано ключові образи, через які втілюється перша та, можна сказати, «офіційна» тема «Фуґи». Так, у невеликій за обсягом поемі чотирнадцять разів вживаються слова з коренем «шум», одинадцять – з коренем «вітер», п'ять разів повторюється слово «кладовище» та тричі «мелодіє моя». До того ж, у творі неодноразово згадуються «кров», «протест» і «огонь». Усе свідчить про намагання поета долучитися до творення нового революційного міфу – і героїзація полеглих у повстаннях, і мотиви боротьби, і оспівування майбутнього, в якому «зникне націй ворожнеча».

Другий тип повторення – варіативний. Він передбачає багаторазове повернення до одного й того ж елемента твору, яке щоразу здійснюється зі змінами, котрі покликані увиразнити ті чи інші риси. Яскравим прикладом цього є часте звернення до образу вітру, який втілює першу «революційну» тему «Фуґи» (а згодом стане стрижневим для цілої збірки «Вітер з України»): «Вітер вітер ві Терзас дуба клеє / на хмарах хмує сон / це знов осінній ві [Тичина 1983: 219]. Ця строфа повторюється так: «Вітер кликне кла, / наклони дуба клеє / на хмарах хмує сон / це знов осінній ві [Тичина 1983: 220]. А далі то тут, то там у поемі з'являються рефрени: «вітер ві», «вітер кликне кла», «і вітер стружки вструж і струж...». За допомогою таких варіацій формується настрій твору – неспокій, тривога, відчуття того, що настала епоха кардинальних змін. Загалом, з погляду формальних вимог, однієї теми та двох видів повторення цілком би вистачило для створення поетичної «фуґи». Однак Тичина (можливо, навіть несвідомо) все значно ускладнив. Річ у тім, що наведені строфи містять ще одне повторення, яке вводить другу тему, одним із ключових образів якої є сон.

Вірніше, йдеться навіть не про сон, а про марення чи сомнамбулізм. На це вказують описи різних відтінків сприйняття, що притаманні межовим станам свідомості: «спать», «прекрасний сон», «сниться», «мариться», «не виспавшись», «примари», «божевільний». Цей настрій посилюється відчуттям беззмістовності, яке виразно артикулюється в поемі: «Лиш де в нім зміст? Мета яка?», «І все ж незавжди буде ясно...», «а правда, неясно?», «Неясно, а правда неясно?». Таким чином, після вступу другої теми перша поступово втрачає свою плинність: «вітер» уже не «визволяє», а радше вводить у фантазмагоричний стан відчуження: «гойдає зелень недоношену і золото, і кров...».

Не менш важливим для другої теми «Фуги» є образ круга, котрий також варіативно повторюється: «Де не піду – півкруг. / Де не стану – овал. / Пругами хмари оспінілись. / Колесом лист по дорозь – / і весь парус блакитний / душу мою круглу / на веслах у безкінечність – / мелодіє моя» [Тичина 1983: 220].

«Півкруг», «овал», «пруг», «спина», «колесо», «парус», «кругла душа», «безкінечність» – нанизування паралелізмів, які всіляко нюансують лише одне: відсторонення від усього гострого, конфліктного, проблемного. На думку В. Стуса, ці образи свідчать про незворотну деградацію митця: «Рентгеноскопія душі показала, що хвилеводдя пам'яті про змертвілий світ «Сонячних кларнетів» для поета вже зовсім нестрашне: його «кругла душа» всюди відчуває закінченість форм вивершеного світу... [Стус 1993: 59]».

Однак, інтерпретація зміниться, якщо врахувати заявлену поліфонічну форму поеми та розглянути образ круга не окремо, а в контексті другої теми фуги – разом із образами марення та беззмістовності. Тоді постає дещо інша картина: звернення до «округлості» можна трактувати як спосіб самозахисту душі поета від страшної дійсності.

Адже, очевидно, що друга тема – це майже інстинктивний, напевне, не до кінця усвідомлений самим поетом відрух заперечення першої теми. Революційні мотиви («протест», «розгром», «удар») не отримують очікуваного розвитку у поемі, а постійно грузнуть у марені та беззмістовності. Особливо це помітно у сцені «воскресіння» похованих на кладовищі робітників, котра є емоційною кульмінацією першої теми:

«Дугами горби лягли / Опукляться могили, як поросята, / а над ними / хрести. / В подертих сорочках, в робочих блузах, / не виспавшись, біжать і падають, / і в листі заплутуються, як у гудках заводу [Тичина 1983: 220].

