

<http://doi.org/10.31861/pytlit2025.111.366>

УДК 821.161.2'06-1.09:82.02Муз

ПАРТИТУРА ЛІРИЧНОГО НАРАТИВУ: МУЗИЧНА ПОЕТИКА ВІРШІВ АЛЬМАНАХУ «МУЗАГЕТ»

Альона Тичініна

orcid.org/0000-0001-6316-2005

a.tychinina@chnu.edu.ua

Кандидатка філологічних наук, доцентка

Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Вул. Коцюбинського, 2, 58002, м. Чернівці, Україна

Анотація. Розглянуто музичну поетику поезії українських символістів, об'єднаних у київське літературно-мистецьке угруповання «Музагет» (1919), крізь призму естетичних трансформацій модерної доби. Здійснено спробу виявити та проінтерпретувати способи імплементації музичних структур (ритм, інтервал, акордовість, пауза, темп, динаміка) в ліричні наративи, що функціонують як сугестивні коди значень. Поетика звуку розглядається у взаємодії із семантичними структурами текстів Павла Тичини, Дмитра Загула, Володимира Ярошенка, Михайла Жука, Кліма Поліщука, Миколи Терещенка, Павла Филиповича та Володимира Кобилянського. Простежено, у який спосіб музичні інтервали, ритмічні контрасти, синтаксична фрагментація, алітерація, звукопис і парцеляція поезії музагетівців репрезентують нові онтологічні стани – розриви, втрати, трансцендентні пошуки. У фокусі уваги – імпровізаційна структура вірша як аналог симфонічного мислення, партитурна організація змісту, поліфонічна образність, яка дозволяє ліричному тексту функціонувати як акустичний простір екзистенційного переживання. На матеріалі поезій альманаху «Музагет» досліджено, як лірична музичність перетворюється на інструмент формування світовідчуття й смислового поля доби. Отже, дослідження музичних наративів дозволяє глибше осмислити поліфонійну природу українського модернізму. Висновується, що в модерністській поезії «Музагету» музика постає не лише об'єктом зображення, а й структурною парадигмою формування значень, що виводить поезію за межі

вербальної системи – до інтермедіального простору символічного буття. В цілому стратегія «Музагету» репрезентує інтермедіальну модель поетичного мовлення, в якій ліричне «я» функціонує не як єдиний центр свідомості, а як множинна акустична позиція.

Ключові слова: модернізм; український модернізм; символізм; «Музагет»; музика; поетика; вірш; поезія.

*De la musique avant toute chose*¹.
Paul Verlaine

Перша половина ХХ століття позначена рядом історичних подій, що змінили його культурну епістему – Перша світова війна, Жовтневий переворот, Українська революція 1917–1921 рр. та ін. В цей час світове мистецтво перебуває у пошуку нових способів відтворення зовнішнього хаосу, трагічної реальності, посиленого градусу екзистенційного сумніву, самотності, страху, що зрештою відобразилося у художніх формах модернізму, авангардизму, екзистенціалізму. Серед ключових інновацій у поезії постав діалог літератури з іншими видами мистецтва, що нерідко породжувало ефект синестезії. Особливо виразним був зв'язок словесної образності з музикою, яка, очевидно, вплинула на конструювання літературних наративів. Характеризуючи інтермедіальні конотації літератури й музики як двох часових видів мистецтв, С. Маценка апелює до розвідок А. Гіра, який схарактеризував складові «семіотичного трикутника» музичного впливу в літературі загалом. Передусім дослідник виокремлює словесну музику, де музика виступає сигніфікантом, що створюється за допомогою мовних засобів здебільшого в ліриці. Такі ефекти досягаються через звуковий вплив, «який скеровує увагу читача на виражальні властивості мови» (Маценка 2014: с. 17). По-друге, А. Гір окреслює музичні формальні і структурні паралелі, коли музика постає сигніфікатом. Тут йдеться про «наслідування музичних композиційних технік чи стійких форм у літературних текстах» (Маценка 2014: с. 17). По-третє, мовиться про вербальну музику, коли вона є референтом: «літературне наближення до справді існуючої або вигаданої музики з метою відтворити еквівалент музичного переживання» (Маценка 2014: с. 17).

¹ «Музика – понад усе» – одне з гасел французьких символістів, що належить Полю Верлену.

Отже, класифікація типів музичного впливу в літературі створює методологічне підґрунтя для розуміння ширших поетологічних трансформацій, що постають у модерну добу. У цьому ключі доцільно звернутися до міркувань видатної української віршознавиці Н. Костенко, яка зробила такий висновок щодо поетологічних трансгресій, посталих з епістеми ХХ ст.:

динамізм, неоднорідність, мозаїчність як принципи розуміння світу та його сприйняття в мистецьких формах зумовлюють процеси внутрішнього видозмінювання віршування, ведуть до подолання замкнутості віршових систем, до виникнення форм на межі між ними, синтезування різних їхніх елементів (Костенко 2014: с. 176).

Вчена зазначає, що у ХХ ст. загальноєвропейський творчий принцип символізму постав через культ музики «як єдиного мистецтва, що, з погляду символістів, найглибше проникає в таємницю буття», настанову на мелодійність, наспіваність вірша (Костенко 2014: с. 132). Варто додати, що основою нової музичної мови в цей час стає імпровізація, виникає джаз, блюз, суттєво осучаснюються ритми (наприклад, І. Стравінським), відбувається поступова відмова від традиційної гармонії, здійснюється розвиток атональної музики (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн), наприклад, через композиційні принципи додекафонії, музики шуму, акустики простору.

