

УДК 821.161.2: 82-2:78

ББК 83.3 (4 Укр)

МУЗИКА ЯК ЗАСІБ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В ДРАМАТУРГІЇ М. КУЛІША

Г. В. Олексюк

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;
Інститут мистецтв; кафедра театрального і хореографічного
мистецтва; 76000, м. Івано-Франківськ, вул. акад. Сахарова, 34-а*

У статті досліджено синтез музичного й літературного мистецтва у драматургії Миколи Куліша. Автор публікації крізь призму образотворення доводить, що в цілому ряді п'єс видатного драматурга («97», «Патетична соната», «Народний Малахій» та ін.) музика виступає як важливий чинник творення характерів дійових осіб, імпульсатор розвитку драматичної дії та конфлікту, як естетичний чинник компонування драм, як засіб збагачення драматургічної поетики.

Ключові слова: *музика, темпоритм, музичне структурування, драма, вистава, п'єси Миколи Куліша.*

Про особливості драматургії Миколи Куліша впродовж останніх років написано стільки наукових праць, що з них можна було б укласти не один том літературознавчих і театрознавчих досліджень. І все ж є серед цього розмаїття тем та проблем, здається, одна чи не найменш з'ясована проблема, що так і залишається мало вивченою: синтез мистецтв, зокрема, музики у драматургічних текстах письменника. Більше того, в його драмах саме музикальність як ідейно-естетичний засіб образотворення й характеротворення ще й досі є мало дослідженою. Хоча на цьому зчаста наголошували свого часу і Юрій Шерех («Шоста симфонія Миколи Куліша»), і Наталія Кузякіна («Тайны лирической драмы» та «Патетична соната» польською), і Лариса Залеська-Онишкевич («Аспекти структури і музики»), і Люба Дика («Музичний аспект «Патетичної сонати»), і Ігор Мамчур («Невпинне рондо: студіюючи Миколу Куліша»), і Степан Хороб («Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття») та інші літературознавці й театрознавці. Тож музична наповненість п'єс Миколи Куліша, залишаючись актуальною, спонукає нових дослідників до аналізу цієї важливої проблеми. Принаймні рівень і глибина її вивчення на сьогодні дають право на постановку такого питання і його розв'язання. Причому, не обмежуючись одним твором драматурга (здебільшого «Патетичною сонатою»), а всім корпусом драматичних творів Миколи Куліша.

Вочевидь, варто розпочати із п'єси «97», що започаткувала літературно-художню творчість автора на початку 20-х років минулого століт-

тя. Так от, уже в цій драмі спостережливий дослідник запримітить якщо й не гаму, то принаймні окремішні музичні акорди. Вже сама назва, що складається не вербально, а цифрово, акцентує на певній закладеній музичності. Адже «9» – це *нона*, а «7» – це *септима*, що, йдучи за їх звуковою означеністю, становлять своєрідні цифри-інтервали, котрі явно дисонують між собою. Зокрема у другій дії п'єси цей дисонанс набуває похмурої енергії. Відтак у дальшому розвитку драматичної дії звучать акорди то сумні й скорботні, то напружені й загрозові – відповідно до зображуваних сцен. А насамкінець цей акорд виповнюється трагізмом, не зважаючи на, здавалося б, оптимістичну розв'язку. Доречно згадати, що «97» як літературна першооснова вистави за цим твором у постановці Леся Курбаса набула ще більшого трагічного увиразнення у «Березолі», як і згадаймо передбачливо страшні пророцтва самого автора п'єси Миколи Куліша, мовлені ним 1925 року в Харкові: «Скоро, скоро замість акордів та симфоній пугачі завують...».

