

для них, пливучи річкою в човні.
Театральне мистецтво Житомирщини має давні плідні традиції.

Література

1. Подасться за виданням: Українська народна творчість. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. – К., 1963. – С. 99.
2. Український драматичний театр. Нариси історії: У 2 т. – Т 1: Дожовтневий період. – К., 1967. – С. 17.
3. Волошин І.О. Джерела народного театру на Україні. – К., 1960. – С. 96–97.
4. Там же. – С. 221–223.

5. Лавут П.И. Маяковский едет по Союзу. – Москва, 1969. – С.168–169.
6. Український драматичний театр... – Т. 1 – С. 64
7. Станіславський М.Д., Рубінштейн Л.А. Театр Житомира. – К., 1972. – С. 11.
8. Никулин Л. Люди русского искусства. – Москва, 1952. – С. 236–237.
9. Цитується за виданням: Театр Житомира... – С. 13–14.
10. Глама-Мещерская А.Я. Воспоминания. – Москва–Ленинград, 1937. – С. 98.
11. Театр Житомира... – С. 21.
Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. – Ленинград–Москва, 1961. – С. 74, 145–146, 151, 194

Гуменюк О.М.

МУЗИКА В ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Проблема музикальності поетичної творчості Лесі Українки може бути досліджена в найрізноманітніших аспектах. Про взаємини Лесі Українки як митця з музикою маємо ряд досліджень, які торкаються питань ролі музики в житті поетеси, музичної інтерпретації її творів, інтонаційної спорідненості її поетичної мови з музикою та ін. [1]. Однак питання зв'язку з музикою драматургії письменниці, втім як і багато інших аспектів її драматургічної поетики, ще вивчене недостатньо. Осмислення цього питання допоможе чіткіше окреслити стильові особливості драматургії авторки, її багатогранні сценічні можливості, а також глибше з'ясувати природу і характер музичних традицій в українському театрі.

Характер використання музики поетесою обумовлений загальною жанровою спрямованістю та стильовими закономірностями її творів. Тісна пов'язаність з мітологічною й фольклорною стихіями, поєднання глибокої філософичності з проникливим поетичним пафосом, тонкий психологізм у подачі драматичних характерів – насамперед ці жанрово-стильові риси визначили своєрідність використання музики в драматургії поетеси.

Роль музики в тій чи іншій п'єсі письменниці впливає з художньої концепції твору. В окремих творах музика узагальнює цю концепцію і її характер тут набуває універсальної метафоричності. Промовистий приклад – “Лісова пісня”. Драма-феєрія “Лісова пісня” оспівує незбагненну красу природу, вишукано персоніфіковану в постаті Мавки, красу, яку закладено природою в людині і до якої людині не завше випадає дорівнятись. Саме музика в п'єсі є безпосереднім виразником цієї краси. Недаремно Лукаш грає на сопілці. Музика виявляє небуденність його душі. І коли він зраджує Мавку, коли буденність поглинає його, то одночасно Лукаш, втрачаючи самого себе, зраджує свою музику:

МАВКА (широ). Ти розкажи мені, я зрозумію,
бо я ж тебе люблю... Я ж поїняла
усі пісні сопілоньки твоєї.

ЛУКАШ. Пісні! То це наука невелика!
МАВКА. Не зневажай душі своєї цвіту,
бо з нього вирросло кохання наше!
Той цвіт від папороті чарівніший –
він скарби творить, а не відкриває.

У мене мов зродилось друге серце,
як я його пізнала. В ту хвилину
вогністе диво сталося...

(раптом уриває)
Ти смієшся? [2].

Разом з тим Лукашева гра (вона не завжди передбачає його присутність на сцені) виражає таємничу красу природу, створює відповідну сценічну атмосферу:

З очертів чутно голос сопілки [мелодії № 1, 2, 3, 4], ніжний кучерявий, і як він розвивається, так розвивається все в лісі. Спочатку на вербі та вільхах замайорили сережки, потім береза листом залепетала. На озері з'явилися лілеї білі і зазолотили квітки на лататті. Дика рожа появляє ніжні пуп'янки. З-за стовбура старої розщепленої верби, півусохлої, виходить Мавка... [т. 5, с. 213].

Краса Всесвіту і краса Лукашевої душі являють собою гармонійну єдність, яка виявляється за допомогою музики. Музика Лукашевої сопілки, знаменуючи цю єдність, вносить нові, людські барви в уявлення Мавки. Тому вона так чарує лісову красуню:

МАВКА. Весна ще так ніколи не співала,
як тепер. Чи то мені так снилось?

