

літературі кінця XIX – початку XX століття / О. Рисак. – Луцьк : [б. в.], 1999. – С. 345–354.

10. Яцків М. Муза на чорному коні : [оповідання і новели, повісті, спогади і статті] / М. Яцків. – К. : [б. в.], 1989. – 843 с.

УДК 821.161.2–4.01

Сергій Романов
(м. Луцьк)

МЕЛОДИКА Й КОЛОРИСТИКА ЛІРИЧНОГО ЦИКЛУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ОСІННІ СПИВИ»

У статті на матеріалі одного ліричного циклу розглядається проблема синтезу мистецтв у художній практиці Лесі Українки. Досліджується роль кольору та мелодії у формуванні циклу та в архітектоніці кожної з чотирьох його поезій.

Ключові слова: поезія, мелодія, колір, палітра, звучання, цикл, композиція, ритм.

Романов С. Мелодика и колористика лирического цикла Леси Украинки «Осенние напевы». В статье на материале одного лирического цикла рассматривается проблема синтеза искусств в творческой практике Леси Украинки. Исследуется роль цвета и мелодии в формировании цикла и в архитектонике каждой из четырех его поэзий.

Ключевые слова: поэзия, мелодия, цвет, палитра, звучание, цикл, композиция, ритм.

Romanov S. Tune and Color of the Lyric Cycle «Autumn Songs» by Lesya Ukrainka. The article on material one lyric cycle deals problem of synthesis arts in creation of Lesya Ukrainka. The role of melody and color in formation of the cycle and construction each from it fours poetries are investigated.

Key words: poetry, melody, color, palette, sound, cycle, composition, rhythm.

Унікальне чуттєво-сенсорне сприйняття світу та пов'язане з ним уміння малювати й звучати словом вражають кожного уважного читача Лесі Українки. Як наукову проблему – “синтетичний підхід” до мистецького освоєння реальності у письменниці – чи не вперше було означено в літературно-критичних студіях неокласиків. А серед найвагоміших монографічних робіт такого плану варто згадати праці Г. Кисельова [5], Л. Ярославич [10], О. Рисака [7]. Прикметним для цих та й для більшості інших науковців є акцентоване звернення до

поетичного доробку, адже саме лірика найпосутніше надається до аудіовізуалізації вражень та ідей. Однак навіть такий глибокий знавець творчості Лесі Українки та фахівець з проблем синтезу мистецтв, як Олександр Рисак, чомусь оминув увагою ліричний цикл «Осінні співи». Проте поезії, що входять до циклу, бачаться зразком майстерного поєднання / злиття логіко-раціонального (змістового), емоційно-чуттєвого й образно-асоціативного (базованого на звуково-му та візуальному авторському світоосягненні) рівнів художнього твору. Окреслена структура та реалізований нею (чи в ній) механізм взаємодії суміжних мистецтв – літератури, музики та малярства – й стане предметом дослідження пропонованої статті.

Те, що Леся Українка належить до митців універсального типу, помічено давно. Та, зважаючи на це, варто б з'ясувати, наскільки обґрунтованим є твердження про те, що в мистецтво слова вона йшла (або навіть прийшла) через якесь інше не менш важливе для неї мистецтво? Відповідь на це, як видається, не таке уже й риторичне запитання могли б дати юнацькі або ще й дитячі захоплення письменниці, найбільшим з яких, безперечно, була музика. Та, як відомо, проблеми зі здоров'ям змусили Лесю Українку облишити мрію присвятити себе цьому мистецтву. «Мені часом здається, – зізнавалася вона у листі 1890 року до М. Драгоманова, – що з мене вийшов би далеко кращий музикант, ніж поет, та тільки біда, що “натура утяла мені кепський жарт”» [8, 10, 65]. Але любов до музики, тонке її сприйняття й розуміння залишаться у письменниці на все життя. Зрозуміло, що у цьому контексті не можна говорити про «вторинність» її художніх текстів, їхню цілковиту закоріненість у суміжному мистецтві. Ймовірно, тут відбувався своєрідний переклад / переведення звукових образів у слова. І найвиразніше це помітно у поезії. Відчутно на ліриці Лесі Українки позначились і її зацікавлення малярством (продовжити заняття у художній школі завадила усе та ж злощасна хвороба). Після втрати надій реалізуватися в інших сферах мистецтва всю енергію та знання, у тому числі й набуті за фортепіано і перед мольбертом, вона спрямовуватиме на підкорення слова.

