

Агнешка Матусяк

СЕЦЕСІЙНИЙ ДИСКУРС ПИСЬМЕННИКІВ “МОЛОДОЇ МУЗИ”

У статті розкривається творчість письменників “Молодої музи” (Львів, 1906-1909) у контексті сецесії – стилю, що на межі XIX-XX ст. домінував з великою інтенсивністю не тільки в усіх видах творчості, а й створив своєрідну інтегральну культуру, що тісно взаємодіяла з іншими художніми напрямками епохи. Прагнення синтезу мистецтв було провідною тенденцією творчості всіх митців “нового стилю”, тому письменство “Молодої музи” розглядається з погляду його взаємодії із живописом, музикою та мистецтвом танцю.

Ключові слова: сецесія, живопис, музика, мистецтво, молодомузівці, модернізм, поетика, неоромантичний світогляд, імпресіонізм, символізм.

Agnieszka Matusiak. The discourse of Secession in the works of the “Young Muse” writers

This article is devoted to the works of Lviv “Young Muse” (“Moloda Muza”) group of writers shown in the context of Secession (Art Nouveau) of the late 19th and early 20th centuries – a style that not only predominated in all the types of art, but also developed into a sort of integrative culture encompassing other artistic tendencies of the epoch. Following the modernist principle of art correspondence, the author of this research presents the works of the “Young Muse” members against the background of their analogies in music, dance and painting.

Key words: Secession, painting, music, art, “Young Muse”, modernism, poetics, neoromantic worldview, impressionism, symbolism.

У 1892-1902 рр. у Північній Америці та Європі в усіх галузях життя, починаючи від архітектури, інтер'єру, скульптури, живопису й закінчуючи жіночою модою, домінує завдяки своїй незвичайній експансивності, динаміці й агресивності стиль сецесії, що сягала своїм розгалуженим корінням до прерафаелітів, руху “Arts and Craft” і його мистецького патрона Вільяма Морріса, від творчості Вільяма Блейка до експериментів Вальтера Крейна, нарешті, від орієнталізму до символізму. Більшість термінів, що стосуються мистецтва цього періоду, поєднує спільний знаменник: захоплення всім новим і свіжим – від французького “Art Nouveau”, англійського “Modern Style”, німецького “Jugendstil” до австрійського “Sezession” (лат. “відокремлення”). Усі сецесійні митці “шукали те, що нове, незвичайне, не використане мистецтвом. Для одних таким незвичайним було те, що рідкісне і екзотичне, для інших, навпаки – те, що звичайне і рідне. [...] Одні шукали натхнення в мистецтві просторово і часово далеких країн [...], інші – у рідній народній творчості. Одні митці представляли гнучкі постаті, мліючі від любовної туги або виснаження, висловлювали у свої творах настої втоми, смутку, меланголії. Інші показували паростки, що пружаються, і бруньки, що набухають, плідне, родюче, експансивну і прокреаційну силу природи” [25, 12].

У задумах творців сецесійне мистецтво мало бути міжнародним напрямком. Однак майже від початків свого існування сецесія у слов'янських країнах виявляла дволикість Януса: перше – наднаціональне, на європейський манер, і друге – національне, тісно пов'язане з історією рідного краю. На перший погляд могло б здатися, що ці два фактори нового стилю взаємовиключалися. Насправді ж вони перепліталися так тісно, що не могли існувати окремо. Цей феномен пов'язувався з особливо важкою ситуацією колонізованих і денационалізованих слов'янських країн, що прагнули брати участь у загальноєвропейському культурному русі в умовах важких політичних обставин [24].

Стиль сецесії, так добре розвинутий на ниві архітектури та образотворчого мистецтва, відобразився також і на літературній творчості кін. XIX – поч.

XX ст., а особливо на письменстві символістів. Синхронічне й діахронічне співіснування в мистецтві й літературі сецесії та символізму дозволяє розуміти ці дві мистецькі теорії та їхні реалізації як одну цілісну культурну формацію. Ніколи досі у формуванні літературного обличчя епохи образотворче мистецтво не відіграло такої великої ролі, як у модернізмі. Зміни в мистецтві, скульптурі, архітектурі та музиці, що відбувалися паралельно з розвитком мистецтва слова, входили в чіткі генетично-естетичні залежності. Імперативом епохи стала ідея синтезу мистецтв і універсальної художньої мови, приносячи до естетичної свідомості початку XX ст. переконання не лише про єдність окремих форм мистецтва або видів художнього висловлення, а й також про єдність світу взагалі.

Основним елементом, що поєднував дискусії на тему споріднення мистецтв і спроби його реалізації в мистецькій практиці, було об'єднання зацікавлень творців, що репрезентували окремі дисципліни мистецтва. У творчості художників ідея синтезу мала відображати високі уявлення про мистецтво, волю естетизму. Натомість символісти-літератори, що шукали самореалізації поза формами традиційного мистецтва слова, прагнули до розширення і збагачення можливостей літературного матеріалу.

Без сумніву, найкращу ілюстрацію сецесії на ґрунті української культури початку XX ст. становить феномен “Молодої музи”.

“Молода муза” як літературно-мистецька формація з'явилась у Львові 1906 р. і проіснувала до 1909 р. Момент і обставини її появи засвідчує такий запис: “Зривалися ми кілька разів до лету, та за кожним разом відчували, що наш розмах не зовсім свобідний. Так було і з останньою пробою, літературним видавництвом “Світ”. Тяжкою працею двигнули ми його понад рівень звичайних проб, але під напором грубої руки видавця ми поневолені лишити “Світ”, не маючи в нім своєї волі і свободи.

Та наш гурт остане нерозбитий! Зав'яжемо нове видавництво “Молода муза”. Видаватимемо тільки оригінальні твори молодих письменників, і будуть виходити вони збірками в довільній часі [...]. Львів, 7 жовтня 1906 р.” [цит. за: 9, 47].

Цю декларацію підписали: Володимир Бірчак (1881-1945), Петро Карманський (1878-1956), Богдан Лепкий (1872-1841), Остап Луцький (1883-1941), Василь Пачовський (1878-1942), Степан Чарнецький (1881-1944), Сидір Твердохліб (1886-1922) та Михайло Яцків (1873-1961). Окрім цих перелічених чільних творчих представників “Молодої музи”, треба назвати також її гарячих прихильників, серед яких були: літературний критик і поет Михайло Рудницький (1889-1975), фельєтоніст Осип Шпитко (1869-1942), художники Модест Сосенко (1875-1920), Юліян Панькевич (1863-1933), Михайло Бойчук (1882-1937), Іван Северин (1881-1964), Іван Косинин (1883-1958), скульптори Михайло Гаврилко (1882-1922), Михайло Паращук (1878-1963) та композитор Станіслав Людкевич (1879-1979)¹.

Першою публікацією, що вийшла з ініціативи “Молодої музи”, був нарис Василя Пачовського “Жертва штуки” (1906). У 1907 р. під її патронатом з'явилися такі тексти молодомузівців: Петра Карманського “Блудні огні”, Михайла Яцкова “Казка про перстень”, Василя Пачовського “На стоці гір”, Володимира Бірчака “Під сонцем півдня”, а також колективне видання їхніх творів під назвою “Привезено зілля з трьох гір на весілля”. Рік 1908 приніс “В годині сумерку” Степана Чарнецького, “В свічаді плеса” Сидора Твердохліба, “Плазом меча” Михайла Яцкова та “Поезіє, розрадо одинока” Богдана Лепкого. У наступному 1909 р. була опублікована вже тільки збірка “Чорні крила” Михайла Яцкова.