Лукаш знову грає [мелодія № 5].
Ні... Стій... Ба! чуєш?.. То весна співає?
Лукаш грає мелодію № 5, тільки ближче.
ЛІСОВИК. Та ні, то хлопець на сопілці грає [т.
5, с. 214].

В подальших сценах музика випрозорює чарівність кохання Лукаша і Мавки:

МАВКА. ...Твоя сопілка має кращу мову.
Заграй мені, а я поколишуся.

Мавка сплітає довге віття на березі, сідає в нього і гойдається тихо, мов у колосці. Лукаш грає соло мелодії № 6, 7 і 8, прихилившись до дуба, і не зводить очей з Мавки. Лукаш грає веснянки. Мавка, слухаючи, мимоволі озивається тихесенько на голос мелодії № 8 і Лукаш їй приграє вдруге мелодію № 8. Спів і гра в унісон.

МАВКА. Як солодко грає,
як глибоко крас,
розтинає білі груди, серденько виймає!

На голос веснянки відкликається зозуля, потім соловейко, розцвітає яріше дика рожа... Мавка, зачарована, тихо колишеться, усміхається, а в очах якась туга аж до сліз; Лукаш, зауваживши те, перестає грати [т. 5, с. 219 – 220].

Мавку гірко дивує невланне передчуття трагічного зламу, який буденність має принести в її кохання. І Лукаш мимоволі проймається її зажурию. І музика його сопілки звучить відповідно не так, як раніше:

Пограє у сопілку стиха щось дуже жалібно [мелодія № 9], потім спускає руку з сопілкою і замислюється [т. 5, с. 221].

“Лісова пісня” має музичний додаток, де Леся Українка сама вказує на мелодії, які мають бути використані у виставі. Це фольклорні мелодії, які суголосні первісній, не скаламученій красі, притаманній Лукашеві душі. Характерно, що розвиток дії супроводжується відповідною зміною цих мелодій. Перші чотири мелодії, за визначенням поетки “ніжні, вечеряві”, відлунюють незайману чистоту і красу весняної природи, мелодія № 5 несе в собі світле передчуття кохання, дальші три – то щемка солодкість його плину, а мелодія № 9 (“щось дуже жалібно”) криє передчуття туги й розлуки, наступна мелодія увиразнює вагання Лукаша та його палке прагнення зберегти любов... У другій дії буденність поглинає Лукаша. І тому на початку її “чутно сопілку, що грає якусь моторну, танцюристу мелодію”. Переважно грайливо-побутові, поступово все більше пройняті журливим інтонаціями мелодії № 11, 12, 13. Мелодія № 14 знаменує Лукашеве прозріння й розпуку, яку воно пробуджує. Поряд цією мелодією, мов спогад, виринає мелодія № 8. Останні з послідовного ряду мелодій (№ 15 і 16 – “сумні, як зимовий вітер, як жаль про щось загублене і незабутнє”) мінорно виражають біль, але також і благо прозріння, нехай і запізнілого. Затаєна тут катарсична сила зрештою життєствердно заявляє про себе: “...хутко переможний спів кохання [мелодія № 10, тільки звучить вона голосніше, жагливіше, ніж у першій дії] покриває тугу”. Музика у фіналі звучить контрастом до безпосередньої акції, утверджуючи вистраждану віру у незнищенність духовної краси. Бачимо, якою активною силою у “Лісовій пісні” є музика, як вона розкриває сенс драматичних подій, набуваючи метафоричної універсальності, надаючи особливу цілісність й вишуканість художній концепції драматурга.

З подібним явищем, коли музика є серцевиною художньої структури твору, зустрічаємося і в поетичній драмі “Оргія”. Певна спільність у проблематиці, очевидно, зумовила і схожість принципів застосування музики. Співець Антей забуває лірою дружину і сам накладає на себе руки, не бажаючи, аби чужа тиранічна влада підкорила його волелюбний дух, як це сталося з його коханою Нерісою та учнем Хілоном. У безкомпромісному прагненні Антея здолати дух пристосовництва окреслюється провідний конфлікт твору, конфлікт двох духовних світів, двох ідеологій. Він виразно виявляється у взаємодії двох музичних стихій. Постать Антея, його гра на лірі, його спів, що знаменує його внутрішню незламність, поетизуються в творі. Музика в Меценатовім домі виступає тут явним контрастом. Образ оргії, вивершений музично, символічно втілює потворність, з якою змагається

Антея. Тож барвиста видовищность, яку пропонує Леся Українка (хор панегіристів, танці рабів) криє в собі особливу драматичну напругу.