Найперше навички музики та малярства стали Лесі Українці у нагоді в процесі освоєння пейзажного жанру. І, можливо, що й через це природа так часто перебуватиме у центрі її поетичних візій. О. Рисак вважав, що доречно навіть говорити про цілий «культ природи у філософсько-естетичній концепції» [7, 201] письменниці. Однак, якщо її

рання лірика – це, в основному, настроєві картини, чуттєві імпресіоністичні замальовки, то доробок другого періоду творчості рясніє психологізованою, метафоричною, змістово багаторівневою і багатозначною поезією з виразним біографічним підтекстом. Саме такого кшталту вірші й увійшли до циклу «Осінні співи».

Історія становлення чи швидше структурування названого циклу надзвичайно цікава і прикметна ще й тому, що не до кінця з'ясована. Навіть у таких авторитетних текстологів, як Н. Вишневська та Г. Аврахов, виникають розбіжності вже й щодо самого кількісного складу та почерговості розташування віршів у циклі. Зазначимо, що між 27 червня і 1 липня 1902 року, перебуваючи в Зеленому Гаю, Леся Українка створила вісім поезій, записавши їх на папері упереміш. Пізніше вона відібрала чотири тексти, озаглавивши кожен із них окремо, та, під загальною назвою «Осінні співи», надіслала до «Літературно-наукового вісника». Саме у первісній редакції – як закінчений авторський цикл, на думку Н. Вишневської, ці твори й слід публікувати [3, 182–188]. Натомість Г. Аврахов вважав, що деякі з тих чотирьох поезій, не надрукованих у «ЛНВ», варто долучити до циклу, сприймаючи їх як єдине ідейно-композиційне ціле [1]. На нашу думку, науково коректним буде, зваживши на авторську волю, розглядати «Осінні співи» за першопублікацією, залучаючи, за потреби, й інші вірші «суголосного реєстру».

Зведені письменницею у цикл поезії справді найвиразніше об'єднує спільне ідейно-змістове осердя, де провідною виступає тема осені та пов'язані з цією порою року почуттєві й образно-асоціативні інтенції. Н. Вишневська говорить про мотив пізнього кохання (перші дві поезії) та опосередковано з ним пов'язаний мотив людського щастя (два останні вірші) [3, 183]. Дещо точнішим видається коментар Б. Якубського, який «символізацію пізньої любови» побачив лише у першому творі, в другому ж, на його думку, центральними є «образи осінньої смерті» (третій і четвертий тексти у цьому контексті дослідник розглянув менш докладно) [9, XXIII].

Якщо розглянути цикл загальніше, то, справді, найвиразнішими тут постають дві основні (великі) ліричні теми – любові та смерті. Ці тонко, з драматичним чи й трагічним пафосом окреслені координати буття визначаються «метафорою осені» як особливого граничного стану природи і людського віку. Перебування й навіть балансування на межі (до слова, саме восени у письменниці завжди погіршувалося

здоров'я) відкривало приховані до того «покрасами» буттєві істини: минущість і дочасність усього земного, фатальну приреченість існування та його ілюзорність тощо. Водночас звідси й усвідомлення краси та потуги останнього передсмертного спалаху життя, у якому щастя / любов можливі лише на мить і, власне, як мить. Але часто тільки у цьому невеликому проміжку часу й буває сконцентровано усю повноту і наснагу життя.