Саме тоді в Україні виникає ряд літературно-мистецьких угруповань. Ю. Лавріненко зазначає, що київський рух символістів 1917–1922 рр., який очолювали П. Тичина, Д. Загул і Ю. Меженко, був соборним, але додає: «Цей короткий у часі розділ історії української літератури зник, як Атлантида в океані: у вогні революції, агресій та інтервенцій з усіх чотирьох частин світу, а насамперед з більшовицької Москви» (Лавріненко 1977: с. 9). Літературознавець акцентує, що не збереглися ні архівні матеріали, ні першодруки альманахів і журналів, але йому вдалося скласти орієнтовний список видань українських символістів 1917–1922 рр.: «Промінь», «Шлях», «Літературно-критичний альманах», «Універсальний журнал» «Музагет», «Мистецтво», «Негативи», «Шляхи мистецтва», «Гроно», «Червоний вінок», «Зшитки

боротьби», «Арена», «Музикант», «Книгар» (Лавріненко 1977: с. 9). Проте «найпомітнішим проєктом символістів» (Агеєва 2023: с. 136) вважають київську постреволуційну групу «Музагет» (1919).

Ліричні тексти музагетівців вибудовувалися за принципами музичної партитури не випадковим способом. Таку естетичну спрямованість оприявнює навіть назва угруповання, яка пов'язана з постаттю покровителя музики, поезії і всіх мистецтв Аполлона, прізвиськом якого був антропонім Музагет (від грец. Μουσῆγέτης – «той, хто веде муз»). Як відомо, він традиційно зображувався з музичним інструментом – лірою або кіфарою, гармонічне звучання яких, як вважалося у Давній Греції, має не лише естетичний, а й терапевтичний ефект. Відтак образ Аполлона став естетичним архетипом (цілісно осмислений Ф. Ніцше), що уособлює гармонію, красу та раціональність, до якої прагнули представники угруповання «Музагет». Зокрема, в їхній «програмі» зазначено мету формувати «нові цінності», які «одкриють шляхи до нових можливостей, яких ми так жадаємо і які ми ставимо собі головною метою на шляху нашої творчості» (*Музагет* 1919: с. 5). Втім, аналіз конкретних зразків поезії Михайла Жука (1883–1964), Дмитра Загула (1890–1944), Володимира Кобилянського (1895–1919), Клима Поліщука (1891–1937), Миколи Терещенка (1898–1966), Павла Тичини (1891–1967), Павла Филиповича (1891–1937), Володимира Ярошенка (1898–1937), що прочитуються крізь музичні тональності, демонструють виразність звучання онтологічних смислів.

Передусім звернемося до доробку Павла Тичини, чий поетичні тексти відкривають альманах «Музагет». Ще з дитинства Тичина мав міцні зв'язки з музикою – митець співав в архієрейському хорі при монастирі, керував семінарською капелою, грав у складі духового оркестру на кларнеті, а для близьких – ще й на роялі та бандурі, перекладав оперні лібрето, навіть навчав нотній грамоті Григорія Верьовку. В біографії поета знаходимо цікаві подробиці періоду його «музичного» минулого:

Через те, що в мене голос був чудовий і слух прекрасний – віддали мене в архиєрейський хор бувш[ого] Тройцького монастиря в Чернігові. Ми, хористи, співали там усього лише раз на тиждень, а всі ж останні дні ходили вчитися до школи <...>. Мене определено

було до бурси. Треба правду сказати, нашу науку дуже часто зривали: турбували нас безцеремонно, викликаючи іноді просто і з лекцій. З яких же це причин? Та просто – ось хору, наприклад, треба когось ховати – значить тьопай в подертих чоботях по грязюці геть через увесь город аж до кладовища і співай на вітрі та на морозі, хоч сам ти й голодний і так уже простуджений, промерзлий (Мовчан 2024: с. 403).

Навіть перша збірка поезій П. Тичини «Соняшні кларнети» (1918) створена за принципами музичної поетики, що отримала назву «кларнетизму». Окрім того, поєднавши літературний і музичний таланти, «Сонцепоклонник» написав виняткову поему-симфонію «Сковорода» (1920–1922). Ю. Лавріненко відзначив філософський сенс наскрізної музичності й ритмічності лірики Тичини так: «Панмузичність і панритмізм поезії Тичини способом його «симфонізму» включає другий не менш важливий складник його стильової синтези – поетичну параболу» (Лавріненко 1980: с. 61).

Опублікований у «Музагеті» вірш Тичини «Міжпланетні інтервали» (зі збірки «Плуг») демонструє виразну музичну специфіку. В ньому йдеться не про астрономічні відстані, а передусім про поетичне осмислення музичного інтервалу як «висотного співвідношення двох звуків». П. Тичина добре орієнтувався у музичній термінології, тому поняття інтервалу в його творі варто інтерпретувати як «звуки, що звучать послідовно, утворюють мелодичний інтервал, а ті, що звучать одночасно – гармонічний» (Юцевич 2009: с. 98). Інтервал у розумінні відстані між звуками у поезії трансформується в космічні, міжпланетні відстані (Сонце – Юпітер, Марс – Венера). Аналізуючи поезію «Міжпланетні інтервали», О. Червінська виявляє філософську ідею інтервалів, що відображає думку «про музичну впорядкованість всесвіту, про гармонійний лад безмежності, яку людина вкотре і безуспішно намагається упорядкувати, рухаючись по колу одних і тих самих питань та помилок» (Червінська 2018: с. 37). Тож, на нашу думку, музичні інтервали, перенесені в астрономічний вимір (відстані між небесними тілами), постають метафорою дистанції між людьми й епохами. Так, Сонце та Юпітер звучать як основа і вершина інтервалу. Їх поєднує не звук, а тиша, замість гармонійного хоралу, – хоровий спів релігійного змісту