Молодомузівці, на зразок європейської *богеми*, зустрічались переважно в кав'ярні. Їхнім Олімпом була кав'ярня “Монополь” на площі Бернардинів у Львові, де творці вели дискусії, присвячені пошукам шляхів відходження українського мистецтва від дотеперішньої скам'янілої естетичної почуттєвості та методів подолання панівного канону, шаблону і стереотипу всевладного народницького україноцентризму, який насправді затягував українську культуру у сліпий завулок

¹ У безпосередньому контакті з “Молодою музою” перебували також представники польської культури, зокрема письменники Владислав Оркан і Юзеф Єдліч, художники Казімеж Сіхульський, Владзімеж Блоцький та Юзеф Водинський, а також скульптор Зигмунт Курчинський.

партикуляризму, інтелектуального засліплення й заперечення зв'язків з “європейським багатоголоссям” універсальних істин.

Шукання молодомузівців у сфері нової естетики нерідко провадили їх на манівці, унаслідок чого, бувало, з'являлися невдалі твори. Адже будь-яка новаторська діяльність пов'язана з ризиком. Поза сумнівом, у широкій історико-літературній перспективі найбільшою заслугою творців “Молодої музи” було те, що вони взяли на себе цей ризик². Письменники “Молодої музи”, досконало обізнані зі світовим спадком (Платон, Плотін, І.Кант, А.Шопенгауер, Ч.Дарвін, Ф.Ніцше, А.Бергсон, Е.Шуре, А.Данте, Дж.Леопарді, Й.-В.Гете, Г.Гайне, П.-Б.Шеллі, Н.Ленау, Е.деАмічіс, В.Гюго) та найновішими культурними течіями, чітко усвідомлювали, що література вже не може залишатися документом часу, науковим методом, “розумним битописом” для “домашньої потреби”. Тому їхнім незаперечним і основним досягненням треба визнати надання українській літературі актуального значення й наполегливе сприяння тому, щоб вітчизняні творці відчували пекучу потребу крокувати в ногу з часом.

Тож принциповою метою молодомузівців, як вони анонсували, був розвиток української художньої культури в Галичині на ґрунті широкого застосування нових засобів вираження, переважно сецесії та символізму [7, 175-180]. Хоча ці відновлювачі українського поетичного слова (у Львові жартома й не без дешиці іронії називали їх “музаками” або “музиками”), які прагнули розширення арсеналу засобів художнього образотворення, чудово усвідомлювали, що базою їхньої інновативної діяльності повинна бути саме національна традиція, уписана, однак, у межі сучасних здобутків західноєвропейського модернізму в широкому розумінні. Тільки такий підхід, позначений *ексклюзивністю* модернізаційних процесів [пор.: 23, 34], міг гарантувати успіх їхнім мистецьким намірам і вберегти від невартісного, механічного трансформування чужих поетичних форм, що неминучо призвело б до мінімалізації і тривіалізування їхніх новаторських літературно-естетичних прагнень [пор.: 2; 8]. Те, наскільки молодомузівці відчували потребу індивідуального окреслення специфіки свого модернізму, може свідчити репрезентативне твердження Василя Пачовського: “Хай нас всіх творців без рижніці віку, величі і переконання поєднає [...] велике гасло сучасної Європи і конструкція нового життя на руїнах старого! Але ми мусимо сотворити конструкцію власного стилю в ділянці українського мистецтва — а як воно буде оригінальним виявом духа нашої нової для світу нації тоді внесемо новий акорд у всесвітню культуру. Тому з Європи можна нам брати техніку, а не духа мистецтва, яке мусить бути національне стилем, аби осягнуло всесвітню вартість. Тільки нація, що має власний стиль, здобуде космічне значіння; народ без власного стилю є матеріалом, або “попугаєм народів” [10, 42].

Проте цей модерністський “Sturm und Drang”³ у літературі молодих львівських естетів на поч. ХХ ст. мав на відміну від Західної Європи чи Росії ознаки певної декларативності: зрештою, аналогічно до польського, він був песимізмом зі слабо вкоріненою метафізичною основою, раптово й дещо штучно прищепленим на ґрунті української літератури, а криза зламу століть не сягала тут крайніх виявів, як на заході.

Але, незважаючи на це, українська література “близько 1900 року”, зокрема й та, що належала творцям “Молодої музи”, засвідчила появу кризового світогляду, що викристалізувався внаслідок поразки пізнавального оптимізму та

² Промовистий факт, що незаперечне значення “Молодої музи” для цілісної панорами українського історико-літературного процесу українська літературна критика помітила ще у 20-30-і рр. ХХ ст. [пор.: 11, 36-45; 12, 153], але пізніше впродовж тривалого часу, до 80-х рр. ХХ ст., роль молодомузівців було знецінено до незначного епізоду в літературно-мистецькому житті Західної України. Цей фатальний у своїх наслідках погляд на багато десятиліть викинув їхню творчість за межі офіційного літературного канону. Природний розвиток історико-літературного процесу було перервано й загальмовано, а його фактичний образ сфальсифіковано.

³ Те, що відбувалось у західно-українській літературі тих часів, можна прочитати в контексті своєрідного “Sturm und Drang”, хоча у виявах, дещо відмінних від цього явища в німецькій літературі [див.: 6, 56; 4, 96].

позитивістського еволюціонізму. Свідомість вичерпання й безплідність будь-якої діяльності в межах існуючої *episteme*, а особливо однієї з її відгалужень — історизму (як у його вузькому розумінні: наслідування форм певного визначеного стилю минулого, так і в широкому — тенденції до життя минулим і “культу минулого”) — призвели до кризового стану. Але це була специфічна криза, близька до розуміння, запропонованого Р. Томом, К. Бурхардом, Е. Куном, які писали про феномен позитивної кризової ситуації, що означає прискорення процесу швидкої дії, інтенсивної модернізації: формулювання нових поглядів, встановлення нових парадигм, нових цінностей і нових понять [пор.: 16, 20-22]. Отже, “кризовість” молодомузівців полягала не тільки у спробі відмовитися від спадку закостенілої традиції, у пристрасному пошуку нових принципів формування мистецького твору чи наповненні мистецтва новою естетикою, а передусім у виробленні і впровадженні *нового стилю мислення* про мистецтво, який би відповідав постулатам актуальної епохи.

Прийнято вважати, що молодомузівці (як поетичний феномен) не сформулювали чіткого теоретичного дискурсу на рівні статті, есе, естетичного трактату або літературного маніфесту. Але, можливо, варто саме в контексті не названого маніфесту, який чітко наголошує на окремішності нового покоління й захищає його право на існування із власною ідеологією та власним мистецтвом, відмінним від поширених гасел українського народництва, сприймати теоретичні положення, накреслені О.Луцьким у статті “Молода муза” від 18 листопада 1907 р. в газеті “Діло”? І, напевно, не випадково Іван Франко на шпальтах тієї ж таки газети (№ 263, 1907) сприйняв цю публікацію як маніфест, який проголошує спільні для молодомузівців літературні цілі й художні наміри: “Опублікований у ч. 249 “Діла” з дня 18 падолиста маніфест “Молодої музи” під фірмою О. Луцького насунув мені деякі думки і рефлексії [...]”. На арену нашого літературного життя виступає громадка молодих людей, перейнятих спільними поглядами, що зважилися без огляду на всякі посторонні обставини служити своїй ідеї, працювати для неї і притягати до себе інші творчі душі, витворити нову літературну школу, що з часом може цілій нашій літературі надати новий, досі в ній небувалий напрям. Поява у всякім разі симпатична, як симпатичний усякий порив людського духу [...] до самостійного лету” [13, 139].