Чи не цю музикально прозірливу особливість першої драми письменника мав на увазі Юрій Шерех, коли у своєму есе «Шоста симфонія Миколи Куліша», окрім інших п'єс автора, твір «97» він заклав як перший до концепції Шостої симфонії Петра Чайковського, акцентуючи при цьому начебто на ідеальному характері такої паралелі. Можливо, з цього виходив у своїх постановках драматургії Миколи Куліша його приятель Лесь Курбас, який з блиском ставив на сцені інші названі в Шерехівському есе твори письменника: «Народного Малахія», «Маклену Грасу», «Патетичну сонату» та «Мина Мазайла». При всій суб'єктивності такого порівняння драматургії Миколи Куліша та Шостої симфонії Петра Чайковського (можна сказати, навіть певній штучності такої аналогії) не можна не запримітити, що Юрій Шерех тонко вловив отой вербально-звуковий дисонанс мистецьких акордів драми «97», що врешті завершувався трагічним пафосом і п'єси, і вистави театру «Березіль». Характерне й інше: дослідник підкреслює (цілком слушно, якщо зважати на синтезу музики і слова) чи не найголовніше не лише в цій окремо взятій драмі, а й у всій творчості драматурга – його тяжіння до поєднання словесних і музичних форм, що є принциповим чинником ледь не всіх композицій його п'єси (знову ж таки згадаймо одну важливу деталь з листа Миколи Куліша: «Торкаю тихесенько головну струну п'єси і прислухаюсь, чи не перерветься вона, як я її натягну до фіналу?»).

І Юрій Шерех, і Наталія Кузякіна, і Лариса Залеська-Онишкевич, і Люба Дика щодо цього найпримітнішою вбачають знамениту ліричну драму Миколи Куліша «Патетична соната». Вочевидь, уся композиція цього твору походить від Сонати op.13 Людвіга Бетховена. Так, у першій дії – *Grave* й *Allegro di molto e con brio*, в другій – *Adagio cantabile* (за висловом автора, «сонячно-квітчане»), в четвертій вирує *Rondo*, але й в інших сценах та епізодах, ледь не на кожному «завитку» драматичної дії та конфлікту, спостерігаємо ті чи інші оприявлені ремінісценції з бе-

тховенського твору у загальній структурі тексту драми Миколи Куліша. Можна припустити, що такий синтез музики і слова «Патетичної сонати» як драми ставав на перепоні багатьом театральним колективам, які бралися за її постановку (давалися взнаки прийоми й методи соцреалізму). І лише останнім часом режисери здійснювали близьку за задумом драматурга ліричну музичну драму як поєднання (органічне, аж ніяк не штучне) різних видів мистецтва – музичного і словесного*.

Не вдаватимемося до історії постановки цього твору Миколи Куліша на сцені, що, до речі, свого часу блискуче здійснила в своїй монографії «Микола Куліш: п'єси і вистави» згадувана вже Наталія Кузякіна, а зосередимо свою увагу на розв'язанні поставленої нами проблеми, зокрема на матеріалі «Патетичної сонати». Так от, акцентуючи на тому, що ця п'єса більш аніж очевидно асоціюється з твором Людвіга ван Бетховена передовсім за їх близьким компонуванням, зазначимо, що в такому поєднанні музики і слова вона витворює наскрізний образ – через характери дійових осіб, розгортання драматичного конфлікту, зрештою, й через відповідне розгортання сюжету. Відтак має рацію Ігор Мамчур, коли стверджує, що з наближенням до фіналу рамки сонати розсуваються й вона сягає масштабу патетичної симфонії. За задумом Миколи Куліша, так воно й повинно бути, а за твердженням сучасного дослідника його творчості, такий фінал подібний до оркеструючого музичного тематизму: «Куліш віддає його спочатку геліконам, баритонам і тромбонам, потім – кларнетам, флейтам і скрипкам. Основна тональність п'єси, певен, бетховенська – до мінор. Імпульсивна й штивна, вона забарвлена, якщо скористатися ідеями О. Скрябіна, у сталевий колір з металевим блиском» [2, с. 14].

Однак таке структурування, такий загальний пафос твору драматурга лише задають тон для відповідного образотворення, а безпосередньо творять його всі персонажі п'єси, всі сцени й події її. Згадаймо, як на са-