й піднесеного пафосу з «акордовим викладом й рівномірними тривалостями в повільному русі» (Юцевич 2009: с. 303), – шурхіт, свист, гул, завивання вітру, що гармонійного інтервалу не створює:

Міжпланетні інтервали!
Сонце (скрізь цей сон!). Юпітер...
А між ними не хорали –
Вітер.

(Музагет 1919: с. 7)

Образні звучання Марса і Венери містять міфопоетичні конотації, позаяк римський бог Марс уособлює війну, а Венера традиційно втілює красу і кохання, тобто ця імагологічна пара моделює дисонансний інтервал. Можливо, П. Тичина у такий спосіб натякає на «еротичну» картину Сандро Ботічеллі «Венера і Марс» (1485), де зображено алегорію кохання і війни, а зброєю закоханого Марса граються сатири. У П. Тичини образи античних богів пов'язують «очі революціонера» – між ними неспокійний, тужливий «звук»:

Марс як бога! – Марс, Венера.
– скрізь там ждуть як бога друга:
Очі революціонера.
Туга.

(Музагет 1919: с. 7)

Екзистенціали внутрішньої напруги й туги змінюються криком – душа прагне «цвісти, пити веселе», але страждає, оскільки перебуває в полоні:

Крик в міжзор'яному лоні:
Ми б цвіли, пили б веселе! –
Так душа, душа в полоні.
Леле.

(Музагет 1919: с. 7)

Остання строфа характеризує стан ліричного героя через конкретні музичні інтервали. Наближені до гармонійного звучання трави (спокою) октави змінюються нонами – дев'ятиступеневими

інтервалами напруженого й драматичного характеру, що в цьому разі виражають страждання, біль, дисонанс буття, який «крає серце»:

Ми б як трави, як отави...
Так ті ж самі скрізь прокльони!
Крають серце не октави –
Нони.

(Музагет 1919: с. 7)

Отже, вірш П. Тичини «Міжпланетні інтервали» шляхом метафоризації музичних інтервалів демонструє дистанції, розриви, місця невизначеності нової епістемі, супроводженої мелодіями втрат і відчуження.

Більш ритмічно виваженим постає музагетівський вірш П. Тичини «І Бєлий і Блок і Єсенін і Ключєв». Використана поетом у першій строфі фігура риторичної зевгми виконує функцію семантичного перенесення. Іронічному звертанню «Росіє, Росіє, Росіє моя!» протиставляється образ «сторостерзаного» Києва і «двіста розіп'ятих» (ліричних) Я. Крізь динамічні й пульсуючі ритми у тексті звучить пісня пророчої надії до Месії, «кривавий сміх», і знову-таки регіт і бурі повстань, заклик поета-митця до рішучої дії – традиційні «революційні акорди»:

Не може ж так буть, о, я чую, я знаю.
Під регіт і бурю, під грім од повстань
Од всіх своїх нервів у степ посилаю –
Поете, устань!

(Музагет 1919: с. 9)

Показово, що П. Тичина вправно використовує музичну термінологію навіть в автобіографії:

З виходом у світ «Соняшних Кларнетів» для мене починається кресчендо, яке тривало до *Групи троністів*. Кожне ж кресчендо не безкінечне. З заявами групи «Гроно», що Тичина в «Соняшних Кларнетах» панич не більше – ніби то починається димінундо, хоч «Плуг» (навіть не вся збірка, а перший її вірш) не хоче подаватись (Мовчан 2024: с. 402–403).

Так, за допомогою музичних знаків, застосовуючи поняття крещендо і димінундо (див. Юцевич 2009), поет метафорично окреслює зміну інтенсивності творчого резонансу: спершу – зростання впливу й суспільного визнання (крещендо), а згодом – його спад, зумовлений критикою літературного середовища (димінундо). Отже, музичні терміни слугують йому засобом фіксації динаміки не лише поетичного самовираження, а й зовнішнього художнього прийняття.

Опублікований у «Музагеті» вірш «Плуг» моделює у реципієнта доволі сильні звукові враження: вітру, бурі з гучним громом, які все нівечать, важкого, масивного пересування плугу, який котить «мільйон мільйонів мускулястих рук». Образ плуга можна інтерпретувати як промовистий музичний акорд, що змінює гармонію світу:

Вітер.
 Не вітер – буря!
 Трощить, ламає, з землі вириває....
 За чорними хмарами
 (з блиском! ударами!)
 За чорними хмарами мільйон мільйонів мускулястих рук....
 Котить. У землю врізає
 (чи то місто, дорога, чи луг)
 у землю плуг.