Наведене висловлювання І.Франка, а також процитована заява молодомузівців від 7 жовтня 1906 р., як і сам текст О.Луцького “Молода муза”, свідчать на користь того, щоб надати “Молодій музи” статус літературного угруповання з вільною організаційною структурою. Тим більше, що у згаданому тексті О.Луцький, посилаючись на Ф.Ніцше та його гасло “переоцінки всіх цінностей”, чітко пророкував народження нового мистецтва і прихід нового покоління творців і нових читачів, які розуміють, що “мистецтво не можна замкнути в тісній матеріалістично-позитивістичній клітці”: “Прийшла до нас ця хвиля тоді, — констатує О.Луцький, — коли в найкращім дзеркалі внутрішнього життя, себто в штуці (у нас в літературі) правив у нас загально признаний реалізм. Велику санкцію давали йому такі поважні імена як: Нечуй-Левицький, Мирний, Франко, Карпенко-Карий. [...] всі вони сквапно дбали про те, щоб для битих горем братів своїх казати слово життєвої правди і щоб подавати всю правду так, щоби з сего вийшла користь для недалеких хоч би днів. [...] Їх правда мала бути розумна, об’єктивна, загалові потрібна. [...]

А однак ... прийшла пора, коли почала не вистачати отся розумна правда. Тим більше, що і вона з часом втратила свою краску і мертвіла в менш дотепних умах своїх глухих на все інше жреців. Чимраз більше можна було в ній відчутти тісноту і задуху, а розуміння загальної користі, яка мала йти від неї, повисло тяжким над чимраз більшою громадою тих, що не могли признати ні тої користі, ні що більше не могли погодитись із тим, щоб тенденційний утилітаризм мусів йти в парі з творчим людським чуттям” [7, 176].

На переконання О.Луцького, нове мистецтво має стати явищем абсолютно автономним, незалежним від зобов’язань морально-суспільної природи, має бути єдиною впізнаваною реальністю, єдиною формою існування й переживання екзистенції, одним словом — єдиною надією мислячої людини. Наполегливі старання

літераторів з-під знаку “Молодої музи”, спрямовані на те, щоб побачити — як декларував О.Луцький у тому ж таки виступі — “небо й пекло в душі людини або і безмежному царстві природи”, знайшли своє застосування у впровадженні й активному використанні певних нових прийомів, тем і мотивів, що в європейському письменстві (наприклад, польському) функціонували вже віддавна, натомість в українській літературі не зазвучали ще достатньо виразно. Візьмімо, наприклад, пріоритетний для них, як і для символізму чи мистецтва доби сецесії взагалі, постулат стильової єдності й синтезу мистецтв, що пов’язує в оригінальну цілість поетичне слово, символіку, настроєвість із музично-пластичними елементами, постулат, який відображав не тільки втечу молодомузівців від монотонності, схематизму й пересічності тогочасної літератури, а й пов’язане з ніцшеанським культом “достойнства” їхнє прагнення до “вишуканості поетичного жесту”, що був метою естетичних пошуків багатьох європейський творців кін. ХІХ й поч. ХХ ст. і сутність якого означив С.Малларме у своєму відомому визнанні: “Дитинність існуючої літератури змушувала вірити [...], що достатньо вибрати скількись там коштовних каменів і написати на папері їхні назви, навіть дуже детально, то зробиться коштовне каміння. Аж ні. Поезія полягає у творенні; треба в “я” перенести людські стани, зблиски такої абсолютної чистоти, щоб добре оспівані й видобуті на світло, вони стали в результаті клейнодами людини” [цит. за: 19, 22].

Процитоване висловлювання цілком може стосуватись і молодомузівської творчості, стиль якої сформуvalo домінантне в символізмі свідоме прагнення поезії перебрати на себе функції музики. Ця тенденція мала слугувати вираженню того, що неможливо було передати словами. Ідею зближення поезії та музики молодомузівці почерпнули з програмних декларацій романтиків про першорядне значення музики з-поміж інших видів мистецтва, зокрема з концепції Новаліса та його уявлень про “універсальну мову музики”, про природу як чуйний музичний інструмент, звуки якого ми слухаємо, взаємини “слово — музика”, “музика — людина”. Чимало цінних імпульсів, що сприяли музикалізації літературних текстів, львівські творці почерпнули також із шопенгауерівської концепції музики як ідеального й абсолютного мистецтва та ваґнерівської концепції музичної драми, яку прославив Ф.Ніцше в “Народженні трагедії з духу музики”. Музика як креативна сила і прапричина всього створеного в текстах молодомузівських письменників стала, як і в інших європейських символістів, елементом поетичної онтології та антропології.

У поєднанні слова й музики молодомузівці вбачали передусім розширення компетенції поетичного слова. А ступінь зближення обох видів мистецтва функціонував у їхніх текстах за принципами, що їх проголосили французькі поети, зокрема предтеча руху Ш.Бодлер, С.Малларме, А.Рембо, П.Валері. Несподівану прихильність та інтерпретативну різнорідність здобув серед молодомузівців славетний заклик П.Верлена: “De la musique avant toute chose” (“перш за все й понад усе — музики”)⁴, який у “Поетичному мистецтві” (1884) проголосив вищість поезії, що спирається на домінацію музичних цінностей, на альянсу й навіювання короткочасних, невловимих настроїв і вражень. У концепції П.Верлена поезія стала вмінням гармонізації, мистецтвом фонії, справжньою поезо-музикою не так для читання, як передусім для слухання. Відповідно принципово змінилась і мова поезії. Згідно з цією новою “алхімією слова” (*alchimie du verbe*) слово мало супроводжуватися, неначе автоматично,

⁴ Хоча варто пам’ятати, що першість у формулюванні цього принципу належить Е. А. По, який стверджував, що поет повинен дбати про музику вірша, оскільки саме в такий спосіб може передати іншим невимовне в поетичному відчутті. Лише після нього П.Верлен зробив цей принцип основним гаслом символістів, поет був переконаний, що в музики можна відібрати її звуки й перенести їх до поезії.

природно, здатністю відкривати найпотаємніші зв'язки й аналогії, виражати зміст і значення, які неможливо передати збаналізованими формами конвенційної мови. Отже, ішлося про творчість, що спирається на опосередковану експресію, еквівалентизацію, викликання відчуттів, які вже можуть навіювати певні ідеї чи настрої.

Молодомузівці знали, що треба передати ініціативу самій мові (як підказував С.Малларме), щоб немовби визволити оті потенційно приховані у словах можливості, дозволити нестись її струменеві, спонтанній наступності візій і уявлень, унаслідок яких твір отримував таку бажану в символізмі невизначену таємничість і міг збуджувати уяву згущенням своєї значеннєвої субстанції та динамікою незвичних асоціацій. Через те ми і спостерігаємо в їхніх текстах таку притаманну поетиці символізму відповідність почуттєвих станів і відчуттєвого досвіду певним мовним цінностям. Щоб передати цілість цього візійного світу в одному поліфонічному творі, молодомузівці, пам'ятаючи заповіді з вірша Ш.Бодлера "Відзвуки" та сонету А.Рембо "Голосні" (1871), удалися до синестезії (*audition colorée*), "кольорового слухання", що його поезія пристосувала для транспозиції вражень, які асоціюють усі можливі й уявні імпульси в досконалу й цілковиту єдність.