* Як спостерегла на початку 90-х років минулого століття Н. Кузякіна, – «Патетичну сонату» грали в останні десятиліття не часто, але широко: на просторі від Казахстану до Пряшева, Латвії, Польщі. У кожній виставі були свої вдалі мізансцени, прикметні акторські роботи. Але п'єса й досі не мала великого художнього успіху, - а мені здається, що саме вона на нього заслуговує, бо поєднує театральні новації з традиційним для глядача заглибленням у людські долі, кохання й зраду. Перекладач творів Куліша російською мовою Павло Зенкевич писав Юрію Яновському: «Гурович своїм не тільки обдарованням, але й величезною мужністю, волею й упертістю перший прокладає новий шлях взагалі для радянських драматургів». Він мав рацію, бо саме дві музичні п'єси, написані тоді, майже одночасно відкривали перед драматичним театром нові шляхи: «Тригрошова опера» Брехта і «Патетична соната» Куліша. Твір Брехта з музикою К. Вайля виявився дуже сучасним і легким за формою. Драма Куліша консервативна, важка, тяжіє до класичних зразків XIX ст., бо і тон і ритм задає Бетховен.

Завдання сучасного режисера – максимальна розчистка форми твору, полегшення його конструкції, – для вивільнення ліричної думки й почуттів поета. Може, кому й пощастить? Почекаємо...» [1, с. 12].

мому початку драми одна із героїнь Марина Ступай-Ступаненко грає вступ до сонати Бетховена під своєрідний акомпанемент дощових крапель, що ритмічно спадають зі стелі у темному підвалі будинку, де, власне, й відбуваються всі події твору. До речі, цей Дім постає в загальній структурі драми як лейтмотивний символ «співіснування різних суспільних прошарків, кожен поверх – інші можливості й місця у житті. В час радісного вітання революції Дім-суспільство ще стоїть. Та хто врятується? Доля героїв – безнадійна» [3, с. 12]. І в такій атмосфері звідчаєності та безнадії звучить для всіх мешканців цього будинку соната Бетховена, а краплі зі стелі наче відбивають для всіх відведений на землі час. У підвалі його знаходяться божевільна Настя та її чоловік безногий Оврам, якого розстрілюють білі. Поселенці першого поверху – трохи наївний, вічно ностальгуючий за старовиною вчитель Ступай-Ступаненко, котрий наміряється зупинити братовбивство і гине від випадкової кулі. Його дочку Марину виселили із затишної квартири, де так мелодійно відбивали час куранти й звучала її улюблена «Патетична соната» Бетховена. У підвалі звуки курантів, як уже зауважувалося, замінюють краплі води, що своєю ритмічністю нагадують секунди годинника (клепсидри), котрі, власне, й відраховують останні хвилини її життя. Господарі Дому, що жили на другому поверсі, – родина генерала Пєроцького (батько і його сини Жорж та Андре і навіть економка Аннет) зникає невідомо куди, адже їх помешкання стало пристанищем ревкому. І, нарешті, мешканці горища – Зінька, яку вбивають білі на кладовищі, та поет Ілько Юга, котрий залишився живим, можливо, тому, що його замкнув у ревкомі Лука, аби на завтра відвести його до трибуналу («Судити треба!»).

Такий загальний образ дому як споруди і пристанища героїв драми з перших сцен наче обволікається мелодією музики Бетховена. Іншими словами, створюючи структуру дійства, декларуючи систематику його образів, Микола Куліш «немовби споруджує темпоритмічний плацдарм для подальшого розвитку багатопланової дії та контрастних характерів. Тільки тоді на повну силу включається моторика *Allegro*, пробуджується в кожному персонажі лише йому властиві асоціації» [4, с. 14]. І справді, заданий на початку драми темп і ритм через швидке та із запальним вогнем фортепіанне виконання Мариною Бетховенської сонати в кожному із образів-персонажів драми відлунюється по-своєму, переломлюючись в їх долях*. Тому має рацію Л. Залеська-Онишкевич, коли стверджує, що в

* На це звертає увагу дослідниця з української діаспори Люба Дика, яка зазначає, що побудова цього твору М. Куліша специфічно допомагає зосередитися на екзистенціалістичному самовислові обох героїв (Ілька Юги та Марини. – Г. О.), що по суті позначилося «на паралельній атмосфері і різних емоційних ситуаціях, наголошених саме музикою» [5, с. 236].