(*Музагет* 1919: с. 8)

Виразні музичні інтервали тут створюються за допомогою специфічного синтаксису: еліпсисів, вигуків експресій та парцелярії (навмисне подрібнення фрази для підсилення виразності). Прийоми ритмічних пауз та неочікуваних інтонаційних акцентів створюють враження симфонічної хвилі і допомагають передати (сугестувати) силу й енергію дії, образу спільної праці, що відбувається не рутинно, а, навпаки, тріумфально, з чималим пафосом, і відтворюється через «мімезис» звуків сільськогосподарської роботи. Вона містить семантику революційних змін, де земля має сакральне значення, а праця постає не лише ритуалом, але й засобом трансформації:

А на землі люде, звіри й сади,
А на землі боги і храми:
О пройди, пройди над нами,
Розсуди!

(*Музагет* 1919: с. 8)

Більше того, протягом тексту можна спостерегти ритмічне нарощування, під час якого в кожному рядку посилюється темп і тиск, ніби зростаюча градація оркестрового звучання.

Образ огняного коня, що поєднує два архетипи, постає символом неконтрольованої революційної сили й звучить як високий кульмінаційний акорд і кода вірша П. Тичини:

І ніхто з них не радів, не співав.
(Огняного коня вітер гнав –
Огняного коня –
В ночі –)
І тільки їх мертві, розплющені очі
Відбили всю красу нового дня! –
Очі.

(*Музагет* 1919: с. 8)

Апокаліптичний скакун, як символ невідворотних соціальних трансформацій, пов'язаних з ідеями революції, навіює екзистенційний стан тривоги і страху перед майбутнім. Проте алегорія жертвності розкривається крізь призму смерті («мертві очі») і дозволяє побачити істину або красу нового дня. Такий фінал можна інтерпретувати як метафору історичного моменту, в якому ті, хто не витримали тиску змін, стали жертвами; ті, хто відсторонився, втратили здатність радіти, творити, жити; істина, краса й їхнє усвідомлення приходять через смерть, біль і втрати.

Принагідно зазначимо, що в поезії буковинського музагетівця Дмитра Загула «Вороногровий кінь» також зустрічаємо аналогічний образ. Тут читач отримує змогу навіть «почути» у динаміці рухи антигероя («Вороногровий кінь / Махнув розхристаним хвостом» (*Музагет* 1919: с. 11)), його біг («Вороногровий день-у-день / Біжить здаля на штурм»), кульмінаційне мчання («Куди? куди той кінь летить?»), а відтак і зникнення («Вороногровий кінь / Замів світи

своїм хвостом»). У даному разі вороногровий кінь постає метафорою циклічної війни («Невже ж це знов війна? / Війна – / Сумна старовина!»), руйнації, смерті з виразним есхатологічним підтекстом. Антитезою до образу вороногрового коня, як уже було нами визначено, виступає «конфокальний образ Христа, розкритий за допомогою стилістичної фігури поліптотон (розхристаним, хрестом, Хрестом, Христом, хрестом) і доповнений сугестивними алітераціями звуків» (Тичініна 2024: с. 195). Ритми тексту Загула імітують біг коня, а тупіт його копит доповнює гуркіт війни, після якої «Лежить земля хрестом. / Хрестом – / З опльованим Христом» (*Музагет* 1919: с. 11), Істина, Любов, людина (народ) – розіп'яті, тобто йдеться про метафору національного страждання:

І трупи під хрестом –
Листом –
І ми хрестом...

(*Музагет* 1919: с. 11).

Усе це відбувається під звучання сурм – музичного інструмента, що здавна використовували як сигнал тривоги, початку бою чи нападу:

Зареготався день.
Заграв громами судних сурм –
Вороногровий день-у-день
Біжить здаля на штурм –
На штурм!
Під регіт сурм.

(*Музагет* 1919: с. 11).

Ця мелодія задає текстові Загула ритм і траєкторію катастрофи, промовистих апокаліптичних звучань.

Зв'язок поезії Д. Загула з музичним мистецтвом був різnorідним. Його перша збірка мала назву «Мої думки й пісні» (1912). Дослідники відзначають, що «в ранній період творчості Загул наслідував народну пісню, але пізніше – використання народної образності, фольклорних джерел – результат осмислення поетом скарбів народної творчості, глибокої поетичної трансформації» (Кочерган

1972: с. 53). Наскрізними постають музичні наративи у поезії «Там де втомно в темінь тоне», де першорядну роль в композиційній організації відіграють фонетичні прийоми, що створюють справжню «акустику природи». Її персоніфіковані образи (як-от «Вечір сном примружив брови / І напружив вухо» (*Музагет* 1919: с. 12)) виступають навіть слухачами життєстверджувальних мелодій у «чарівному царстві тонів» (Тичініна 2024: с. 194). Музика природи створюється передусім за рахунок алітерацій [т], [дз], [ш], [н], [р], [ч]. Ці натуралістичні мелодії («Шелестять шовкові хмари / Безшелесним шовком» (*Музагет* 1919: с. 12)) перетворюються на симфонію через метафору звукового простору («Вечір хмарами гітарить – / Марить без умовку») і трасцендентне звучання дзвонів («Хтось невтомним дзвоном дзвонить / Про чарівні речі») (*Музагет* 1919: с. 12). Зрештою ці піснеспіви і мелодії переплітаються в месу – своєрідну літургію природи:

Вечір чаром зачервонив
Монотонне плесо, –
Хтось в чарівнім царстві тонів
Відправляє месу.
(*Музагет* 1919: с. 12).