Це призводило до народження своєрідної інструментативної поетики, яка приносила із собою схильність до самородної лексичної творчості, широкого застосування чи навіть зловживання множеннями в безкінечність означеннями й епітетами, захоплення розвиненими синтаксичними формами, частого застосування евфонії, свідомого прагнення до ритмізації висловлювання й підпорядкування його директивам музичності. Мовна тканина, здавалося б, ідеально схиляє до внутрішньої мелодії висловлювання, піддається послужливим вимогам теми, чуттєвій барві настрою, призводячи до занурення поезії в "необразну музику". Загалом це створює враження барокової квітчастості, надмірної афектації та перебільшеного пафосу, своєрідної стилістичної профузії, додатково мотивованої сильною амбіцією оригінальності, яка була фундаментальною заповіддю естетики *fin de siecle*:

Хиляється до долу цвіт
І негмавно філя грає,
Та, що лиш раз піде під спід,
На верх ніколи не вертає.
В корчах щось плаче і зітхає
Хиляється до долу цвіт.

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...");

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.

[...]
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...").

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...".

Мова молодомузівської поезії, творена за допомогою слів у такому розумінні, виявляється своєрідним сецесійним орнаментом, який обумовлює сенс твору. А відтак молодомузівське поетичне слово в такій інтерпретації може претендувати на статус межової точки в розвитку української літературної мови, яка мала вплив на формування пізнішої української літератури. Звідси критики літератури та літературознавці завважують яскраву “співзвучність” ритмомелодики поезії В.Пачовського і П.Тичини⁵.

Подібну до музики роль грав у літературі молодомузівців танець, котрий у їх інтерпретації став специфічним мовним кодом, що ніс у собі динамічну форму вияву творчої енергії, яка впливала зі спонтанного виразу імпульсів внутрішнього життя. Джерелом захоплення стихійним віталізмом мистецтва танцю були для письменників “Молодої музи” як погляди С.Малларме, котрий пропагував танець як різновид метафоричного “тілесного письма”, так і філософія Ф.Ніцше, який вустами Заратустри стверджував не лише тілесний, а й передусім інтелектуальний танець, що містився в писаному слові й передбачав артикуляцію відповідного авторського стилю. У доробку авторів “Молодої музи” можна знайти багато текстів, що втілюють саме таке розуміння ідеї танцю. І тому для молодомузівців, як і для низки інших модерністів кін. XIX — поч. XX ст. (О. Роден, Е. Дега, А.Тулуз-Лотрек, Е. Мунх, Г. Клімт, С. Малларме, О. Уальд, Г. фон Гофмансталь, Ф. Сологуб, А. Блок, А. Бєлий, В. Іванов та ін.) танець міг становити: основу структури літературного твору (“Вальс” Б. Лепкого), утілення ніцшеанської ідеї “вічного повернення” (“Царівна Млака”, “Дощова заграва” В. Пачовського), форму самореалізації *Übermenscha* і діонісійської людини Ф.Ніцше (“Орлиний лет”, “Шумка” В. Пачовського), а також досконалу екземпліфікацію гротесковості людського буття (“Поганство юрби” М. Яцківа) чи теж невербальний знак міжлюдських взаємин (“В танець!” П. Карманського; цикл “Карнавал” Б. Лепкого, “Баль”, “Вальс”, “Весілля”, “І знов я був на забаві...”, “До вечері в шлюбнім строю...”, “Саля в цвіті, хата в зіллю...”, “Як трублять музики на труби...” В.Пачовського) та сугестивний символ екзистенційної постави і кондиції українського народу (“Танець” П. Карманського; цикл “Червоний танець” В.Пачовського), як і різновид естетичного еквіваленту емоцій і почуттів ліричного героя (“Лянсіє, чудовий танець...”, “Як музика загреміла” В.Пачовського, “Стріча” Б. Лепкого, “Танець” С. Твердохліба). Немало уваги присвятили молодомузівці у своїх текстах також постаті жінки, що танцює, відчитуючи цей образ як символічний вираз ритму життя (“Вечерниці Романа Ничасенка”, “Дитяча груди у скрипці” — Романа М. Яцківа).

Такому підходу сприяв також неоромантичний світогляд молодомузівців, який взаємодіяв у їхній творчості з потрактуванням пізнання як креації, творення символічних еквівалентів для духовних субстанцій, що залишають свій слід у доступній для почуттів дійсності. Через те адресат творів молодомузівців повинен, подібно до них самих, захоплюватись універсальною красою, яку виточують бездонні джерела *universum* природи: з одного боку, тим, що гарне в зовнішньому світі, що можна було охопити поглядом, а з другого — тим, що у природі інтимне, внутрішнє. Тому в молодомузівських текстах охоче використовували “зовнішнє” для спонування переживань, відчуттів, тобто презентування “внутрішнього”.

Основними образними еквівалентами, що віддзеркалювали ці тенденції, були

⁵ Уже 1901 р. про його майстерне володіння віршем дуже позитивно відгукнувся сам І.Франко [14, 176]. Значення музичних особливостей поезії В.Пачовського помітив також Микола Євшан, наглошуючи на його стилізації народної пісні [3, 306-314]. Водночас 1933 р. літературна критика в особі Мирона Степняка звертала увагу на факт, що збірку майстерних віршів В.Пачовського “На стоці гір” (1907) можна вважати провісником “кларнетизму” П. Тичини. Критик також провів чіткі текстувальні аналогії між поезією обох авторів (напр., “Спів незримого хору з повітря” зі “Сну української ночі” В.Пачовського та “Плачу Ярославни” в Тичиновому творі “Дивний флот на сонці сяє”) [див.: 12]. Думку М.Степняка розвинув Василь Барка, який вважав, що В.Пачовський своїм циклом “Український сміх”, надрукованим в альманасі “Терновий вінок” (Київ, 1908), на ціле десятиліття випередив “Замість сонетів і октав” П.Тичини [див.: 1, 14-20; 5].

описи природи, на яку молодомузівці дивились так, як художник-імпресіоніст: замикали у своїх творах повноту миттєвого враження, яке викликав у них фрагмент природи в полі їхнього спостереження з усією його короткочасною зміною кольору, світла, тіні.

Наслідком звернення до імпресіоністичного, як і до сецесійного, мистецтва, виступає в молодомузівських пейзажах велика кількість делікатних і затуманених, заледве відчутних барв, холодних, легких і пастельних тонів, півтонів, до яких закликав звертатися П.Верлен у своєму “Поетичному мистецтві” (“Art poetique”). Поет писав: “[б]о над усе ми хочемо відтінку, / відтінку, а не барв веселки! / Ах, тільки відтінок заручить / Сон зі сном, сопілки й рогу звуки!” Але, безсумнівно, провідний колір – це білизна з широкою палітрою своїх похідних тонів. Багата різноманітність і багатозначність білого кольору, його чуттєві якості та настроєві цінності, як і тісний зв’язок із категорією світла, властивість якої полягає в розливанні й поширенні у просторі, ведуть до того, що він стає розпізнавальним знаком і символом містичного контакту з ідеальним світом та притаманною йому безчасовістю – країною казки, оніризму. Краєвиди, що спираються на домінацію білизни, підлягають дематеріалізації, створюючи атмосферу одуховнення, блаженства й чарівної невинності. Загальна тональність такого пейзажу стає легкою і ясною, ніби насиченою повітрям, і тому асоціюється з відчуттям безмежної свободи. Візуальним знаком такого типу декорацій, що нагадують “образи-привиди” Дж.Віслера або раніші “витончені атмосферні твори” Тюрнера, виявляється переважно мотив молочних, білдорожевих туманів, пари, розбілених тіней, що викликають відчуття летючості, лінійної м’якості, а субстанційно нагадують м’яку муслінову тканину, сувої якої оповивають краєвид, створюючи враження затопленого світу “казки як сну” (Новаліс). У такому змодельованому просторі свій високий символізм відкриває текуча і звивиста лінія отих “творів”, вона м’яко окреслює контур створеного пейзажу; виступає основним художнім засобом, що конститує й водночас спрямовує в алюзійний спосіб увагу реципієнта на ідеалізм та етеричність змальовуваної декорації; вона становить, передусім завдяки своєму асиметричному розвитку, імпульс, який схиляє уяву до фантазування, що дозволяє в думці зробити досконалим недосконале: прямуючи за цією лінією, око забуває про важкість матерії [16, 196]. Ось кілька вибраних прикладів із молодомузівського доробку:

Тихо, тихенько спускаються тіни,
Як муслінові повійні опони,
Меркнуть на морі криваві рубіни,
В лаврі на горах розплакались дзвони.