Усе, що тут відбувається, пов'язане не так зі світлою радістю Великодня чи з грізною урочистістю Страшного суду, на які налаштовує біблійний інтертекст семінариса Тичини, як із відчуттям недолугості. З одного боку, пролетарії ніби й повертаються до боротьби з криком: «Ми з-під ярма, з тюрми! Визвольний вітер з нами». Проте, з іншого боку, вони «не виспались» (не хотіли вставати?), «падають» і «в листі заплутуються». Отже, їхнє «воскресіння», замість того, щоб асоціюватися з актом відновлення справедливості, постає як недоречність, марево або навіть фарс.

Якщо у «Фузі» П. Тичина лише наближується до порівняння революції з воскресінням, то згодом у вірші «Перше травня на Великдень» (збірка «Вітер з України» (1924) ця тема прозвучить набагато виразніше: «Це Христос воскрес / мертвих воскрес – / тихо туго вітер / кленоклонив день. / Аж тут враз! враз! / врізався оркестр: / не Христос воскрес – / Робітничий Клас» [Тичина 1983: 216].

Нагадаємо, що fuga (дослівно «втеча») – це насамперед рух уперед. Однак саме цього й не вистачає поемі П. Тичини. Дві теми його «Фуги» нейтралізують будь-який поступ. Вони справді «заплутуються» одна в одній, унеможливаючи характерний для поліфонії ідейний розвиток.

Інший яскравий зразок української музичної поезії, – вірш Б.-І. Антонича «Концерт» (1936) – може, й не має такої складної форми, як «Фуґа», проте містить один із найдетальніших художніх описів виконання музичного поліфонічного твору. Концерт відкривають солов'ї, до яких поступово долучаються інші виконавці, інші музичні партії. Прикметно, що Б.-І. Антонич підкреслює їхню гетерогенність і *діалогічну* природу долучення до концерту. До солов'їв приєднуються «музичнодзьобих сто племен пташиних», до них – «квіття терен» і «ряба оркестра квітів», потім одні за одними вступають «коріння ста дубів», «змії, мов смички», «труби пнів», «зорі – діри в флейті ночі», «вітер», «ранок», «тарелі» сонця та землі. При цьому нові партії

вливаються в концерт як *відповіді* на попередні: «на солов'їне гасло дружні перемови», «ллється звук на звук», «у відповідь спалахує», «немов на лезо лезом, піснею на пісню на поклик відповіді», «шалені перегуки», «глибокий відзив».

У «Концерті» важливою є також *плинність*, поширення, розвиток музики – риси, що, як і *відповідь*, притаманні поліфонії: «електрика натхнення ллється змінним струмом», «окріп мелодії вливається по вінця», «спів росте, мов повінь», «переливається від краю аж до краю», «зростає вшир і вгору», «музика, мов потоп, усе поглине», «лігатурами спливає співу струмись». Насамкінець, потрібно зазначити, що у вірші фігурує дуже характерний для поліфонії *інтелектуально-смысловий* вимір музики: «Для розуму зачинені, невидні двері / Відчинить звук, мов ключ, мов ключ чуття несхибний. / Не птах, не квіт, це грас зміст, це грають первні / Речей і дій, музика суті, дно незглибне [Антонич 2009: 202].

Отже, «Концерт» Антонича можна трактувати як літературне втілення того концерту, що вважається «формою поліфонічної вокальної або вокально-інструментальної музики, яка спирається на співставлення двох або більше партій [Юцевич 1977: 75]».

Барокова традиція також помітно вплинула на розвиток поліфонічних форм в українській літературі ХХ ст. У поезії неокласиків це виразилося через гру з багатомовністю, зіставлення різних часопросторових площин, використання багатозначності та контрастності образів. Наведені риси повною мірою притаманні творчості М. Зерова. Зокрема у сонетах циклу «Lucrosa» (1921) поет послуговується лексику, взятою з інших мов – французької, німецької, старослов'янської, грецької та латини. Саме слово «lucrosa» – це жартівливо латинізована назва селища Баришівка (від лат. «lucrum» – «прибуток», «барис»), в якому поету довелося мешкати у 1920-1923 рр.