В автобіографії Д. Загула знаходимо спогад про природу рідної Буковини, яка описується аналогічною з музичною чуттєвістю:

Над моїм рідним селом не втихає вічний шум Черемошу і шелест смerek. Я змалку любив довго вслухатись в ті шелести та шуми, дивитися цілими днями то на сині шпилі Чорногірських відног, то на сині контури лісів на синьому диму імлі, то на синє гірське небо чи в плеса «бульбон». А довгими осінніми й зимовими вечорами я сидів голяком на печі й прислухався до розмов «старині» та сусідів, що згадували старі часи... (Мовчан 2024: с. 210).

Особливе значення для «Музагету» мала постать мультимитця Михайла Жука. Його вірш «Крила», що за змістом конотує з його сецесійним панно «Біле і чорне», постає маніфестом поета-символіста, якого окрилює мистецтво:

Я маю крила великі,
З білими перами крила...
В них моє щастя і сила.
Пестоці й пориви дикі.

(Музагет 1919: с. 16)

З уст поета-музагета звучить пісня, що, на відміну від інтерпретації образу крил у французькому символізмі, має оптимістичний і піднесений характер:

Є в мене пісня барвиста.
Пісня про те, що я знаю...
Голос далекого раю,
Мрія кохана, іскриста.

(Музагет 1919: с. 16)

Звуки легкого шепоту, трепету крил, подуву вітру імітують рух, трепет, сяйво, створюючи музичні картини звуків і фарб – синестезію, основний мотивом якої є трансцендентне прагнення душі до краси, свободи та польоту.

Одним із найпотужніших текстів у художньому плані журналу «Музагет» постає драматична поема М. Жука «Ніч осіння», що поєднує поетичний, музичний, драматичний наративи і складається з кількох відмінних за ритмікою (тональностями) частин зі вступом та відповідними «музичними» частинами, названими «Голос перший», «Голос другий», «Голос перший і другий спільно», «Хор». Ми означили жанрову специфіку як квазісимфонію (див.: Тичініна 2023: с. 36). Вона починається зі звуків галасу, шуму, плачу, розмов:

Чуєш галас! – то не вітер,
Не листки, не дощ шумить:
Що то, чуєш?.. наче плачуть,
Чи то люд там гомонить...

(Музагет 1919: с. 18).

Відтак поет створює осінні мелодії природи, ономапейного галасу і сміху вітру, плачу осені, що пролонгується навіть у їхній танець:

Плаче осінь, дико плаче,
Горя й болю завдає,
Сурми стоголосі грають.
Сум великий настає.
Го-го-го! – сміється вітер,
В колесо дощем несе.
Хтось танцює, хтось кружляє,
Стогне і кляне усе...

(Музагет 1919: с. 18)

Партитуру музичної образності створює також використаний М. Жуком звукопис. Окрім звуконаслідування, важливу функцію тут виконують алітерації, зокрема звука «с». За допомогою такого фонетичного обарвлення та прийомів градації доволі емоційно відтворюється спочатку смуток природи, потім – сум людини, а в кульмінації – трагедія сироти. Через відповідний звуковий ландшафт цей пафос сугестується сприймачеві (див.: Тичініна 2023). Ліричний герой «чує», ніби в античній драмі, голос перший, голос другий, голос перший і другий спільно, а також партію хору. Така структура подібна до музичної сюїти, де кожен розділ має власний ритм і настрій.

Голос перший, голос сироти, найбільш ємний, повідує про трагедію – вбивство батька на війні і розпач матері. Своїм змістом і мелодикою зазначена партія апелює до жанрів плачу та реквієму:

Голос перший.

Подайте хліба сиротині! –
Мого батька вбито на війні.
А мати щось дуже немічні,
Б'ють нас і гірко плачуть самі...

(Музагет 1919: с. 19)

Драматизму надає рефрен «Подайте хліба сиротині!», засвідчуючи вкрай скрутне становище згорьованої дитини. У біографії М. Жука знаходимо спогад, що конотує з ідейною спрямованістю цього тексту: «Малий хлопець помагає батькові фарбувати паркани. Розчерчує рисунок під паркету. Слухає пісню в порожніх кімнатах про людську долю, несправедливу до більшості» (Мовчан 2024: с. 198).

Голос другий звучить більш монотонно та меланхолійно, з подібним до жанру колискової пісні рефреном «Люлі, люлі»:

Голос другий.

Знаю, знаю! —
Вітер співає —
Несе листки
А в темнім гаю
Кладе в купки.
Люлі, люлі! —
Жовті листки.
Люлі, люлі!
Люде поснули,
Минає все...

(Музагет 1919: с. 19–20)

Спільна репліка голосу першого і другого видається динамічною, рухливою, з танцем, грою та плачем, кульмінаційною звуково-емоційною хвилею:

Голос перший і другий, спільно.

Знаю, знаю!
Танцюю, граю...
Вгору жену;
Чим раз то вище
Голову пну,
Чим голосніше
Плачу, кляну.

(Музагет 1919: с. 20)

Імовірно, йдеться про екзистенційну спробу ліричного героя втамувати свій внутрішній біль зовнішнім рухом, танцем, грою. Втім, цей танок зовсім не радісний, а радше істеричний або агонійний.

Фінальною у драматичній поемі М. Жука постає партія хору. Ця сцена сатирична, гротескна, подекуди моторошна. Оскільки півня (символ ранку, пробудження) заганяють до курника, щоб він не співав, тобто йдеться про зміну (сповільнення, паузу) природного ритму й усталеного порядку:

Хор

Гу, гу, гу! Ха-ха, ха-ха!
Загнали півня до курника...
Нехай ранком не співає.
Спить або нехай куняє
Хай не буде селянина,
Щоб не бачив, бо дитина
Темна, гола... Ха-ха-ха!