Шовками в’ються, снують горою
Звої ніжного сріблястого руна;
Впали на море, розплилися млою:
Стали на хвилях, як сіра лагуна.

Тихо, тихесенько... Глибінь опалева
Плеще об скелі, цілує каміння...
(П. Карманський, “Туга”)

...

На склоні гір поклялися муслини й оксамити,
А сумерки розлили солодкий чар спокою,
Розміряні хвилі шепочуть дивні міти,
Навіяні німою таємною тоскою...
(П.Карманський, “В обіймах винограду”)

Над лугом долинна і рівнина
На ламких перлистих летить,
В устах її пісня розспівана,
В руках її ткань мерехтить,
А місячний серп так сіє...

...

Красується млака рожева
Царенко на гори іде –
В муслінах, ціла опалева
Свій танець-приманець веде –
На місяць, на звізди, на зорю
Затміння паде!
(В.Пачковський, “Царівна Млака”)

Аналогічні функції в пейзажах такого типу виконує в молодомузівців м'яке світло місяця й зірок та відблиски водної поверхні, що віддзеркалює блиск небесних тіл. Це світло, яке, падаючи ззовні на схвильовану поверхню води, створює враження, ніби воно видобувалося зсередини, і яке змінюється також під дією речовини, що його віддзеркалює, становить найвищу міру символічного, усепроникного, нереального. Знаменно, що й тут з'являються барви, які виражають досконалість і чарівність, невинність і чистоту. Це передусім широка палітра срібного, срібно-сірого, сріблясто-перлового кольорів, які в сецесії цінувались за досконалу взаємодію з популярною гамою блідих кольорів:

[...]
В імлистий срибленій обслоні
Попливемо на гладкій тоні
В світ забудття і мрій!...
(С. Чарнецький, "Баркароля");

[...]
Не місяць сріблестий опівночі впає
На землю, на бездна між гори,
До збіч смарагдових краями пристав –
То озеро срібне як море!

У Венеці на морі
Блисла ясна, тиха ніч;
А в небеснім кругозорі
Міліярди блисло віч!

Світає на горах... Сріблестий безкрай
Фйолетом займився до сходу,
Хвилюється тоня, шепоче розмай,
Хтось станув край синього броду [...]

Всі палати, всі балкони
Обсипає дивний чар,
Канал Гранде в світлі тоне,
Плеще, грає срібний жар [...].
(В. Пачовський, "В гондолі

(С. Твердохліб, "Над озером Щирбським") [...]
На сході розлилась сріблиста заграва
І місяць розсипав по хвилях світила...
П. Карманський, "Ти тямши сей вечір?"

Настрій ясної й легкої казкової чарівності оптично підсилюється в молодомузівській поезії із застосуванням ефекту іскріння, миготіння і блискотіння, чому слугує введення до поетичної тканини творів як згаданого вже мотиву небесних тіл, так і витриманої в романтичній конвенції надзвичайно місткої символіки металів і коштовного каміння. Їхня предметність, відчутна на дотик об'єктивність, водночас сакральна і магічна сила, яку приписували їм з найдавніших часів, здавалося, була запорукою спокою серед метушні як зовнішнього, так і внутрішнього світів. Коштовне каміння оспівували на зламі століть Г.Моро, Ф. фон Штук, Г.Клімт, М.Врубель, С.Віспянський. У романі "Навпаки" Ж.К.Гюїманса, "Портреті Доріана Грея" О.Уальда контакт із коштовностями викликав у героїв витончені переживання, що підносили їх високо над пересічністю, стаючи джерелом вишуканого піднесення й естетичних переживань.

Авторів з-під знаку "Молодої музи" також дуже надихав чарівний блиск діамантів і коштовностей, миготіння молочного, місячного відблиску перламутру, шовковистий полиск опалів (так звана опалесценція), які купались або в золотому сонячному світлі, або, значно частіше, у срібному місячному сяйві. Це ідеально взаємодіяло з уподобаннями "Art Nouveau" до барв, що переливаються одна в одну, до опалово-веселкових поверхонь, завдяки яким світ сецесії пульсував невпинним рухом, колихався, усе в ньому пливло, одні речі без перешкоди, як у казці, перепливали в інші (такий аспект бачення світу в сецесії М. Валліс назвав гераклітеїзмом [26, 1966]). Цей факт був також одним зі стимулів частого звертання молодомузівців до витонченої багатобарвної веселки, в якій одні кольори непомітно переходять в інші (С. Твердохліб, "Царівна Іріс").

Саме популярний у модернізмі зразок творця-мага, чарівника сприяв уведенню до поетичної тканини "ювелірної" термінології. Митець, володіючи таким поетичним матеріалом, ставив собі за мету "шліфування вірша", "препарування емалі",

“розріз камеї”, “сплетіння діадем” [16, 296]. Ж.Шерер зробив кілька суттєвих зауважень про відшліфовану, як кристал, поезію С.Малларме. Варто їх процитувати, оскільки можемо застосувати ці зауваження й до письменства молодомузівців: “Якщо слова, це коштовне каміння, мають творити поетичний твір [...], вони повинні блищати в ієратичному безруху, близькі до мовчання [...] і в цьому безруху, якщо тільки магія поета зможе їх правильно розмістити – запалювати одне одного блисками, які становлять їхній сенс і цінність” [16, 296]. А сам С.Малларме висловлювався стосовно цього так: “Слова самі з себе виблискують на тій чи тій поверхні своєї обробки, яка виявляється рідкісною чи цінною для думки, центром вібруючої прикраси, вона помічає їх незалежно від звичайного плину речей, як проекцію у вигляді стін гроту, завдяки миті їхньої рухливості, тобто найглибшої сутності, якою є те, що не можна висловити в мові – усі вони перед тим, як погаснути, готові до обміну блисків” [20, 83]. І А.Рембо, і Т.Готьє, і П.Верлен прагнули “згущувати” свої художні візії словами-клеїнодами, блискітливими словесними поліхроміями, за допомогою яких творили у своїх віршах ауру чуттєво-поетичні витонченості. До класики модернізму належать відомі слова П.Верлена: “Люблю слово *decadense*. Воно переливається пурпуром і золотом. Сипле снопами вогню і виблискує мов коштовне каміння...” Поцінювання “ювелірних” особливостей слів, що переливаються як візерунки в калейдоскопі, міняться блисками й дають сецесійну феєрію барв, подібну до стилістики рококо, не було чужим і для українських творців, у чому ми можемо переконатись хоча б на оцих прикладах, які ведуть до пантеїстичної похвали природи:

На сонні ниви, на левади,
Місяць сріблесті ллє каскади,
Сипле брильянтів срібні рої
На польні рожі і пової. [...]
(С. Твердохліб, “Nocturno”);

[...]
Щось у мряці затремтіло,
Наче блисло з неї щось,
Блисло, присло, заясніло
І човенце піднеслось.

