

Люба Кияновська

ДЕНИС СІЧИНСЬКИЙ ЯК ЦЕНТРАЛЬНА ПОСТАТЬ УКРАЇНСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ БОГЕМИ

В українській музичній культурі на різних історико-хронологічних відтинках знаходимо найрізноманітніші композиторські індивідуальності, що репрезентують цілковито відмінні стильові пріоритети, естетичні уподобання, погляди, переконання та модуси художнього світосприйняття. Проте – від Бортнянського до Скорика – їх об'єднує одна спільна соціо-психологічна риса: вони здебільшого були т.зв. «соціально адаптованими особистостями», тобто достатньо впевнено знаходили своє місце в суспільстві, досягали значної соціальної акцептації, при тому нерідко не лише у сфері творчості, але й у багатьох інших царинах: науковій, педагогічній, виконавській, літературній, організаторській і навіть суспільно-політичній. Це не виключало іноді вкрай трагічних колізій життя митців, спричинених, насамперед, бездержавною ситуацією нації (як, наприклад, у Березовського чи Веделя), але вже навіть внутрішня спрямованість цих «знищених талантів» на стабільну і відповідно оцінену в суспільстві професійну і соціальну позицію якнайкраще свідчить про потребу адекватної соціальної адаптації.

Якщо ж порівняти внутрішню соціально-культурну спрямованість українських композиторів з зарубіжними, то для багатьох представників інших національних культур подібна життєва позиція виглядає зовсім не самоочевидною. Особливо в період кінця XVIII – першої половини XIX ст., а навіть по інерції – до середини XX ст. спостерігаємо зовсім інші інспірації творчості, аніж у попередні епохи. Вже Моцарт як митець поступово модулює від образу придворного музиканта, котрий чітко знає, що від нього очікує аудиторія і для кого він пише свої твори, до образу вільного митця, який щоправда розуміє потреби публіки і тямить, як він повинен заробляти своїм мистецтвом собі на хліб, проте залишає за собою право творити відповідно до своїх переконань і внутрішнього імпульсу. Критерій свободи творчості ніколи так яскраво не виступав до того, як Моцарт вже в 1789 р. дозволив собі не догодити смакам широкої публіки, внаслідок чого знаходимо твердження критики про те, що «твори Моцарта не зовсім до кінця

сподобались... (оскільки) він зробив надто рішучий крок до важкого і незвичного», хоча можна знайти у нього «могутні і піднесені думки, які виявляють мужній дух»¹

Бетовен ще послідовніше зарепрезентував своє право на свободу писати те і так, як він це відчуває, а романтики довели це право майже до абсолюту. Конфлікт високоталановитого митця, який ніяк не хоче коритись забаганкам філістерів (не відмовляючись, однак, скільки вдасться, фінансово використовувати тих же зневажених філістерів) і творить з Божественного Натхнення став одним з основних міфів мистецтва XIX ст. і підніс особу романтичного митця до рівня середньовічного релігійного культу, коли вірні повинні лише на засадах фідейзму поклонятись одкровенням відзначеного особливою печаттю. Якщо на початках романтизму самовозвеличення митця починалось доволі невинно і навіть не без легкої (само)іронії (можна згадати хоча б знамениту фразу Пушкіна: «Мы все глядим в Наполеоны, двуногих тварей миллионы»), то в пізній стадії цей процес набуває радикальних форм, особливо ж агресивно – у Вагнера, який остаточно і безповоротно самоутверджується в ролі месії. Відгомін цієї самосакралізації митця знаходимо у його філософського alter ego – у Фрідріха Ніцше: «Людство (в сенсі маси – Л. К.) слід опанувати силою, піднесеністю душі – і презирством»². Остаточну догму свободи творчості сформулював той же Фрідріх Ніцше, зазначаючи у праці *Вагнер в Байройті*: «Вони (тобто сучасні філістери – Л. К.) тікають від нового носія світла. Але він слідує за ними по п'ятах, проваджений любов'ю, яка його породила, і хоче їх врятувати. Ви повинні, – волає він до них, – пройти крізь мої містерії. Вам потрібні очищення і потрясіння. Держайте ради вашого спасіння, покиньте тьмяно освітлений кут природи і життя, єдино відомий вам. Я вас введу у царство, настільки ж реальне [...] навчіться, як вам знову стати природою, і дайте мені перетворити вас разом із нею і в ній моїми чарами любові і вогню»³.

Проте не всі митці були здатні і прагнули до того, щоби піднятися на постамент духовного пророка, або – менш егоцентрично – пасіонарно служити своїм мистецтвом народу і суспільності, як Лисенко чи Людкевич. Так само, як і не всі в нових суспільних умовах творчості погоджувались на ту роль, яку спокійно протягом століть виконували тисячі композиторів – видатніших і менше видатних, з Бахом і Гайдном включно – ролі професійного музиканта, який сумлінно і чесно виконує свої обов'язки, докладаючи максимум зусиль до якнайкращого виконання своєї праці і мало переймаючись проблемами посмертної слави. Підписувати свої твори «скінчив дня такого-то з Божою поміччю слуга Божий Гайдн», вже не хотів майже ніхто.