«Ці моменти дуже подібно знаходять свою відбитку також у драмі Куліша під такою самою назвою не тільки в самій побудові твору, але вони ще більше підсилені тими уривками тієї ж сонати, що їх виконує на фортепіані Марина, – пише Лариса За-

цій початковій сцені вже відчувається якась особливо хвилююча і романтична атмосфера. В «частині (п'єси. – Г. О.) (...) коні вицокують, дзвіночки дзвонять. Ступай-Ступаненко дуже намагається поєднати романтичне козацьке минуле з історичним сучасним і це цокотіння музики нагадує йому козаків. А лагідні трелі дзвіночків немов віддзеркалюють мрії Ілька. У сцені, де Лука виразно допитується в Ілька і насміхається з Ількового вибору, раптово закрадається нотка непевності (у 10-му такті поки надійде тема). Останні такти знову представляють серію питань, повторена фраза радше відсуває рішення, яке підсилене чотирма акордами у *Grave* (повільний, поважний настрій). На цьому тлі Марина вирішує скомунікуватися з Ільком і намагається сама дати йому свого листа» [7, с. 236].

Йдучи за частинами Бетховенського твору, Микола Куліш і в наступній частині своєї драми *Allegro molto e con brio* розгортає нові музично-словесні акорди, що спонукають героїв до виявлення їх внутрішньопсихологічного конфлікту: через серію мотивованих запитань і невпевнені відповіді, котрі протиставлені відважним акордам, розкривається справжня картина внутрішніх борінь Марини. Її ліва рука, покладена на клавіатуру фортепіано, передає не що інше, як її психологічні вагання, боротьбу з собою. Зрештою, вона прагне виокремити свої духовно-моральні й суспільно-національні цінності, чіткіше визначити їх критерії та принципи, врешті-решт, осмислити й збагнути свою роль у цьому вирі «революції музики». Як зауважує Лариса Залеська-Онишкевич, «відчувається виразне екзистенціалістичне вкинення в ситуацію (*Geworfenheit*), і безвихідне зловлення. Після чого чуємо тон резигнації і деяке внутрішнє вагання, розмова (випрошування зі собою – поки Марина зустрічає Андре (...)). Ми чуємо немов перли з роздертого рядка котяться вниз і вниз, як і розбиті мрії героїні. Шалений рух і пошук, відтак несподіване рішення: Марина усвідомлює собі вартість з Андре для справи. Тоді частина *Grave* повторена, немов трагічна пересторога через той тон нещирости в музиці. Марина паде жертвою своєї нещирости чи поведінки, вчиненій у «недобрій вірі» [8, с. 236].

Після таких сцен логічними видаються й наступні сцени другої дії *Adagio cantabile*, що її можна перекласти як повільна, співуча частина драми «Патетична соната». Якщо глибоко вчитуватися в її текст, то можна зробити висновок про те, що домінує тут повільна, замріяна атмосфера, в якій вчувається звукова палітра лагідної і нерадісної перестороги

леська-Онишкевич. – Вона це робить як акомпаніамент до швидкого темпу подій, і це додає ритму, що символізує проминальний час. Це, зокрема, помітно в сцені, де вода капає у відро – немов годинник вибиває секунди, а Марина вистукує акорди лівою рукою. Після того, як Микола Куліш написав цю драму 1929-30 р. (яку підготовляли до постанови в театрі «Березіль», але цензори не допустили до прем'єри), він написав кілька варіантів закінчень, але тільки перший текст вповні відбиває паралельну будову до музичної сонати Бетовена» [6, с. 235].

завдяки нехай ще не докінця подоланому мінору. Адже долучаючи до своїх планів вивільнення українських земель з-під революційного загарбання її більшовиками російського шовініста Андре (він також ненавидить більшовиків), Марина мимохить впливає на тон твору: він постає важким, зрезигнованим, нехай іноді й перетканий спогадами, мріями і тугою дівчини. Власне, це й передає вона у частині *Rondo*, коли притлумила своє особисте задля потреби громади. «Тут знову чуємо акорди лівою рукою, як вони нам нагадують про час і події, що швидко насуваються, – зауважує Лариса Залеська-Онишкевич. – В останніх чотирьох тактах ми чуємо, як Ілько почувається зловленим у цім безсенсовім світі (друга дія, картина 5), коли він є свідком, як Андре подивляє Марину. В цей момент мрії Ілька розбиті, а світ видається зовсім абсурдним» [9, с. 236-237].