Примітно, що виявлену дисгармонію, трагізм людського перебування у світі Леся Українка саме оспівує / виспівує, а не оплакує. Можливість номінативної актуалізації останнього жанрового означення засвідчує пошук назви циклу, яка, судячи з усього, добиралася із двох вказаних варіантів. Переконає у цьому поезія із промовистим заголовним рядком «Осінній плач, осінній спів...», написана 30 червня 1902 р., але, з якихось причин, не включена у цикл. Разом із тим, цей текст видається ще й своєрідним містичним ключем, поясненням того, чому «посеред літа золотого» у поетеси проривається така мінорна тема:

*Ох, то ж за те, що восени,
сумного млистоного поранку,
я раз невчасно завела
собі веснянку [8, 1, 284].*

Однак виведення цитованої поезії поза межі циклу бачиться усе ж не випадковим і, мабуть, пояснюється її загальною дисгармонією щодо композиційного задуму. Найперше це виявляється безпосередньою присутністю автора у тексті й відкритою ним читачеві таємницею назви «осінніх віршів». Натомість у поезіях, відібраних до циклу, «автор-оповідач» відсутній, а отже, й зникає інтимно-довірливий виклад від першої особи. До того, лірична героїня наявна тільки у творі, що відкриває «Осінні співи», але й тут ця загадкова Lady L.W. – лише «об'єкт» поетичного звернення, а не сама оповідачка. У центрі наступної поезії перебуває персоніфікований «образ-персонаж» осені. Третій вірш – це розгорнута метафора, реалізована образом-символом пізніх «останніх квітів» (улюблених письменницею тро-янд). А в завершальному тексті у поетичній формі криється глибоке філософське узагальнення, посередництвом прозорих ремінісценцій закорінене у славнозвісний біблійний «Плач Єремії».

Під цим оглядом у циклі виразно простежується своєрідний рух: від наявності (на початку) ліричної героїні до її поступового розчинення й цілковитого зникнення (в останньому творі). Однак змістова й композиційна єдність «Осінніх співів» досягається не лише за допомогою цієї низхідної «персонажної дифузії» та засадничо спільних ідейно-формальних чинників. Вагомого, а можливо, й вирішального значення тут набирають засоби суміжних мистецтв – малярства та, особливо, музики.

Відомо, що іноді Леся Українка сама добирала музичний супровід до своїх художніх творів, так би мовити, оркеструвала мелодією текст (а публікацію пісенного фольклору без нотних записів, то й узагалі вважала неприпустимою). Крім того, коли ще мала таку можливість, поетеса саме за фортепіано, сказати б, власноруч бралася додатково проілюструвати, доповнити образи, почуття, емоції, втілені словом. Мабуть, це й наштовхнуло М. Зерова на цікаве припущення про те, що в уяві Лесі Українки образ не панував над звуком і не попереджав його. Кожне явище відкривалось їй разом і як видіння, і як звук. І навпаки – скоріше звук викликав образи, мелодія відтворювала в пам'яті картину [4, 12]. Хоча й не в усьому слухна чи, точніше, слухна стосовно далеко не усіх текстів, висловлена думка бачиться цілком підставовою ще й тому, що має своєрідне підтвердження у природі ліричного хисту письменниці, яка була виразно сугестивною, імпровізаційною. І саме у формі імпровізацій (за спогадами О. Стешенко «ніжних і сумних»), дарованих лише найближчим людям, найчастіше й утілювалися Лесині музичні ескапади й фантазії.

Думка Зерова видається особливо плідною, якщо спроектувати її на історію постановки «Осінніх співів» і то на тому рівні, на який вказує учений – на рівні виникнення і реалізації творчого задуму і кожного окремого тексту, і циклу в цілому.