(Музагет 1919: с. 21)

Як кульмінаційне завершення постають виразні текстуальні акценти – репліки мефістофельського сміху, його уїдлиий, глузлиий, саркастичний, доведений до абсурду регіт:

Го-го-го! Гу-гу-гу-гу!
Тото нам ранком буде сміху...
Як розвіємо соломі,
Чим вгодує він худобу?
Собі хліба не хапає.
А конина – хай здихає...
То-то сміху... ха-ха-ха!

(Музагет 1919: с. 21)

У такий інтертекстуальний спосіб М. Жук апелює до епіграфа з «Фауста» Й. В. Гете.

Володимир Ярошенко в музагетівському вірші «Однаково, байдужно і безжурно...» окреслює образну парадигму балу. Автор порівнює стан внутрішньої втоми з оп'янілим «оркестром недбайливих музик» (Музагет 1919: с. 15). Його музичність виявляється не лише в ритмічній та звуковій організації, а й у внутрішній мелодійності емоційного стану, що розгортається крізь образи, подібно до музичної композиції в жанрі повільного вальсу. Автором окреслюються притаманні таким мистецьким зібранням сміх і багатоголосі розмови, що в цілому створює симфонію, яка завершується згадкою домашнього топосу самотності:

У вестибюлі сміх, многоголосий гомін.
А білий вигляд панн ховається в сукно
І я до-дому вже ... Мене чекає комін.
Фамільний Вальтер-пес – настирливе вікно.

(Музагет 1919: с. 15)

Символічний образ вікна постає порталом у простір спогадів втомленого ліричного героя не лише про бал, а й про прожиті раніше екзистенційні стани:

По східцях вниз спустивсь – у люстрах сила руху:
На улиці огні чекаючих карет...
Закутався тепліш... В середині щось глухо
Пригадувало баль, плело уяв грезет.
(Музагет 1919: с. 15)

Климу Поліщуку любов до музики була привита також із дитинства. В анкеті для письменників музагетівець зазначає:

Моя мама знала і співала багато старосвітських пісень, а в довгі зімові вечорі розповідала старі перекази про місцеві церкви і палаци <...> Всі ці пісні й казки зворушували мене і розбуджували цікавість і любов до всього свого, рідного... (Мовчан 2024: с. 355).

Музичність вірша «Замирає акорд перехідний» вибудовується завдяки імагологічним контрастам, інтонаційній мелодиці, звуковій організації, специфічному синтаксису. Образ «акорду перехідного» відразу вводить слухача в музичний контекст, адже йдеться про зміну тональності: від гармонійної до дисонансної. До того ж образи «пульсу», «зморшок», «помсти» накладаються на цей музичний фон і звучать як варіації мотивів у симфонії болю:

Замирає акорд перехідний.
Червоніється помстою мить, –
Хто ти ніжний, сердечний і бідний,
Що кохаєш весняну блакить?...
(Музагет 1919: с. 24)

Остання строфа постає фінальним акордовим ударом, розв'язкою:

Ти-ж, сердечний і ніжний, як мрія,
Що з блакиті весняної йде, –
Осміє тебе наша повія
Й на розпяття тебе поведе...
(Музагет 1919: с. 24)

Сакральну пісню природи описує Микола Терещенко у вірші «О ген милуюсь плесами». Створені музикою рік і доповнені вигукowymi повторами, інтонаційними паузами, алітераціями [с], [л], [м], що імітує течію водойми, ці ритми мають терапевтичну функцію для ліричного героя, «що з плесом в унісон» реабілітує свою душевну рівновагу:

О ген милуюсь плесами –
Вони як сум небес:
У літній південь месами
Я гою душу десь.

(*Музагет* 1919: с. 26)

Взаємодія з природою є його способом пошуку раю в різних станах свідомості від замилювання, до сну в екстазу:

О ах замилюваннями
Я відшукаю рай;
Екстазними зітханнями
Наповню ніжний гай.

(*Музагет* 1919: с. 26)

Остання строфа окреслює внутрішній простір буття ліричного героя і його перехід від сну, до «польоту» й далі – у ситуацію музичного трансу, що постає естетико-екзистенційною кульмінацією:

Ген сон, ген сон над віями,
Я перехожу в транс;
Лечу в піснях з надіями
В блакитний резонанс...

(*Музагет* 1919: с. 26)

«Блакитний резонанс» виступає ємною метафорою усього твору, конотуючи з музичним терміном (фр. *resonance* – відголосок, відгомін), що позначає акустичне явище, коли внаслідок впливу коливань, вібрацій у резонаторі виникають аналогічні за частотою і близькі за амплітудою коливання – у даному разі плесо (річка) – людина. Цьому сприяє, зокрема, завершальна фігура апосіопези, що створює ефект відлуння, незавершеності, продовження пісні поза межами поезії.

Н. Костенко зазначала, що творча практика і життєвий досвід таких авторів, як Павло Филипович (Зорев), у морально-ідеологічному і художньому вимірах були певним художнім еталоном і духовним орієнтиром для інших митців (Костенко 2014: с. 122). У його «музагетівському» вірші «Червоний ранок догорів» змодельовано звукопейзаж осені з характерними для неї настроями мовчання («Земля німа»), нудьги («нудьгу прийма»), тривоги, самотності («Осінь тиха та самотна») і плачу («Ридає край»), хоча кожна його строфа має свою інтонаційну партитуру. Цю поетичну медитацію про осінь можна тлумачити як метафори згасання життя й мовчання світу:

Що прошепче жовте листя?
 Марні трави хто коха?
 З неба журного, мов хмара,
 Не збіжить веселий промінь,
 І мовчать лісу і люде.
 І ніхто не розуміє,
 Для чого життя вмира.