Під ним філя промінста
Берегом причвалює,
Край весельця – тоня чиста
Золото запалює!

[...]
Тисяч іскор цвітом грає,
Сріблом розливається:
Небо заревом палає,
Зірми розсипається!
(В. Пачовський, “Ніч на морі”).

Сяйво шляхетного каміння в цих ідеальних пейзажах також, напевно, становить ремінісценцію до Бодлерового означення мрії як “іскристої, таємничої, досконалої як кристал”, яка завдяки уподібненню до неорганічної матерії, неначе автоматично, виносить власноруч створену ідеальну нереальність понад реальний світ, наділяючи в такий спосіб нафантазоване буття найвищим рангом [18, 87].

Аналогічні властивості у творах “Молодої музи” викликали численні образи блакитного неба. Ранг блакиті й багатство її колористичних нюансів для інтерпретаційних можливостей помічали на порубіжжі століть чимало митців, найвідомішими серед яких були Дж.Віслер, Фр.Марк, П.Пікассо, В.Кандінський. Невипадково про велику кількість сецесійних творів говорять як про “аранжування”, “симфонії”, “варіації” у блакиті. Цей колір стає активним у духовному плані, скеровуючись убік трансценденції. Це своєрідна дорога в безкінечність, де реальне перетворюється на уявне. Через те у творах “Молодої музи” колір цей символізує передусім мрію, тугу за трансценденцією і притаманними їй цінностями: красою, спокоєм, постійним, одвічним світовим ладом, гармонією:

[...]

В той край летить душа, там серце відпочине,
Буятимуть думки в небесній просторі
І око переб'є лазурне, ясне море...

О світ краси! У стіп його скрізь карли-гори,
Над ним лиш перлозоре, ясне, синє —
І Херувимів спів з його притворів лине...
(С. Чарнецький, “Хомяк”)

Тому міжзоряний простір наділено в молодомузівців ознаками абсолютної дійсності. А його неприступність, недосяжність, безкінечність, потуга й незмінність “просто через те, що існує”, детермінує як те, що творить підсвідомість людини, так і найвищі вияви її внутрішнього життя. Тому й у героїв молодомузівських творів під впливом споглядання небосхилу народжується фундаменальне, закорінене в ікарійський міф⁶, почуття: переможна туга за життям у небесному вимірі та непохитне прагнення покинути недосконалу екзистенцію на землі, щоб майнути до надземних просторів, про що мріє ліричний суб'єкт одного з віршів О.Луцького з циклу “На верхах”, перебуваючи в горах, які по-особливому легко створюють таку спокусу внаслідок надзвичайно близького контакту з цією сферою:

Ні, я не годен вам сего сказати,
подільські ріки, ниви і блавати,
як много чару в надземних просторах,
краси як много в тих чудесних горах —
і кілька звуків між верхами гуло —
і як мені все добре з ними було, —

як близькою стає онтам потреба:
відбитись від землі, злетіти ген — до неба —
і так забути все — і жити перестати...
Ні, я не годен вам сего сказати!

(О. Луцький, “Ні, я не годен вам сего сказати”)

Візії неба асоціюються з легким і летким повітряним простором і виявляють у творчості молодомузівців таке властиве сецесійному мистецтву захоплення стихіями, що виражають ідею безупинної змінності. Образ стихії, яка часто переходить з однієї іпостасі в іншу (контрадикторичність), — зрушений, неконкретний, рухливий. Ці ознаки чудово відповідали сецесійній характеристиці символіки, яка спиралась на гераклітський принцип *panta rhei*. Адже творці доби сецесії були переконані, що сутність дійсності можна пояснити лише за допомогою принципу змінності, згідно з яким “немає готових речей, є лише речі, які стають”, “немає тривалих станів, є лише стани, які змінюються”. Тому в сецесії основними категоріями філософії природи виступають *ставання, змінність, перетворення*.

Ці ознаки на сторінках молодомузівських творів найкраще віддзеркалювала досить частотна в їх поезії стихія води. Серед різноманітних функцій, які вона виконувала в текстах письменників “Молодої Музи”, можна назвати кілька основних суб'єкта у мрії, споглядання, нерідко забарвлені — як услід за А. Шопенгауером підказував Гюїсмас — нотою Меланхолії. Найпоширеніша настроєтворча функція, що сприяє зануренню ліричного суб'єкта у мрії, споглядання, нерідко забарвлені — як услід за А.Шопенгауером підказував Ж.К.Гюїсманс — нотою меланхолії:

⁶ Додамо, що символісти вважали ікарійський міф одним зі своїх програмних принципів. А.Ор'є писав: “На зразок нашого предка Ікара, ризикуючи своїм карком, митці прагнуть вирватись із земного болота, в якому занурено глупоту й забобони нашої епохи, вони хочуть скупатись в етері, поринути у світ ідей і сфери символу” [15, 353].

В садах чорніють, мов древні урни,
Повиті млою мовчазні туї,
А в морі плещуть невтомні струї
І вигривають сумні ноктюрни.

По хвилях ходять повійні мари,
Повиті в сірі складки киреї,
А понад берег пустують феї
І шепчуть тихі закляття і чари. [...]
(П. Карманський, “Заснуло сонце...”)

Я знаю став один бездонний
В глухій закутині гірській;
Дрімливий, тихий, вічно сонний,
Заслуханий в симфонії нічній.
Я знаю став один бездонний.
[...]
І тихо тут, і так спокійно,
Як у душі, що збулась горя.
Лиш мрії-сни літають рійно
І з-поза скал поранна зоря
Сходить таємна, богобійна. [...]
(Б. Лепкий, “Я знаю став...”)

Молодомузівці не забували слова Ш.Бодлера з твору “Людина і море” (“Море – це твоє дзеркало; ти свій дух / Бачиш у збуреній хвилі, коли вона котиться глухо, / Й не менш гіркими є духу твого глибини”) і використовували символіку води також із думкою про відображення “стану душі” своїх героїв. Б.Лепкий слова “Гей ріко! Однакі наші шуми: / В тобі хвилі грають, в мені – думи. [...] / В нас обох і броди, і безодні, / І обоє спинитись не годні” з вірша “Одинокий сиджу над рікою...” зробив лейтмотивом усього свого циклу “Над рікою”. Психічне становище літературного персонажа віддзеркалювали переважно образи статичної водної поверхні, особливо спокійного й чистого сріблясто-сірого безмежжя морських глибин, що приваблювали своєю нестримною свободою, провокуючи водночас молодомузівський суб’єкт на мрії про найвище щастя, як у ліричному вірші С.Твердохліба “Далеке море, срібна мріє!”:

Непроходимі маєш броди,
Таємно шепче гамір твій,
Твій безмір срібний, сині води
Найкращий сон мій, мрія мрій!...

або – як у вірші П.Карманського “Несіть мене, хвилі...” – породжуючи нестримне бажання втечі від болячок буденності, цілковитого забуття й відірвання від справ цього світу, а внаслідок цього прагнення насолоди від розкішної шопенгауерівської нірванічної “ніщоти” морських просторів:

Несіть мене, хвилі, у безвісти млаві, В якісь безконечні простори: На тихий пустелі, у морській синяві Загублю несплакране горе.	Душа моя тужить, душа моя рветься, Як новик, що в келії в’яне, А море так плеще, так любо сміється, Аж серце від розкоші тане.
---	---

[...]