Серед улюблених композиторів Лесі Українки чи не центральне місце займають майстри романтичної школи – Е. Гріг, Р. Шуман і, звичайно ж, Ф. Шопен. Саме сонати, етюдів й ноктюрнів останнього вона виконувала з невичерпним натхненням. Була в її репертуарі й одна з найвідоміших речей польського віртуоза – «Соната сі-бемоль мінор», третя частина якої «Marche funebre» (загальнознаний «Похоронний марш») завжди викликала у поетеси особливі емоції. Тому є підстави припустити, що творчість Шопена, а зокрема згадана соната, має безпосередню причетність до появи «Осінніх співів». Якщо ж

висловлюватися обережніше, то вірші циклу видаються своєрідною імпровізацією на мелодії геніального композитора. Щоправда, поки що важко достеменно встановити, так би мовити, динаміку процесу: чи то слова лягли на музику, а чи навпаки – музика «вичарувала» слова. Однак важливішою, під цим оглядом, бачиться усе ж спроба описати природу взаємодії / взаємодоповнення суміжних мистецтв на матеріалі конкретних художніх творів.

Музику Шопена, особливо його сонати та ноктюрни, називають глибоко ліричними одкровеннями, що у них яскраво втілено пориви бентежної людської душі. Переконливим свідченням цього може слугувати й «Соната сі-бемоль мінор», яка складається із чотирьох відносно самостійних частин або ж фрагментів. В «Осінніх співах» Леся Українка так само гранично відверта в оприявленні своїх думок та почувань. Відкривається цикл своєрідним зверненням до невідомої Lady L. W., що з нею авторка веде давно почату довірливо-інтимну розмову. Із неї читачеві приступний лише розгорнутий монолог-відповідь поетеси, який починається досить несподіваним твердженням:

*Ти як осінь умреш, розіллешся слізьми
над квітками, багрянцем і злотою... [8, 1, 279].*

Задана вступом тема смерті, стаючи, по суті, провідною для усього твору, є водночас і основою конфлікту чи, точніше, драматичної боротьби, на якій побудовано внутрішній ліричний сюжет. Наступні, після цитованого двовірша, вісім рядків підхоплюють і розвивають заявлену тему, «інструментуючи» її звуком і барвою. Виклад у цій частині тексту розгортається у спокійному темпі (мінорній тональності) й у формі своєрідного спілкування людини та природи. На «передсмертний спів / голосіння» озиваються лише вітер та, «мертвим шелестом», очерет, але й вони відразу ж вмовкають. Після заявлених на початку яскравих, теплих образів-кольорів – осінні квіти, багрянець, злото – поетеса, нанизуючи одне на одне порівняння, різко звужує кольорову гаму посередництвом відповідних просторових реалій та звукових і навіть дотикових асоціацій – «болото», «важка, тьмяна вода», «слизьке баговиння».

Як і у першій частині сонати Шопена, перехід від уповільненого вступного фрагмента до осердя твору в Лесі Українки також супроводжується раптовою зміною ритму й тональності, що на письмі закріплено ще й пунктуаційно – трикрапками. Зупинивши розповідь,

– фіксуючи статично аудіовізуальний ряд / картинку – поетеса легко і невимушено досягає сподіваного ефекту ретардації:

*[...] та й замовкне (голосіння – Р. С.)... і вітер замовкне сумний,
об різку осоку розітнеться... [8, 1, 279].*

Та вже наступним рядком – несподівано сильним, оклично акцентованим акордом підхоплюючи, здавалося б, зборену тишею розмову-мелодію, починається основна частина твору: «Так нехай хоч тепер спів бринить голосний!» [8, 1, 279].

Увесь подальший виклад сприймається своєрідним розгортанням / ілюстрацією заявленої внутрішньої (серединної у вірші) теми – теми кохання, щастя уможливлених останнім, передсмертним, а тому надзвичайно потужним сплеском вітальності. Водночас наявна й, сказати б, логічно-асоціативна мотивація кинутого співрозмовниці заклику, реалізована у формі, зрозуміло, досить умовного причинно-наслідкового ланцюжка ідей та образів. Закономірно, що значно насиченішою й суттєво іншою порівняно з попереднім фрагментом виявляється і звукова та колористична палітра основної частини твору. «Спів голосний» означає світлі, теплі барви реальності, що її в уяві читача оприявлено через актуалізацію зорової пам'яті: «світла лука», «схід сонця», «квіт червоний». Змінюється й конотація тріади образів-символів, які з'явилися ще у вступному двовірші. Тут «злото, квіти й багрянець» дослівно «спалахують» і, хоча й «на мить на одну», але являють красу і потугу світу. Так само, як і «останній рум'янець» (ще один відтінок червоного), небувалою красою оживить людське обличчя й запалить в очах «розпачливе осіннє кохання». Примітним є і звукоряд цієї частини поезії, мажорну тональність якої визначила різка зміна *piano* на *forte*. Разом із тим, спад емоційної напруги, що настає після першого сильного акорду, є своєрідною точкою відліку того висхідного наростання внутрішньої енергії твору, який, зрештою, «вибухає» у фіналі. Слід іще додати, що ритм тут визначається специфікою самого ліричного сюжету, який поетеса вибудовує за досить характерною для себе методою (схемою): теза – антитеза – синтеза.