(Музагет 1919: с. 28)

У такий спосіб поет, що мав і показовий літературознавчий досвід, і «розробив оригінальні, рафіновані форми українського дольника» (Костенко 2014: с. 83), змальовує тишу, послуговуючись паузами, короткими фразами, еліптичними конструкціями, а його фінальні рядки зводяться до одного, приглушеного акорду.

Музагетівський вірш Володимира Кобилянського «Лебедина пісня» є зразком екзистенційної лірики. Назва поетичного тексту апелює не лише до відомого фразеологізму, але й конотує з образом Аполлона – тотемною твариною античного Музагета був лебідь, що отримав здатність співати. Поетичний текст Кобилянського вибудовано переважно на антитезах («Білий клекіт, чорний клекіт...») та градації мотивів смерті. Відображений у тексті дуалізм світу зовнішнього (матеріального) і внутрішнього (духовного) посилюється протистоянням добра і зла, світла і темряви, життя і смерті. Туга і плач у вірші виражають страждання душі, яка не знаходить свого гармонійного шляху. Передчуття смерті, яка виступає не кінцем, а закономірною частиною життя, через яку

душа звільняється повертається до гармонії. Навіть часте використання автором апосіопез, окрім функції синтаксичного прийому, в цьому контексті символізує обрив життя:

Білий клекіт, чорний клекіт...
Таємничий, тужний шепіт –
Там у казці плаче хтось....
Б'ється хтось...
(*Музагет* 1919: с. 36)

Ритми тексту за рахунок переносів, пауз, відступів з апосіопезами створюють ефект сповільненого звучання та відлуння. Автор використовує характерний для символістської поетики графічний прийом експресії, коли розташування тексту на сторінці виконує інтонаційну або/та емоційну функцію:

До життя утома, нехіть, –
Плаче лебідь, білий лебідь...
Смерть так близько вже, ось ось...
Плаче хтось...

Білий лебідь, чорний лебідь...
В серці мука, в думках нехіть, –
Вдарю!.. О, як смертно полилось...
Вмер там хтось...
(*Музагет* 1919: с. 36)

Фінальна строфа вказує на втому від матеріального існування, яке поступово втрачає сенс. Проте такий «межовий» стан утоми від життя постає поштовхом до самопізнання, важливим етапом для віднайдення внутрішньої гармонії.

Отже, музична поетика поезії «Музагету» являє собою формотворчу стратегію, що моделює нову онтологію ліричного висловлювання. Символістські вірші київських модерністів репрезентують поетичний текст як акустичний простір, у якому звук, ритм, тиша та інтонація творять власну систему смислів. Музика в цих текстах не зображується, а структурно організовує переживання, стає засобом трансляції екзистенційного досвіду. Вірш як такий набуває якості імпровізаційної партитури, ознак

поліфонії чи то навіть симфонії. Стратегія «Музагету» репрезентує інтермедіальну модель поетичного мовлення, в якій ліричне Я функціонує не як єдиний центр свідомості, а як множинна акустична позиція.

- Агеєва, В. (2023). *Марсіани на Хрещатику. Літературний Київ початку ХХ століття*. Київ : Віхола, 408 с.
- Костенко, Н. (2014). *Вірш і поезія*. Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 692 с.
- Кочерган, Ю. (1972). Народнопоетичні образи в творчості Дмитра Загула. *Народна творчість та етнографія*, № 4. С. 49–53.
- Лавріненко, Ю. (1977). *На шляхах синтези класицизму*. [Нью-Йорк] : Сучасність, 64 с.
- Лавріненко, Ю. (1980). *Павло Тичина і його поема «Сковорода» на тлі епохи: спогади і спостереження*. Мюнхен : Сучасність, 63 с.
- Маценка, С. (2014). *Партитура роману*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 528 с.
- Мовчан, Р. (упор.) (2024). *Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років*. Київ : Кліо, 640 с.
- Музагет* (1919). Київ : Сяйво, № 1–3 (січень-лютий-березень), 168 с.
- Тичініна, А. (2023). Мультимитець у «Музагеті»: інтермедіальна домінанта творчості Михайла Жука. *Питання літературознавства*, № 108, с. 28–48. <https://doi.org/10.31861/pytlit2023.108.028>
- Тичініна, А. (2024). Поет «загубленого п'ятиріччя»: Дмитро Загул як учасник модерністського угруповання «Музагет». *Питання літературознавства*, № 109, с. 173–203. <https://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.173>
- Червінська, О. (2018). Креатив невизначеності: поетичний текст через сто років. *Питання літературознавства*, № 98, с. 23–40. <https://doi.org/10.31861/pytlit2018.98.023>
- Юцевич, Ю. (2009). *Музика. Словник-довідник*. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 352 с.