I, нарешті, остання частина сонати – це *Rondo* з головними темами, що повторюються кілька разів, утворюючи своєрідне замкнене музичне коло. Власне музика творить образ пташини, що спіймана в кімнаті і ніяк не може випурхнути з неї, тому й б'ється грудьми то до однієї, то до іншої стіни. Як пише Лариса Залеська-Онишкевич, «це справді пташка-Чайка, це Чайка-Марина (її революційне псевдо). Частина *Allegro* відбиває швидкий наплив подій, спротивів-бунтів і повстання Марининої групи. Тоді шалені приспішені фрази заступають уривки раніше вимріяні. Маринин внутрішній конфлікт уже розв'язується, хоча обидві його частини ще дещо змагаються зі собою...», та враз (раптово, але аж ніяк не несподівано) «вона свідомо свого вибору під звуки *allegro e con brio* (швидко та енергійно, з запалом). Таким способом вона підтверджує своє раніше рішення до тієї самої музики» [10, с. 237].

У вже згадуваному фіналі цього драматичного дійства, що відбувається у підвалі будинку, знову зображена Марина. На цей раз уже без фортепіано. Тому вона тільки імітує, що грає лівою рукою. Навіть Ілько запримітив це вдавane музикування, відчуваючи частини з *Rondo*. Тепер Марина стоїть перед Ільком у цілковито протилежному до першої зустрічі (в кімнаті другого поверху Дому) – у мокрому й затхлому приміщенні підвалу, зі стелі якого, повторюємо, ритмічно падають краплі, що як секундна стрілка годинника, відбиває вже відведений перед смертю час. «Марина намагається на останні зусилля якимось договоритися з Ільком (до акомпанементу *molto expression* – з великим чуттям). Ілько ставить гострі запитання Марині (в тон *sempre crescendo* – підвищуючи голос), і вкінці Марина зізнається, що це вона є Чайкою. Останні такти – *con fuoco* (зі швидкістю і силою) представляють недозмінний вирок», – підсумовує Лариса Залеська-Онишкевич [11, с. 237]. Сповідь-зізнання Марини завершується трагічно: як і музичний твір Бетховена, драма Миколи Куліша «Патетична соната» цей пафос витримує в усіх частинах, в усіх ритмічно-часових відтинках, в розмаїтих музичних барвах.

Та якщо «Патетична соната», як зазначалося, виблискує сталлю, то інший, не менш важливий для драматурга твір «Народний Малахій» випромінює сліпучо-яскраве світло, що вбирає в себе не лише гаму кольорів та музики, а й усе «намішане в світі революцією». Власне, така собі тотальна «голуба симфонія», а згодом прірва – і «голубе ніщо». Як зауважує Ігор Мамчур, «створюється враження немовби п'єса написана у фа-дієз мажорі, тональності, за О. Скрябіним, яскраво-синій, за Б. Астаф'євим, кольору достиглого помаранча. Нестерпне для суху й зору, приголомшуюче *ostinato* підкоряє собі всю світлову гаму п'єси, і навіть інший колір – червоний («червоні мрії», «симфонія труда», звичайно, в «червоній тональності» фа мажор) нічого, по суті, не змінює. Погодьмося з Кулішем: це не рух, це мертва статика» [12, с. 14].

До цього можемо додати, що у цьому драматичному творі Миколи Куліша також проступає в його текстовій партитурі те, що переносить читача або слухача чи глядача зі всеохопного світу музики до *musica humana*, власне, те, без чого, за спостереженнями того ж Юрія Шереха, був би неможливим (чи нестерпним) абсолют образу Малахія з його вселенськими концепціями у реформуванні «нової соціалістичної дійсності» та утопії-ілюзії у «творенні революційної людини». Мова йде про прекрасну й наспівну тему іншої героїні п'єси – дочки Малахія Любуні. Мотив її долі спочатку звучить тендітно, ледь чутно (звернімо увагу на ремарки з участю цього образу-персонажа: «боязко», «затремтіли губи», «руки до серця»), однак упродовж драматичної дії він усе більше й більше забарвлюється у драматично-трагічні відтінки. Інша сцена, коли у церкві на Любуню чомусь холодним духом повіяло: «Глянула – в божих очах сум і тінь неминущого...». А потім враз наснився їй сон, немовби вона у самотині серед широкого степу сплітає вінок з васильків та нагідок, а ті зів'ялі та сухі, як «ото мертвому в голову кладуть». І вже звідчаний крик душі: «Болить серце... подобно я умру». Як приклад до цього образу може слугувати образ музичний *Adagio cantabile* з «Патетичної» Людвіга ван Бетховена, адже віолончельного тембру мелодія і тональність її (мрійливо-романтична, ніжно-вражаюча) якнайкраще відтворювали б домінуючу сутність постаті Любуні.