Саме потужне завершення підготоване, як і у сонаті Шопена, «попереднім розвитком» подій, що містить основне ідейно-емоційне ядро твору. Прийом композиційного обрамлення дозволяє Лесі Українці, ніби підсумовуючи розмову, по-новому (із урахуванням

сказаного) утвердити заявлену на початку тезу, яка тепер звучить не констатаційно, а заклично-спонукально:

*О, тоді не картайся, що сміло береш,
без вагання, палкими руками
небезпечний той дар. Ти як осінь, умреш,
розіллешся над щастям сльозами... [8, 1, 279].*

Загальне враження лише підсилює авторська пунктуація вступного і завершального речень твору, де в автографі немає двох перших ком, які, поставлені у друці, перетворили розгорнуту метафору осені-життя на звичайне порівняння. (Цей важливий текстологічний нюанс відзначив ще Г. Аврахов) [2, 119].

Наступна поезія ліричного циклу Лесі Українки своїм динамічним початком ніби підхоплює заданий кінцівкою попереднього твору мажорний тон. А її ідейно-образне осердя розвиває чи ілюструє означену у «Do Lady L. W» тему смерті, яка в «Осені» проходить уже виразним лейтмотивом. У звуковому аналізі схоже внутрішнє компонування має друга частина сонати Шопена, що також привертає увагу насамперед своїм тривожним, з якимось надлюдського надриву лейтмотивом.

Уже вступною строфою, підсиленою дієсловами активного стану «рветься», «шаріється», «залива», поетеса закріплює дію в реальному часі, досягаючи цим й ефекту живої, рухомої картини (картин). Її умовний перший кадр насичено теплими кольорами, серед яких домінує червоний у різних варіаціях: «криваві руки осені», жовтогаряче осіннє сонце, кров, що заливає оксамит і парчу. Однак із кожним наступним кадром тепла й світла у творі меншатиме, аж поки у фінальній строфі осінь, зірвавши «шати кривавії», не оголить простір до абсолютної безбарвності. Саме грою кольору і світлотіней підкреслено драматизм ліричного сюжету твору – передсмертну боротьбу / згасання природи персоніфікованої образом осені. Її останні болючі спроби залишитися у світі передано наскрізним для Лесі Українки мотивом сміху крізь сльози:

*А вона (осінь – Р. С.) розпачливо всміхається:
«Сонце, сонечко, глянь, я сміюсь!» [8, 1, 280].*

Однак, як і слід було очікувати, усі зусилля та апеляції виявляються марними, адже ніщо не може порушити одвічного закону світо-

будови. «Заховалось за горами сонечко» – і відразу ж змінюються довколишні просторові реалії – «з гір повіяло холодом, вогкістю // сиві хмари на небо насунули» – й нарешті на кону з'являється ще один, не менш важливий для оповіді персонаж – «“Ось я йду!” – обізвалась зима» [8, 1, 280].