THE SCORE OF THE LYRICAL NARRATIVE: MUSICAL POETICS IN THE POEMS OF THE ALMANAC “MUSAGET”

Alyona Tychinina

orcid.org/0000-0001-6316-2005

a.tychinina@chnu.edu.ua

*Department of World Literature and Theory of Literature
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
2 Kotsiubynsky str., 58002, Chernivtsi, Ukraine*

Abstract. This article explores the musical poetics embedded in the works of the Ukrainian Symbolist poets affiliated with the Kyiv literary and artistic group “Musaget” (1919), considering these through the framework of aesthetic transformations characteristic of the modernist era. The study aims to identify and interpret the mechanisms through which musical elements – such as rhythm, interval, harmony, pause, tempo, and dynamics – are integrated into lyrical narratives, functioning as suggestive codes of meaning. The sound poetics are examined in relation to the semantic structures within the texts of Pavlo Tychyna, Dmytro Zahul, Volodymyr Yaroshenko, Mykhailo Zhuk, Klym Polishchuk, Mykola Tereshchenko, Pavlo Fylypovych, and Volodymyr Kobylansky. The analysis traces how musical intervals, rhythmic contrasts, syntactic fragmentation, alliteration, sound imagery, and parcellation serve to represent new ontological states – ruptures, losses, and transcendental quests. Central to this analysis is the improvisatory structure of the poem, conceived as an analogue to symphonic thinking, with the score-based organization of content and polyphonic imagery allowing the lyrical text to function as an acoustic space for existential experience. Drawing from poems in the “Musaget” almanac, the study demonstrates how lyrical musicality serves as a means of shaping the worldview and semantic field of the era. In doing so, the paper highlights the manner in which musical narratives offer deeper insights into the polyphonic nature of Ukrainian modernism. It concludes that in the modernist poetry of “Musaget”, music functions not merely as a thematic element or object of representation but as a structural paradigm of meaning-making – one that transcends linguistic systems to inhabit an intermedial space of symbolic existence. Ultimately, the Musaget approach represents an intermedial model of poetic expression, in which the lyrical “I” is not a singular center of consciousness, but rather a multiplicity of acoustic positions.

Keywords: modernism; Ukrainian modernism; symbolism; “Muzaget”; music; poetics; verse; poetry.

References

- Ageyeva, V. (2023). *Marsiany na Khreshchatyku. Literaturnyi Kyiv pochatku XX stolittia* [The Martians on Khreshchatyk. Literary Kyiv of the early 20th century]. Kyiv : Vikhola, 408 p. (in Ukrainian).
- Kostenko, N. (2014). *Virsh i poeziia* [Verse and poetry]. Kyiv : Vydavnychi dim Dmytra Buraho, 692 p. (in Ukrainian).
- Kocherhan, Y. (1972). Narodnopoetychni obrazy v tvorchosti Dmytra Zahula [Folk poetic images in the work of Dmytro Zagul]. *Narodna tvorchist' ta etnografia*, no. 4, pp. 49–53. (in Ukrainian).
- Lavrinenko, Y. (1977). *Na shliakhakh syntezy kliarnetizmu* [On the way to the synthesis of clarinetism]. New York : Suchasnist', 64 p. (in Ukrainian).

- Lavrinenko, Y. (1980). *Pavlo Tychyna i ioho poema "Skovoroda" na tli epokhy: spohady i sposterezhennia* [Pavlo Tychyna and his poem "Skovoroda" against the background of the era: memories and observations]. Munich : Suchasnist', 63 p. (in Ukrainian).
- Matsenka, S. (2014). *Partytura romanu* [The score of a novel]. Lviv : LNU imeni Ivana Franka, 528 p. (in Ukrainian).
- Movchan, R. (ed.) (2024). *Sami pro sebe: Avtobiohrafii ukrâins'kykh myttsiv 1920-kh rokiv* [About Themselves: Autobiographies of Ukrainian Artists of the 1920s.]. Kyiv : Klio, 640 p. (in Ukrainian).
- Muzahet* [Musaget] (1919). Kyiv : Siaivo, no. 1–3 (January-February-March), 168 p. (in Ukrainian).
- Tychinina, A. (2023). Mul'tymytets' u "Muzaheti": intermedial'na dominanta tvorchosti Mykhaila Zhuka [Multi-Talented "Musaget": Intermedial Dominant in the Works by Mykhailo Zhuk]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 108, pp. 28–48. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.31861/pytlit2023.108.028>
- Tychinina, A. (2024). Poet "zahublenoho piatyrychchia": Dmytro Zahul iak uchasnyk modernists'koho uhrupovannia "Muzahet" [The Lost Five Years Poet: Dmytro Zahul as a Member of the Modernist Group "Musaget"]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 109, pp. 173–203. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2024.109.173>
- Chervinska, O. (2018). Kreatyv nevyznachenosti: poetychnyi tekst cherez sto rokiv [Creativity of Uncertainty: A Poetic Text in One Hundred Years]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 98, pp. 23–40. (in Ukrainian). <https://doi.org/10.31861/pytlit2018.98.023>
- Yutsevykh, Y. (2009). *Muzyka. Slovnyk-dovidnyk* [Music. Dictionary-reference]. Ternopil : Navchal'na knyha – Bohdan, 352 p. (in Ukrainian).

Suggested citation

Tychinina, A. (2025). *Partytura lirychnoho naratyvu: muzychna poetyka virshiv al'manakhu "Muzahet"* [The Score of the Lyrical Narrative: Musical Poetics in the Poems of the Almanac "Musaget"]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 111, pp. 366–387. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2025.111.366>

Стаття надійшла до редакції 20.05.2025 р.

Стаття прийнята до друку 23.06.2025 р.