Співає хор панегіристів, прославляючи Мецената:

Світло від світла
родиться вічно,
так і пресвітлий
рід Мецената
з променя в проміні
переливає
сйаво своє! [т. 6, с. 199].

Таке підлабузницьке мистецтво обурює Антея, його гнівна реакція на цей спів створює глибоко драматичну сценічну колізію. Ще більшого драматизму набуває сцена, коли Антей узріває серед панегіристів свого улюбленого учня – Хілона.

Далі маємо помпезне видовище – оргію, ставлення до якої дійових осіб і визначає розвиток їх характерів та рухає драматичну дію.

МЕЦЕНАТ

(рухом пальця закликає раба-домоправителя)

Нехай тим часом тут поскачуть мими,
а потім ті єгиптянки “безкості”,
що то показують з мечами штуки,
але щоб те тривало все не довго:
хвилину-дві щоб кожне зоставалось
і щоб ніхто н смів виходить двічі.

(До Прокуратора і Прфекта)

Бо увявіть собі, що й тії мавпи
до слави не байдужі: раз плесніть,
то потім і прогнати з кону трудно...

Ся оргія, признатись мушу,
нагадує нам трошки царство тинів
перед Плутоновим тріумфіратом.

Ви не повірите, як я працяю,
щоб якось подолати цю дикість
і недовірливість, щоб сполучити
в одну родину дві частини люду
Коринфського – римлян і греків.

ПРЕФЕКТ

Друже,

взірцевий масх хор панегіристів,
такий і в Римі не щодня почувеш.

МЕЦЕНАТ

(махнувши рукою)

Ет, що той хор!.. По щирості сказавши,
такий поезії на кухні місце,
бо їй недоїдки миліша плата,
ніж лаври... [т. 6, с. 199 – 200].

Пишна оргія, як бачимо, символізує ще й занепад сил, які її породжують. Аби врятувати становище, саме таких співців, як Антей, прагне Меценат прихилити до себе. Обставинами Антея таки змушений співати. Але яка велична непокора вчувається в його співі:

Тепер, всесвітній даре, послужи мені.

Дзвени! дзвени! грай! грай!

Духа оргії нам збуди!

Голос дай німоті рабів!

Розворуш нам спалу кров,

розмах дай нашій силі скритій... [т. 6, с. 216].

У пісні Антея образ оргії переосмислюється, герой апелює до оргії як символу буяння творчих сил, протиставляючи цю оргію тій, яку він бачить перед собою. Героїко-трагічний вчинок Антея є

логічним продовженням цього співу.

Інший образ співця маємо в драматичній поемі “На руїнах”. Тут Леся Українка виявляє остерогу щодо некритичного ставлення до минулих, хай колись і славних традицій, абсолютизація яких ладна викликати радше розпач та зневіру, ніж прагнення поступу. Художні роздуми авторки увиразнюються з допомогою апеляції до музики:

Чутно з-під дерев понад Йорданом слабкий бренькіт струн і несміливий голос, що співає уривчасто, спiniaючись, немов пригадуючи порізнені слова і мелодії пісні:

ГОЛОС

Як потемніло золото... срібло як
Змінилось чисте... Ох, сiонська дочко!

Хто дасть моїм очам потоки сліз? [т. 3, с. 173].

Проти такого співу, співу безвиході, зневіри, виступає пророчиця Тірца, яка закликає люд не занепадати духом, не складати рук навіть за щонайскрутніших обставин (мотив, дуже характерний для творчості Лесі Українки – “Contra spem spero!”):

СПИВЕЦЬ

Ніж не можу пригадати пісні...
Плач Єремії хочу пригадати
і все не можу... Пам'яті бракує.

ТІРЦА

То й не пригадуй, вигадай своє! [т. 3, с. 174].

Не в усіх драмах письменниці музика виконує таку універсальну функцію. Але апеляція до її засобів неодмінно увиразнює художню концепцію твору, не раз сприяє внутрішній динамізації драматичного плину. Про це свідчить, скажімо, сена з другої дії “Камінного господаря”, в якій Дон-Жуан з'являється на маскараді з піснею:

У моїй країні рідній
єсть одна гора з кришталю,
на горі тій на шпилечку,
сяє замок з діамантів.

Лихо моє, Анно!