У своїх творах М. Зеров також майстерно поєднував різні епохи та локуси. Так, у сонеті «Oi triakonta» за принципом подвійного дзеркала взаємовідображаються сучасна поетові пореволюційна розруха та «дні тридцяти тиранів» із давньогрецької історії. Обидві епохи характеризуються як «навісна пора», для якої притаманні «безлюдна агора» та

«безголосся суду [Зеров 1990: 8]». А в сонеті «Обри» реалії воєнного комунізму зображено через проведення паралелей відразу з декількома пластами минулого. Спочатку епілогом слугує цитата з козацької хроніки: «Секветатор їде в село за податками... [Зеров 1990: 16]». Потім «воскресають» «герої саг і рун» – «аварин, гот і гун». І насамкінець долучається пласт історії з «Повісті минулих літ»: «крик дулібських жен під батогом зневажливого обра [Зеров 1990: 16]».

Проте найближчими до барокової поезії є два сонети циклу – «Чистий четвер» і «Страсна п'ятниця». У них, як і в старожитніх творах, євангельська історія контрапунктує із сучасним авторові життям, проектуючи на нього свої позачасові смисли. М. Зеров розглядає драматичні перепитії тоталітарної доби у світлі розповіді про несправедливий суд над Спасителем: «Навколо нас – кати і кустодії, / Синедріон, і кесар, і претор». Євангельський інтертекст формує семантичний простір вірша нагадуванням про зречення апостола Петра: «Це долі нашої смутний узор, / Це нам пересторогу півень піє, / Для нас на дворищі багаття тліє / І слуг гуде архієрейський хор [Зеров 1990: 18].

Щодо драматургії, то модерністів насамперед цікавив такий характерний прийом барокового театру, як симультанність дії. Кількаплощинність передбачала одночасну гру на декількох ділянках сцени, що значно розширювало виражальні можливості п'єс. Зокрема в часописі «Нова генерація» (№10, 1930) було опубліковано статтю «Проект «симультанного» театру», в якій йшлося про проекти такого облаштування сцени, яке би уможливило «швидкі та справні зміни декорацій» і «рухи, аналогічні до інших проявів громадського життя: фільму, фотографії, радіо, телевізора тощо [Сулима 2005: 292]».

Використання прийомів барокового театру та осучаснення євангельських мотивів притаманне релігійним драмам письменників літературної групи «Логос», яка діяла на теренах Західної України у 1920-30 рр. Йдеться про історичний фактомонтаж «Посол до Бога» та містерію «Голгота – Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» Г. Лужницького, п'єсу «Діалоги Василіанок» Б. Куриласа, драму «Убите щастя» В. Мельника [Сулима 2005: 293].

Поширення різних ідей – естетичних, філософських, політичних – також спричинилося до поліфонічності творів українських модерністів. Зокрема, на думку В. Панченка, у романах В. Винниченка є «момент поліфонії, що зближує їх з романами Ф. Достоевського [*Панченко 2004: 181*]». Натомість Т. Гундорова зазначає, що суб'єктивність та діалогізм Достоевського «у Винниченка значно приглушений» [*Гундорова 1997: 181*]. З творами Достоевського пов'язані й поліфонічні риси «Вальдшнепів» М. Хвильового. Персонажі роману – Дмитро Карамазов та Агляя – не лише вказують на «Братів Карамазових» та «Ідіота», а й надають роману полемічного характеру.

Деякі поліфонічні елементи можна виокремити й у «Майстрі корабля» (1928) Ю. Яновського. Так, у романі події розгортаються у двох часових пластах. Оповідач То-Ма-Кі пише спогади про свою молодість, яка припала на 20-ті роки, перебуваючи у фантастичному майбутньому – у другій половині ХХ ст.

Крім цього, у «Майстрі корабля» задекларовано відмову від позиції авторського всезнання, надуживання котрим М. Бахтін якраз і приписував монологічному автору: «Я зовсім не хочу відчувати себе романістом. [...] Автор ховається за лаштунками, а його герої ходять по сцені, коли він шарпає за шпагатинку [*Яновський 2002: 41*]». Традиційній формі роману оповідач То-Ма-Кі протиставляє експериментальну, яку видає за «мемуари». Він вважає, що новий підхід, на відміну від усталеного послідовного викладу перепитій, надає більше свободи героям і активніше залучає читачів до співтворчості. Цікаво, що таке теоретизування перегукується з основними положеннями праці М. Бахтіна про поліфонічний роман, яка вийшла у світ на рік пізніше, ніж «Майстер корабля»: «Я не збираюся, пишучи мемуари, підлягати практиці писання романів. Це мені на тепер не потрібне. Мої романи вже написані, лежать по бібліотеках (а фільми-романи – по фільмотеках), вони дали в свій час те, чого я добивався. Там я, як чесний майстер, продавав споживачам смачну їжу і корисні думки. Тепер я не пишу роману. Я пишу мемуари. Згадую певний шматок життя, що мені він дорогий, і пишу про нього. Я не боюся, що мій читач почне