Побудований на тривалому і насиченому зоровому враженні «малюнок» цієї поезії органічно скоригований з її внутрішньою мелодією, що, криючись під яскравою візуальною оболонкою, усе ж струмує доволі сильною «підводною» течією. Як уже мовилося, звукоряд тексту визначається наскрізним лейтмотивом, що переривається варіаціями, змінами тональності, але уперто – подекуди потужними спалахами – вибивається на поверхню. Ключовою тут бачиться аудіовізуальна метафора «осені-сухитниці» (що, як пам'ятаємо, уперше з'явилася у «Do Lady L.W»), динаміка й експресія якої тричі проакцентована у творі – на початку, в середині та у фіналі. Пафос і найвища напруга “боротьби за життя” двічі підкреслюється дієсловом у теперішньому часі «рветься», а її трагічне завершення передано часом минулим – «шарпнула», «застогнала». Як і у мелодії Шопена, у фіналі поезії Лесі Українки (збудованій на своєрідній відповіді персонажу-зимі) емоції, барви, звуки поступово пригасають, стишуються і, зрештою, завмирають:

*Осінь шарпнула шати кривавії,
аж до ніг їй упали, розсипавшись,
непокрита, нічим не захищена,
застогнала: «Йди, бо вже час...» [8, 1, 280].*

Якщо у «Do Lady L.W» відкрито тему смерті, в «Осені» її «проілюстровано» боротьбою / протистоянням на рівні буття / небуття, то в третій поезії циклу явлено апофеоз смерті – її одвічну суть у рокованості усього живого. Щоб відчитати головні сенси невеликого й на позір художньо та образно-емоційно невибагливого вірша «Останні квітки», варто згадати особливості символіки (і семантики) квітів, а найперше, троянд у ліриці Лесі Українки. Тут відразу ж приходиться на пам'ять «цикл С. Мержинського» (створений на зламі 1900–1901 рр.), що його відкриває поезія у прозі з промовистим початком: «Твої листи завжди пахнуть зов'ялими трояндами, ти, мій бідний, зів'ялий квіте!». Водночас у віршах, написаних після смерті Мержинського, крім опозиції живих та мертвих квітів, визначальним є образ «кри-

вавих осінніх рож», що ними, за заповітом, має бути прикрашена могила померлого» [8, 1, 270; 271].

Цілком імовірно, що пережите в Мінську свідомо чи підсвідомо могло оприявнитися в художньому тексті, де метафорою пізніх троянд означено трагічний пафос передчасної смерті. Таке потрактування лише підсилює музичний прообраз вірша, яким, на нашу думку, стала третя частина сонати Шопена – «Похоронний марш». Його мелодія вважається центральною у композиції сонати ще й тому, що органічно «увібрала» у себе психологічно-емоційне осердя та мелодику двох попередніх, а також і заключної частин. Схожу «типологію», засвідчену різними рівнями художнього тексту, можемо спостерегти й у ліричному циклі Лесі Українки. «Останні квітки» постають у ньому серединним твором ще й тому, що звучать своєрідним реквіємом людському життю, яке завершилося чи, у філософському сенсі, завжди завершується через власне діалектику буття.

Внутрішню напругу поезії визначає контрастне протиставлення минулості, приреченості земного існування і його вітальності, жаги до утвердження та реалізації. Цю антитетичність підкреслено й через динаміку кольорів, де чорне (смерть) виступає закономірним продовженням / завершенням червоного (життя): «І зчорніють червоні троянди, // наче в ранах запечена кров...» [8, 1, 280]. Ще переконливішою тут є звукова перспектива вірша, спроектована на мелодію Шопена. Її печальний, тужливий лейтмотив, що й визначає мінорне, притишено-урочисте звучання, перервано лише раз – невеликою ліричною вставкою, яка викликає у слухачів асоціації з променем сонця, що, ледь прорізавши темні хмари, знову за ними ховається. І хоча трагічна тональність «Останніх квіток» зумовлена найперше змістом (і сюжетним, й ідейно-символічним), її заданість підтримано й, так би мовити, зовнішньоконпозиційно. Вже у зачині поетеса порівнює розкриті троянди із «палкими ранами» – символом болю і страждання. В останній строфі це порівняння повторюється, але рани тут із запеченою кров'ю – ознакою відбутих передсмертних мук. Водночас початок твору означений запитанням про те, що ж чекає на ці необачні осінні квіти, які «Так жадібно тремтять і палають – // прагнуть щастя чи смерті вони? (курсив мій – Р. С.)» [8, 1, 280]. І, по суті, увесь подальший виклад – розгорнута відповідь на це питання. А променем сонця серед темних хмар (переданих нагнітанням негативних конотацій-заперечень) стане завершальний двовірш, де, як і у «Do Lady