І росте посеред замку
квітка, в пуп'янку закрита,
на пелюсточках у неї
не роса, а тверді перли.

Лихо моє, Анно!

І на гору кришталеву
ні стежок нема, ні сходів,
в діамантовому замку
ані брами, ані вікон.

Лихо моє, Анно!

Та комусь не треба стежки,
ані сходів, ані брами,
з неба він злетить до квітки,
бо кохання має крила.

Щастя моє, Анно! [т. 6, с. 95].

Самими лише словами виявити свої почуття до Анни Дон-Жуан поки не зважається. В цій пісні, яка начебто нікого з присутніх не стосується, він їх своєрідно окреслює. Це відчуває Анна, це не не подобається Командору, від цього страждає Долорес. Дальша розмова поміж персонажами стосується пісні. Тут розвиток дії розкривається в тонких підтекстах:

КОМАНДОР

(надходить слідом за Анною)
Вам до сподоби пісня, донно Анно?

АННА

А вам?

КОМАНДОР

Мені зовсім не до сподоби.

ДОН-ЖУАН

Я вам не догодив, сеньйоре? Шкода.

Я думав, що зарученим то саме
і слід почути пісню по кохання.

КОМАНДОР

В тій вашій пісні приспів недоречний [т. 6, с. 96].

Загалом значна частина другої дії “Камінного господаря” становить відтворення маскового балу, на якому, ясна річ, щедро звучить музика. Але це не просто видовище, дивертисмент, не просто змалювання іспанського побуту, адже музика тут, становлячи єдність з драматичним плином, з особливою силою підкреслює та увиразнює його. Діалоги, які стосуються музики й танців, сповнені складних психологічних підтекстів:

КОМАНДОР

Чи й я повинен стати?

АННА

Ні.

Командор відходить.

Панове,

ви вже готові?

(До Дон-Жуана.)

Як же ви, поклонче

змінливої планети, стали в ряд?

Хіба вам звичай дозволяє танці?

ДОН-ЖУАН

Для надзвичайної зламаю звичай.

АННА

За се я вам даю танець найперший [т. 6, с. 98].

Бачимо, який міцний контакт, що визрівав раніше, встановлюється між Дон-Жуаном та Анною, і відповідно до нього окреслюються дійові лінії інших персонажів... І дальший драматичний плин невіддільний від музики:

АННА

(плече в долоні)

Мої піддані! годі! Час до танцю!

(перша рушає нагору, за нею молодь.)

З горішнього поверху чутно грім музики. Починаються танці, що розповсюджуються на горішній рундук і галерею. Донна Анна йде в першій парі з Дон-Жуаном, потім її переймають інші паничі по черзі. Командор стоїть на розі ніші, прихилившись до виступу стіни, і дивиться на танці... [т. 6, с. 99].

Музика тут звучить як апофеоз складної любовної гри між Дон-Жуаном та Анною, вона, емоційно узагальнюючи попередні перипетії й вивисуючись над ними (“чути грім музики”), дає вихід підтекстовим глибинам, звільняє почуття з лабетів тексту, розкріпає драматичну дію й утврджує її. Музика, передбачена Лесею Українкою, її стильові риси, які підкреслюються іспанським національним характером, принципи її використання глибоко співзвучні загальному тону легенди, що лежить в основі твору, легенди, яка уможливилоє єднання бурхливої життєрадісності й трагізму, яскравої видовищності, може, й відвертої буфонади і невловимих психологічних нюансів.

Глибоко співзвучна поетичній філософичності,

загальній стилістиці твору і музика, передбачена Лесею Українкою в драматичній поемі “Кассандра”. Тут безпосередньо подається лише єдиний музичний момент, але вельми вагомий і виразний. Спокійно заснула Троя, і лише співи вартових влітаються в цей спокій. Вартові веселі й безтурботні, але серед них є еллінський шпигун Сінон. Він заспіває пісню, текст якої криє в собі подвійний зміст:

На полях Асфедолонських,
на долині Єлисейській
ходять славою повиті
тіні згублених героїв,
та чого ж вони сумні?..

Понад Стіксом каламутним,
понад Летою важкою
ходять лаврами вінчані
тіні наших незабутніх,
та чого ж вони сумні? [т. 4, с. 83].

Хор продовжує співати. В його трактуванні глумлива іронія Сінона перекидається на невловиме передчуття тривоги. Тут яскраво виявляється подвійна символіка тексту:

Бо у Стіксі каламутнім,
бо у Леті сумовитій
не вино – вода [т. 4, с. 83].