нудьгувати або йому не сподобається усмішка героїні. Коли б я писав романа, я за цим стежив би, і мені не тяжко було б шарпати героїв за ниточки, сидячи за сценою. Однаково – героїв видумано, герої безсловесні для їхнього автора, і він може ними керувати. Інша справа тепер. Я пишу в першу чергу для себе, і мені все цікавіше. Я, може, не хочу показувати красивої, витонченої будівлі, а хочу дати так матеріал, щоб у кожного читача виріс в уяві свій окремих будинок художнього впливу. Той, кому тяжко буде прочитати до кінця, може відкласти книжку. Я не ображусь так, як образився б романіст. Значить ще не час йому читати мої мемуари [Яновський 2002: 41]».

Разом із тим, схоже, що В. Яновський усвідомлював й межі такого методу. Один із синів То-Ма-Кі, прочитавши його уже майже написані «мемуари», зауважує: «Тяжко сказати, тату, до чого ти доведеш корабель, а разом з ним і героїв. [...] ... ти й у мемуарах мимоволі користуєшся з практики написання романів [Яновський 2002: 154]».

Таким чином, можна зробити висновок, що українські модерністи сміливо експериментували зі складними поліфонічними формами у поезії та прозі. П. Тичина віртуозно наслідував фугу. Б.– І. Антонич створив високо поетичний опис поліфонічного концерту. У сонетах М. Зерова повною мірою відобразилися такі риси барокової поліфонічної традиції, як багатомовність, багатозначність і контрастність. Барокова симультанність дії була також цікавою для театру ХХ ст. Більшою чи меншою мірою елементи поліфонії присутні у прозових творах В. Винниченка, М. Хвильового та Ю. Яновського.

Інший вимір аналізованої проблеми полягає у тому, що радянським літераторам не рідко доводилося поєднувати ці вишукані поліфонічні форми з далеко не такими ж якісними змістами. Тут уже домінували не смак і майстерність, а диктат ідеології та інстинкт самозбереження.

**Література:** *Антонич 2009:* Антонич Б. І. Концерт // Антонич Б. І. Повне зібрання творів / [передм. М. Ільницького; упоряд. та ком. Д. Ільницького]. – Львів: Літопис, 2009. – С. 200 – 202.; *Гундорова 1997:* Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія

раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.; *Зеров 1990*: Зеров М. К. Сонети і елегії. – К.: Час, 1990. – 80 с.; *Ковалів 2007*: Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2 : М–Я. – К. : ВЦ «Академія», 2007 – 624 с.; *Панченко 2004*: Панченко В. Є. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. – К. : Твім інтер, 2004. – 288 с.; *Стус 1993*: Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). – К.: Товариство «Знання» України, Вид.-полігр. центр «Знання», 1993. – 96 с.; *Сулима 2005*: Сулима М. М. Українська драматургія XVII – XVIII ст. – К.: ПЦ «Фоліант»; ВД «Стилос», 2005. – 365 с.; *Тичина 1983*: Тичина П. Фуга // Тичина П. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 1.: Поезії 1906-1934. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 219 – 222.; *Юцевич 1977*: Юцевич Ю. Словник музичних термінів. – К.: Музична Україна, 1977. – 206 с.; *Яновський 2002*: Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / [упор. В. Панченко]. – К.: «Факт», 2002. – С. 11 – 176.; *Bristiger 1986*: Bristiger M. Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej / Michał Bristiger. – Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1986. – 318 s.

*В статті аналізується використання поліфонічних форм в українській художественній літературі першої половини ХХ ст. В частині розглядаються приклади наслідування музичальної поліфонії, а також шляхи переосмислення традиції барокко і різних мировоззрень.*

**Ключевые слова:** *поліфонія, фуга, одночасність, тема*

Рецензенти: Кузьменко В.І., д-р філол. наук, проф. (Київ)  
Вашків Л.П., к.філол. наук, доц. (Тернопіль)