Власне, цей образ присутньо дисонує з образом Малахія та його вселенськими концепціями – утопічними й нездійсненими, тоді як в образі Любуні автор свідомо закладає чисто людські, сказати б, інтимні концепції. Як зауважував драматург, Малахія здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не зважаючи на те, що дудка його гугнявила все частіше й частіше, а лінія розвитку характеру його дочки, не зважаючи на те, що забарвлювалася все більше і більше в приглушено-сірі кольори, випромінювала чистоту й провітленість, мелодійну осяйність. Має рацію, отже, сучасний дослідник творчості Миколи Куліша, коли стверджує, що зчаста використовувана самим письменником, а відтак і митцями-постановниками цього твору на сцені категорія-

означення «партитура» сприймається цілковито природно й органічно. Принаймні щодо Малахія та Любуні – абсолютно точно. «Зважмо на яскравий музичний тематизм, логіку розвитку основних музичних думок, конструктивне значення лейтмотивів Малахія та Любуні, тональне зіткнення голубого та червоного, майже симфонічний розвиток, зрештою на масштаб висловлених драматургом етико-філософських постулатів, і перед нами новаторський твір. Його партитура надає інтерпретаторам виняткові можливості для створення нової театральної естетики, пошуку нестандартних засобів сценічного виконавства. Помітивши все це, Лесь Курбас створив, як зазначають театрознавці, симфонічну за формою й філософську за суттю виставу»^{*}, – пише Ігор Мамчур [13, с. 15].

Варто звернути увагу на те, що і в аналізованих, і в інших п'єсах Миколи Куліша помітна розробка ним (ретельна і мотивована) їх звукового й мелодичного ряду. Він насичує ледь не кожную сцену то піснями, то хоровими наспівами, то звуковими деталями й музичними інтерлюдіями. У тій же драмі «97» є наспіви черниць та пісня Лізи та Орини; у комедії «Хулій Хурина» відповідно до сцен звучать мелодії «За власть Советов» та «Вечор я стояла у ворот»; природними до відповідних образів є полонез Ф. Шопена та серенада Ш. Гуно в «Маклені Грасі»; хорові мелодії та антракт з опери Ж. Бізе «Кармен» в драмі «Зона»; згадка про Дев'яту симфонію Л. ван Бетховена у «Вічному бунті». Не кажучи вже про всуціль домінантний музичний ряд у згадуваній уже «Патетичній сонаті», що є, до речі, цілковито новаторським твором за формою ліричної музичної драми не лише в українській, а й у західноєвропейській драматургії того часу.

Звісна річ, й інші автори п'єс як на національному, так і на зарубіжному ґрунті також використовували у своїй творчості музичні елементи, музикальну інструментовку. Однак у драматургії Миколи Куліша, на відміну від традиційного їх використання в інших письменників, ці музичні засоби ставали не звичайними мелодійними окрасами в образотворенні, а присутнім важелем конструювання людських характерів чи образної системи драм загалом. Зрештою, треба зважити й на такий немаловажний факт з біографії Миколи Куліша – не тільки його любов до музики як виду мистецтва (самотужки вчився нотній грамоті, грав на скрипці та кларнеті, організовував різноманітні музичні імпрези, зчаста відвідував оперні спектаклі та концерти симфонічної музики), а й постійне

^{*} Як справедливо зауважують театрознавці про цю виставу, метод створення образів у акторів «Березоля» справді виглядав експресивно, графічно; з живописних характеристик лишилися тільки ті, що піддавались укрупненню, символізації. Особлива музикальна інтонація мови (позначена у тексті ролей піднесеннями й спадами) виробляла своєрідну ритміку життя образів і надавала виставі характер ліричної сповідальної історії. Блискуче оформлення Вадима Меллера також спиралося на узагальнені деталі і, скажімо, сцена у психіатричній лікарні, без сумніву, має розглядатись як хрестоматійний взірець художніх, образних втілень драми ХХ століття.