Тут за допомогою музики Леся Українка насичує тонкими дійовими півтонами та нюансами, здавалося б, цілком побутову сцену. Цей музичний момент створює атмосферу непевності, тривоги, криє в собі передчуття великої трагедії, чуїно передбачає дальші події і готує ґрунт для їх вияву...

У кожній п'єсі, навіть там, де безпосередня апеляція до музики виявляється епізодично, роль її залишається дійовою та виразною. Так, фантастична драма “Осінь казка” починається піснею:

Ой де мій коханий юнак-оборонець?
Ой де забарився?

Я ж так виглядаю, я ж так припадаю
до ясных віконць!

Чи вмер він, чи так зажурився?
Навік зажурився і втратив надію
до мене дістатись?

На мить ми зострілись, навік розлучились!
І я не насмію
про нього людей запитатись... [т. 3, с. 183].

Тут пісня є своєрідною увертюрою, вона визначає неоромантичну піднесеність усього твору. Своєю сумною красою ця пісня відтінює чорну тюремну

Деркач В.В.

РЕДАКЦІЙНО – ВИДАВНИЧА ТЕРМІНОЛОГІЯ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ М. ДРАГОМАНОВА

Оскільки М. Драгоманов був науковим і публіцистичним діячем, організатором підцензурної преси, видання збірників і журналу “Громада”, активним дописувачем у численних вітчизняних й зарубіжних періодичних органах, то в його статтях і розвідках формувалась і редакційно-видавничка термінологія. Час діяльності М. Драгоманова збігається вже з другим етапом в історії української преси [4, с. 27]. Лексика, покликана до життя зародженням і розвитком преси та організацією видавничої справи особливо багато була представлена в західно-українській періодиці 1848–1860 рр. [там само, 207].

У цій тематичній групі виділяємо кілька підгруп.

атмосферу і протистоїть їй, бо лине з іншого, вільного світу.

У контексті деяких творів Леся Українка не передбачає безпосереднього використання музики, однак не раз і в них звертається до музичних образів. Скажімо, коли героїня драматичної поеми “Адвокат Мартіян” Аврелія виявляє свою осторогу щодо доцільності героїчного аскетизму і прагне повнокровності життя, найбільш яскраво символізують ці суперечності музичні образи:

Навіщо справді бачити було,
як дівчина, вродлива, молоденька,
у білих шатах стала на арені,
мов розцвіла на полі золотому
лілея біла? Нащо я те чула,
як арфою еоловою ніжно
вона там заспівала: “Алілуя”...

Вир життя, до якого прагне Аврелія, асоціюється в неї з іншою музикою:

Нехай заглушить гучний грім музики
луну святу еолової арфи [т. 6, с. 22].

Створюючи поетичну інтелектуальну драму неоромантичного зразка, в якій гармонійно поєднуються щонайрозмаїтіші мистецькі засоби, Леся Українка з особливою увагою ставить до використання музичної стихії, виявляючи при тому неабияку винахідливість та художній такт. Саме багатство засобів диктує особливий лаконізм, граничну ощадливість у їх застосуванні. І там, де поетеса широко звертається до музики, де музика, як от у “Лісовій пісні”, стає осердям образного ладу, і там, де використовуються лише поодинокі музичні штрихи, все підпорядковується витонченому окресленню художньої концепції твору, все укладається так, аби в п'єсі, а тим більше в передбаченій нею виставі, апеляція до безпосереднього звучання музики не затьмарила музики поетичного тексту.

Література

1. Див. зокрема: Ярославич Л. Леся Українка і музика. – К.: Музична Україна, 1978. – 125 с.
2. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1975–1979. – Т. 5. – С. 249 – 250. Надалі цитування за цим виданням, безпосередньо в тексті вказується том і сторінка.

Зокрема, тематичну підгрупу “періодичне видання” у М. Драгоманова формують терміни: гіперонім **“періодичне видання”** та члени гіпонімічного ряду **преса періодична, орган, орган печати, печать, часопис і часопись – часопис**: “Останніми роками в різних місцях Росії й Австрії вийшло декілька книг..., а також появилось декілька *періодичних видань...*” [1, с. 247]; “Таким признанням *орган* [“Летопись” – В.Д.] п. Каткова доказав, що одно діло – централістичне доктринерство кабінетне, а друге діло – літературні вкуси російської публіки...” [1, с. 83]; “Коли у Росії освічена громада, більшість *органів*