Статика вод слугувала молодомузівцям також для наголошення на цілковитому іншому становищі їхнього ліричного суб’єкта, вона свідчила і про його стагнацію, безнадію й духовну немічність:

Вітай мені, тихе, задумане море!
Приходжу до тебе, як вірний до храму,
Коли важка дума чоло його оре
І дух безнадійно зсувається в яму. [...]
(П. Карманський, “Вітай мені, тихе...”)

У доробку молодомузівців з’являється також властива епосі символіка монотонного, маятникового колихання водної поверхні. Цікавий приклад у ліриці С.Твердохліба. У вірші “В свічаді плеса”, який, до речі, дав назву всій збірці,

поет звертається до шопенгауерівської монотонії колеса часу й бачення людини, загубленої в часопросторі, що мандрує в ритміці народження і смерті без кінця й мети:

Ідуть круги від берегів,
На глибини ринуть, ринуть,
Встає, то тихне гнів кругів,
Зриваються, то гинуть...
[...]

Змінчиві людські думи йдуть,
Душа думками грає –
І мруть, і йдуть, і йдуть і мруть
І цілі в них немає!...
(С. Твердохліб, “В свічаді плеса”)

Для вираження екзистенційного жаху перед часом-смертю слугували молодомузівцям багатозначний мотив водної подорожі, переважно морської, інспірації для якої ці письменники знаходили як в античності, так і в доробках близьких до них сучасних західноєвропейських творців: “Летючому Голандці” Р.Вагнера, “В Мальстромі”, “Рукописі, знайденому у пляшці” Е. А. По, “Подорожі” Ш.Бодлера чи “П’яному кораблі” А.Рембо, якого надихали ідеї Ф.Ніцше.

Почерпнуте з традиції стародівніх греків бачення човна як образу людської екзистенції, що неухильно прямує до смерті, було побудоване на каноні певних, хоча не завжди одночасно наявних, іконографічних елементів, до яких належали: корабель чи пірога померлих, постать перевізника, води смерті/забуття й, нарешті, розташована на “тому березі” країна мертвих, що або під землею (чим нагадує Гадес, як, наприклад, у С.Твердохліба і ліричних віршах “Nonnenstein”, “На озері підземнім”), або – як на славетному полотні А.Бьокліна “Toteninsel” – на неприступному острові. Таємничу ауру твору швейцарського художника досконало зрозумів П.Карманський у вірші “Остров”, а також Б.Лепкий у вірші “На лодці” або “Остров смерті”. Особливо останній із названих текстів однозначно вписується в межі так званого “бьоклінівського зразка”, сутність якого полягає в уявленні смерті як утілення ідеалу класичної краси й гармонії, що м’яко примирює людину зі своєю долею, ідеалу, який веде до духовного апофеозу сили смерті – цілительки будь-якого болю, символу остаточного поєднання із природою, загублення себе в її всеприсутності. Узагальнюючи, можна цей феномен сприймати як своєрідну ідилію смерті: остаточне тихе пристанище, віковичне забуття, заспокійливе вдвляння в морську й небесну блакить. Б.Лепкий у своєму творі використовує також типovu для Бьоклінового “Острова мертвих” пірсову декорацію, яка зображує таємничу, скелясту країну з темною рослинністю, що вириває з морського безмежжя й мороку, із самотніми руїнами, де панує тотальна тиша й безрух; усі ці атрибути, окрім настроєтворчої функції, яка створює враження таємничої нереальності описуваної сцени, передусім реалізують постулат романтичної за походженням єдності в розумінні поєднання людського індивідуума з абсолютom. Ось фрагмент цього твору:

Серед моря скала,
Чорний ліс там росте;
Хто терпив за життя,
Най собі відпічне.

[...]
Філі човен несуть
Через море у гай –
Що було, то забудь,
Що буде, не думай!

Тихо, тихо кругом,
На скалі смерті храм.–
Одинокий пором
Доїждає до брам.

Але морським походам молодомузівських героїв, як і багатьом європейським модерністам, патронував, як уже згадувалося, також і інший духовний учитель. Ним був Ф.Ніцше, який з потуги й сили морської стихії зробив синонім абсолютної незалежності, етичної й пізнавальної свободи. Людське життя, подібне до

існування човняра, що покидає всі пристані, щоб покохати безкінечну пустку вод, — ось ідеал героїчної ніцшеанської самотності, створений у “Радісній науці”: “Ми покинули сушу й увійшли на корабель. Ми знищили за собою міст — більше того, ми знищили сушу за собою. Навколо тебе лежить океан. [...] Прийдуть години, коли ти пізнаєш, що він безкінечний, і що немає нічого жажливішого, ніж безкінечність. [...] Лихо, якщо опосаде тебе туга за сушею, немовби там більше свободи — а немає вже ніякої суші” [22, 147].

Живе втілення Ніцшевого образу — вірш П.Карманського “Avanti!” з циклу “Над срібним плесом моря”. Ліричний суб’єкт П.Карманського для переборення власної слабкості без жалю й ностальгії залишає обмежену й неприязну “свійськість” і приймає сміливе, щоб не сказати розпачливе, рішення вирушити в далекі морські простори, що нагадують не романтичну, зрозумілу книгу природи, а бурхливий вир, динамічну, хоча й небезпечну силу — аналогію внутрішньої потреби безупинного трансцендування індивідуума, виходу за межі власної особистості, панівних норм, словом, повної незалежності. Море, що своїми безмежними просторами звільнює “я”, у тексті П.Карманського перетворюється на середовище динамічної дії, яке забезпечує індивідуума відчуттям його власної невимірної сили, отієї ніцшеанської “волі до влади”:

Розвіяло море сріблястую гриву
І рокотом громів стрясло берегами.
Гей, кинув я берег і пристань дрімливу,
А води казяться і б’ють бурунами.

[...]

Вперед, на безкраї! Весна моя вмерла,
Як цвіт пасіфлори, без сонця розради.
Спалив мене смуток, тоска мене зжерла,
А люди ранили без крихти пощади.

Най хвилі рокочуть, най бісяться громи —
Несила більш плакати та гнуться в покорі!
Avanti! Дихнімо на вольнім просторі,
А ні, то загиньмо в безоднях мальштруму!

Поряд із водою серед інших стихій сецесійну ідею змінності, перетворення, ставання так само добре передавала невловима і “янусова” у своїй суті стихія повітря разом із супутніми атмосферними явищами. У творах письменників “Молодої Музи” вона витупає своєрідним символом-кораблем, носієм емоцій і різноманітних змістів, як позитивних, так і негативних, що співіснують у молодомузівському доробку в гармонійному симбіозі з іншими стихіями. Це свідчить про притаманну для сецесії світоглядну діалектику авторів “Молодої Музи”, що зумовлює їхній емоційний дуалізм, на одному полюсі якого розташувалося крайнє відчуття трагізму й немочі щодо провідчutoї загибелі світу, внаслідок чого виникає пасивне ставлення до життя, а на другому — цілковито протилежні стани духу, засновані на біологічній силі і красі природи, що схиляють творців до активної позиції в житті. Лише сполучені воєдино обидві течії створюють цілісне враження про молодомузівський доробок, що втілює в суті своїй сецесійне уявлення про внутрішньо суперечливий, але нероздільний світ. Через те поряд з ідеальними небесними декораціями знаходимо в текстах молодомузівців песимістично-катастрофічні та есхатологічні картини небосхилу, що епатують читача своєю експресивною стилістикою й максимальним напруженням почуттєвої сили вислову. Ось кілька прикладів із використанням подібних символічних декорацій поривчастого вітру, вогневих субстанцій: грому, блискавок, пожеж, асоціації з кров’ю й емоціями, що їх супроводжують, — сильним почуттям страху й загрози, а також тривожним відчуттям байдужості і прохолоди небес, які безпомильно нагадують катастрофічну тонацію відомого “Крику” Е.Мунка. Загальному панівному настрою переважно підпорядковувалася й візуальний бік твору:

Сонце гасне. З його ясного ока,
По полях широких, по діброві
Струї світла ллються пурпурові
Як з глибокої рани посока.
Небо млою заходить, дримає.
Пусто й тихо довкола. Аж з ліса
Вибіг вітер, голодний гульвіса,
До землі припав і кров спиває.
Страх пішов полями. Задріжали
Ниви, колосом покриті. А дороги
Піднялися, глянули і — в ноги!
Як шалені гонять, й никнуть вдали.
Даром їх хрести, терпінь символи,
Що стоять самотні між шляхами,
Завертають, кивають руками.
Не вернуться!... Чорно, страшно в поли.
(Б. Лепкий, “Вечір перед бурею в полі”)

Бездонний провал сатаніє
І грозить і звіриться хлань,
Із хлані, що вітер повіє,
Морочить тьма стонів, зітхань.
Скрегоче, гуде у темряві
І клубиться чорним вужем,
Аж блисло огнями у тьмаві!
Який се заклятий терем?...
То пекло! У нім херувими,
Що впали в визвольній борбі —
Риданнями плачуть страшними,
Що — сили не мали в собі!...
Хоч плачуть, долоні стискають,
Ненависть палає в очах —
До неба сто рук витягають,
А небо — сповилось в імлах...
(С.Твердохліб, “Бездонний провал сатаніє”)

Валиться туча, студена,
Від блискавки грому горить небосхил,
Під градом тріпоче від жаху вселенна,
Земля умирає, збавляється сил...
(С. Твердохліб, “Туча”)

В останньому з наведених текстів звернення до образу стихії, що так вражає уяву, становить, напевно, ремінісценцію образу пекла, створеного в “Божественній комедії” А.Данте, де в одному з описів душі пожадливих за життя людей, які не мають сили перебороти свої пристрасті, страждають під невтомними батогами поривів вітру й потужними вихорами. Однак мотив страхітливого безмежного простору, байдуже оповитого туманним небосхилом, і бурхливості атмосферних явищ, що там “розгулялись”, нагадує у своїй промовистості передусім один із центральних символів епохи кін. ХІХ — поч. ХХ ст. — Бодлерову “вражаючу прірву” й Паскалеву ідею про безкінечну малість і безкінечну велич, поміж які було вписано людину. Накопичення акустичних ефектів (плач, ридання, стогони, скрегіт) у поєднанні з панівною повсюдно чорнотою сугестивно доповнюють драматичний характер цілості.

Напевно, подані в цьому начерку варіанти сецесійного дискурсу молодомузівської творчості не вичерпують тему, оскільки вона надто широка, щоб у прийнятих нами межах подати її вичерпно з урахуванням усіх проблем і прикладів. Однак треба пам'ятати, що внесок “Молодої Музи” в розвиток української національної літератури, який дав результати не наслідувальницькі і вторинні, а власні, викристалізовані на універсальних підвалинах, а тому чудово вписані в загальноєвропейське культурне тло поч. ХХ ст., із перспективи часу не підлягає дискусії. Адже доробок молодомузівців становить початкову ланку глибокого історико-літературного процесу, що провадив до формування нової ситуації в українській літературі. Саме на цьому помітному значенні “Молодої музи” наголошував Микола Хвильовий у памфлеті “Україна чи Малоросія?”, де він назвав молодомузівську творчість “здоровим, логічним і необхідним” етапом на шляху до національного відродження. Із сьогodнішньої перспективи діяльність львівських символістів (а не пре-символістів, як назвав їх Богдан Рубчак), які намагались переламати явну стагнацію в тогочасному літературному житті, треба визнати серйозною спробою порушення своєрідної однолінійності українського літературного процесу, визначальним для якого був неоромантичний канон Т.Шевченка. А відтак ми переконані, що після періоду принципового спротиву,

емоційного знеохочення, упереджень та осуду об'єктивне дослідження літературної спадщини "Молодої музи" обґрунтоване й необхідне [21].

ЛІТЕРАТУРА

1. Барка В. Лірик-мислитель: Думки і спогади про Василя Пачовського // Пачовський В. Зібрані твори. — Філядельфія-Нью-Йорк-Торонто, 1985. — Т. 2.
2. Ільницький М. Від "Молодої музи" до "Празької школи". — Львів, 1995.
3. Євшан М. В. Пачовський. Спроба характеристики // Українська Хата. — 1909. — Ч. 6.
4. Карманський П. Українська Богема — Львів, 1996.
5. авріненко Ю. На шляхах синтези кларнетизму. — Мюнхен, 1977.
6. Лелкий Б. Три портрети (Франко — Стефаник — Оркан). — Львів, 1937.
7. Луцький О. Молода муза // Діло. — 1907. — № 249 // Остап Луцький та сучасники. Листи до О. Кобилянської й І. Франка та інші забути сторінки / Під ред. Луцького Ю. — Нью-Йорк—Торонто, 1994. — що це за таке послання? Пояснить?
8. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща — К., 2001.
9. Пачовський В. Жертва штуки. — Львів, 1906.
10. Пачовський В. Зібрані твори. — Філядельфія-Нью-Йорк-Торонто, 1985. — Т. 2.
11. Рудик Д. Молодомузці // Життя й революція. — 1925. — № 12.
12. Степняк М. Поети "Молодої музи" // Червоний шлях. — 1933. — № 1.
13. Франко І. Маніфест "Молодої музи" // Історія української літературної критики та літературознавства / Упоряд., автор передмови та приміток П. Федченко. — К., 1998. — Кн. 2.
14. Франко І. Наша поезія у 1901 році // Збір. тв.: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33.
15. Aérier A. Symbolisci (1892) / Tłum. Morawska H. // Modérnisci o sztuce / Wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła Grabska E. — Warszawa, 1971.
16. Bachelard G. Wyobraznia poetycka / Tłum. Chudak H. i Tatarkiewicz A. — Warszawa, 1975.
17. Białostocki J. Kryzysy w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin grudzien 1985. — Warszawa, 1988.
18. Friedrich H. Struktura nowoczesnej liryki / Tłum. Feliksiak E. — Warszawa, 1978.
19. Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski. 1890-1918. — Wrocław, 1963.
20. Mallarme S. Wariacje na pewien temat. Kryzys wiersza (fragment) / Tłum. Zurowski M. // Wybór poezji / Red. Wazyk A. — Warszawa, 1980.
21. Matusiak A. W kregu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy "Młodej Muzy". — Wrocław, 2006.
22. Nietzsche F. Wiedza radosna / Tłum. Staff L. — Warszawa, 1907.
23. Nycz R. Język modernizmu: Prolegomena historycznoliterackie. — Wrocław, 1997. Slavia. 1988. Z. 1
25. Wallis M. Secesja. — Warszawa, 1984.

Вроцлавський університет, Польща

Наші презентації



Чумак Г.В. Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С. Еліота в його поетичній творчості. Монографія. — Тернопіль: Медобори, 2007. — 192с.

Монографія присвячена теоретичній проблемі кореляції поезії, есеїстики та літературно-критичної спадщини Т.С. Еліота, висвітленню її теорії, аналізу основних концепцій поета-критика, зокрема безособової поезії, об'єктивного корелята та літературної традиції і як ці теорії були реалізовані в його поезії засобами об'єктивізації образу, колажу, фрагментарності, системи лейтмотивів, ключових слів, рефлексивності, алюзії тощо.

С.С.