L.W», зазвучить пафос утвердження передсмертного вибуху життя: «Ох, нехай же хоч сонця нап'ються (квіти – Р. С.), // поки їх ще мороз не зборов!» [8, 1, 280].

Афоризм Р. Шумана про те, що «музика Шопена – це гармати, заховані у квітах» можна, співвіднівши «Сонату сі-бемоль мінор» із “Осінніми співами”, поширити не лише на третю, а й на четверту (завершальну) поезію ліричного циклу Лесі Українки. Попри нібито цілковиту сюжетну статику (особливо контрастну порівняно із попередніми творами) «Плач Єремії» усе ж має «активне» емоційно-сміслові підложжя. Його виявляють не лише назва й епіграф, узяті з однойменної книги Старого Завіту, а й чинники внутрішньотекстуального порядку. Так, якщо образність усіх інших віршів циклу пов'язана насамперед зі сферою фізичного (рецепторного) сприйняття світу, то в останньому вона визначається духовно-інтелектуальним його осягненням, «опертим» на біблійну сюжеттику й метафорику. Відомо, що славнозвісний «Плач Єремії» – це скорботний тренос Пророка за політично й духовно подоланою вітчизною, а також пам'ять про її минулу велич і жаль та обурення з приводу теперішнього непримітного, упослідженого існування – осені життя (чи доживання). Саме цей емоційний комплекс потужно пульсуватиме на глибинному рівні твору, живлячи його зовнішньо досить бідну звукову й колористичну палітри. Зокрема, остання визначається лише двома барвами – золотом і сріблом, які є контрастним протиставленням своїм відповідникам у реальному світі – «листю сухому» й «озеру млистому». А от у другій (і завершальній) строфі вони вже слугуватимуть своєрідним фоном-резонатором внутрішніх, духовних процесів:

Щось давнє так смутно в душі забриніло...

«Як злото стемніло!..»

На серце лягло щось страшне, урочисте...

«Змінилося срібло пречисте...» [8, 1, 281].

Саме узята в лапки рефрен-цитата (до слова, видозмінена авторкою, адже у Біблії: «Як потемніло золото, // як відмінилося щире те золото добре» [Пл. Єремії 4: 1]) і буде тим другим голосом, що, як і у творі Шопена, лунатиме в унісон з головним. А висока емоційна напруга, експресія мелодії композитора в тексті письменниці “компенсуватиметься” історико-міфологічним змістовим осердям.

Своєрідна персонажна кореляція початкової та кінцевої поезій через постаті реальної, як стверджують дослідники [1], Lady L.W і

легендарного Пророка Єремії і замикає цей ліричний цикл у єдину цілість. Водночас діалог крізь епохи і культури двох геніальних митців – композитора Ф. Шопена та поетеси Лесі Українки уможливив не лише дивовижне звучання слова, а й додаткову змістову перспективу самої мелодії. У контексті «внутрішньої звукомови» (В. Шкловський) циклу можна припустити, що він був створений, що називається, зі слуху чи, власне, з голосу музики великого поляка.

Поширеною є думка, що в поезії Леся Українка шукала втіхи та компенсації від утраченої можливості професійно займатися музикою і нею ж вона “вивірляла” свої вірші. Відомо й те, що музика романтиків надзвичайно психологічна, адже віддзеркалює різні контрастні стани і їхню зміну, постійно балансує на межі реальності й вигадки в поєднанні пристрасного пориву й занурення у світ мрій. Саме такими тонами й ритмами, вважаємо, і пройняті «Осінні співи» у своєму прямуюванні до озвучення реальності. Дивовижна поліфонія циклу досягається не лише автономним звучанням кожної окремої поезії, а й музичною імпульсивністю строфи та тією особливістю поезії, яку М. Кодак означає як «драматизований лад ліризму» [6, 145]. Саме цей художній принцип і визначає семантику / символіку пісні, яка у ранній період творчості Лесі Українки постає могутньою зброєю в боротьбі за щастя поневоленої нації, натомість пізніше трансформуючись у засіб ліричної автосугестії з тяжінням до психологізму та філософичності.