оперування музичним інструментарієм під час написання своїх літературних творів. Можна навіть припустити, що він мислив музичними образами, відтворюючи багатогранне людське життя, і в цій авторській ідейно-естетичній свідомості синтезував ці образи з літературними образами. Вочевидь, не випадковими є його часті асоціації з музикою в приватних листах, приміром, такі, як «Музика крапель мішалася з музикою симфонічної оркестри в саду» або «Слухаю, слухаю музику людської душі». Ледь не останнє звернення до музичних порівнянь надibuємо у листі до дружини від 21 лютого 1935 року, в якому він пише, що бачив такий сон: дочка Ольга грала якусь композицію з «Егмонта» та «Патетичної сонати».

Підсумовуючи, можна стверджувати, що музика у драматургії Миколи Куліша відіграє одну із основоположних засад образотворення. Вона декларується автором свідомо на увесь драматургічний текст (партитуру), стає імпульсом розвитку драматичної дії впродовж усього сюжетного розгалуження та характеротворення, зрештою, як ми переконалися, набуває у його драмах виразних рис персонажа, тієї дійової особи, без якої годі уявити повноцінно вивершене драматичне дійство з притаманними йому естетикою й поетикою. Власне, крізь і через музику можна підходити до аналізу унікальної у своїй суті драматичної творчості Миколи Куліша.

Література

1. Кузякіна Н. Щедре літо Миколи Куліша / Н. Кузякіна // Український театр. – 1992. – №6. – С. 2-13.
2. Мамчур І. Невпинне рондо: студіюючи Миколу Куліша / І. Мамчур // Український театр. – 1992. – №6. – С. 14-18.
3. Залеська-Онишкевич Л. Аспекти структури і музики / Л. Залеська-Онишкевич // Текст і гра. Модерна українська драма. – Нью-Йорк, Львів: Літопис, 2009. – С. 235-238.
4. Мамчур І. Невпинне рондо: студіюючи Миколу Куліша... Цит.вид.
5. Див.: Luba M. Dyku, "Some Aspects of the Sonata Pathetique", The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the United States, XI, no. 1-2 (31-32), 1964, 129-128. До слова, у нашому дослідженні посилення здійснюються за текстом: L. van Beethoven, "Sonate Pathetique", op. 13, Sonatas for the Piano, revised by Hans von Bülow and Sigmond Lebert (1894), rpt. New York & London: G. Schirmer.
6. Залеська-Онишкевич Л. Аспекти структури і музики... Цит.вид. Мабуть найближчий текст до оригіналу друкований у: Микола Куліш, *Твори*. (Нью-Йорк: УВАН, 1955, 205-292. Цей текст також поданий у *Антології модерної української драми*, ред. Лариса Онишкевич, Київ: КІУС, Таксон, 1998, 147-186. Деякі варіанти закінчення на с. 528-532.
7. Залеська-Онишкевич Л. Аспекти структури і музики... Цит.вид.
8. Там само.

9. Там само.
10. Там само.
11. Там само.
12. Мамчур І. Невпинне рондо: студіюючи Миколу Куліша... Цит.вид.
13. Там само.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 14.12.2015 р.
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Хоробом С.І.,
д.мист., професором Карась Г.В.*

MUSIC AS MEANS OF IMAGE FORMATION IN THE M. KULISH'S DRAMATURGY

H. V. Oleksiuk

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
Institute of Arts; Department of Theatrical and Choreographical Art;
76000, Ivano-Frankivsk, Sakharova Str., 34-a*

The article studies synthesis of music and literary art in the dramaturgy of Mykola Kulish. The author of the publication, through the prism of image formation, proves that in the whole range of plays of the prominent dramatist ("97", "Sonata Pathetique", "Narodnyi Malakhiy" and others) music is an important factor of creation of tempers of characters, impulsator of development of a dramatic act and conflict, as an aesthetic factor of dramas composition, as a means of enrichment of dramaturgical poetics.

Key words: *music, tempo-rhythm, musical structuring, drama, performance, plays of Mykola Kulish.*