Сказане підтверджує і кольорова гама циклу із домінуванням темних, похмурих (чорний) та притишено-світлих (червоний – оксамит, рубін; золото) тонів. А разом із тим, як спостеріг О. Рисак, чорно-червона барва – це образ-символ “перебування (ліричної героїні – Р. С.) у статусі музиної бранки” [7, 154], приреченої неухильно і відверто виповідати мистецтвом свою душу.

Отже, ліричний цикл “Осінні співи” переконливо засвідчує аудіовізуальність як конститутивну рису поетичного обдарування Лесі Українки. Її надзвичайно рідкісне “синтетичне” сприйняття світу, де музика, малярство, поезія на рівних проектується на життєву реальність і дають читачеві цілісну її (реальності) картину – у мелодіях, барвах, словах.

Література

1. Аврахов Г. Загадкова Lady L.W. (Як здолати міфоманію реального коментаря?) // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. – Т.1. – Луцьк : Вид-во «Вол. обл. друк.», 2003. – С. 73–84.

2. Аврахов Г. Леся Українка: Проблеми текстології та історії друку / Г. Аврахов. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. – 228 с.
3. Вишневська Н. Лірика Лесі Українки : [текстологічне дослідження] / Н. Вишневська. – К. : Наук. думка, 1976. – 296 с.
4. Зеров М. Леся Українка / М. Зеров // Українка Леся. Твори : в 7 т. / Леся Українка. – Х. – К. : Книгоспілка, 1923. – Т. 1. – С. 1–16.
5. Кисельов Г. Сім струн серця (Музика в житті Лесі Українки) / Г. Кисельов. – К. : Музична Україна, 1968. – 86 с.
6. Кодак М. Авторська свідомість і класична поетика / М. Кодак. – К. : ПЦ «Фоліант», 2006. – 336 с.
7. Рисак О. «Найперше – музика у слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / О. Рисак. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 402 с.
8. Українка Леся. Зібр. тв. : У 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1978. (Посилаючись на це видання, вказуємо том і сторінку).
9. Якубський Б. Коментарі / Б. Якубський // Українка Леся. Твори. – Т. 2. [лірика] / Леся Українка. – К. : Книгоспілка, 1927. – С. I–XXVII.
10. Яросевич Л. Леся Українка і музика / Л. Ярославич. – К. : Музична Україна, 1987. – 125 с.

УДК 821.161.2-1.09

*Світлана Саковець
(м. Остріг)*

МІФОЛОГЕМА СВІТОВОГО ДЕРЕВА У СТРУКТУРІ МІФОТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА

Статтю присвячено міфопоетичному дослідженню універсального символу «Світове Дерево» та особливостей його функціонування і трансформації у складі індивідуально-авторської поетичної системи Василя Стуса. Зокрема, зроблено висновок про фрагментарність вияву міфологеми Світового Дерева у творчості поета. Проаналізовано систему бінарних опозицій («верх – низ», «небо – земля», «день – ніч» тощо), які характеризують часопросторову модель світу і конкретизують образ Світового Дерева в поезії В. Стуса. На основі міфокритичної концепції аналізу тексту простежено специфіку міфомислення поета.

Ключові слова: міфологема, Світове Дерево, міфопоетичний символ, міфознак, модель світу, бінарна опозиція.

Саковець С. Мифологема Мирового Дерева в структуре мифотворчества Василия Стуса. Стаття посвящена мифопоэтическому исследованию универсального символа «Мировое Дерево» и особенностей его функционирования и трансформации в составе индивидуально-авторской поэтической системы