Утворену суспільну нішу зайняла ще одна група митців, яка творила із сильної внутрішньої потреби, не мислила себе поза мистецтвом, проте ані робити свої духовні одкровення засобом доброго заробітку, ані впрягатись у щоденну

¹ *Mozart: Die Dokumente seines Lebens / Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch.* – Kassel usw., 1961. – S. 306.

² Friedrich Nietzsche. *Der Antichrist.* – Nietzsche-Werke, Bd. 2. – Kassel – Basel, 1991. – S. 1163.

³ Фрідріх Ніцше. Странник и его тень // Ф. Ніцше. *Вагнер в Байрейте* [=Избранные произведения в 3-х томах, т. 2]. – Москва: Refl-book, 1994. – С. 106.

рутину, віддаючи творчості лише той час, який залишався вільним від обов'язків, ці митці не хотіли, а часто і не могли. Це була відносно нечисленна група (щоб добровільно приректи себе на напівголодне існування заради розкоші писати, не озираючись ні на кого і ні на що, треба було мати неабияку мужність!), проте в XIX ст. вона-таки утвердилась на європейському Парнасі. З легкої руки французького письменника та журналіста Анрі Мюрже цей тип митців стали називати богемою: адже він докладно описав у своєму однойменному романі звичаї і засади творчості цієї мистецької групи, й описав так переконливо тому, що сам належав власне до такого ж типу митця і провадив такий спосіб життя. Отож, художників, музикантів, поетів, які жили майже поза суспільством, проте не претендували на те, щоби його перевиховувати, з радістю віддавались творчості, проте не намагались неодмінно здивувати світ чимось неймовірно оригінальним (навіть якщо в результаті їм це вдавалось краще за інших), не пробивали собі шлях на вершини слави інтригами, тверезим розрахунком, ані жодним іншим більш чи менш достойним способом, а до того ж уникали будь-якого стабільного заняття, перебиваючись випадковими заробітками, стали називати представниками богемии. Рідко хто з них доживав до глибокої старості, більшість гинула в молодому віці від нужди та хворіб, та і їх творчість здобувала як за життя, так і по смерті вельми неоднозначну оцінку – проте карта світового мистецтва без їх доробку була б значно менш кольоровою.

Біографії Франца Шуберта, Модеста Мусоргського, Гайнріха Гайне, Гуго Вольфа, Артюра Рембо, Едгара По, Вінсента Ван Гога, Поля Гогена, та й десятків інших митців, при всіх індивідуальних різницях таланту і обставин його розвитку, являють собою завершений життєпис богемного митця. Гектор Берліоз, Ніколо Паганіні, Густав Малер, Джакомо Пуччіні, Олександр Скрябін та багато інших на певному етапі мистецького становлення теж бували «уражені бацилою богемності», хоча згодом успішно виликувались від неї.

Мабуть, можна б спробувати визначити деякі домінуючі ознаки творчого мислення митців богемного типу. Адже хоча ми вже й відійшли від категоричного марксистського «буття визначає свідомість», і знаємо, що переважно, все-таки буває навпаки, проте аналіз дзеркального відображення одного і другого як двох нерозривних компонентів цілісної сутності дозволяє достатньо неупереджено пов'язати індивідуальні нахили особистості, ті життєві шляхи, які він згідно цим нахилам торує, з творчими світоглядними засадами і переконаннями і врешті – з реалізацією цих засад у власній творчій манері.

Отож, богемний тип творчості насамперед визначається неконвенційністю вибору самого матеріалу, з якого ліпиться художня цілість. Богемний митець не прагне до тривалого і раціонального відбору тематизму, ретельно продуманої системи виразових засобів, він взагалі рішуче не погодиться із знаменитою крилатою фразою Петра Чайковського про те, що «муза – це така гостя, яка не любить ледачих». Для їх творчого процесу найбільш характерними рисами є спонтанність, поривання, дуже велика вага внутрішнього відчуття, а в цілому – т. зв. маятниковий принцип писання, за яким періоди величезного піднесення і активності, що можуть у дуже стислі терміни принести неперехідні шедеври, змінюються тривалішими епізодами розпачу, депресії, детермінації, в цей час не

виникає ані рядка. Глибоко закорінені у своєму оточенні, вони охоче користаються тими засобами, які знаходять під рукою, необхідність жорсткого (само)критичного відбору, тривалої праці над ескізами, порівняння і пошук найкращого варіанту знеохочує їх. Для успішної творчості їм не стільки потрібна велика захоплена аудиторія і овації численної публіки, скільки своє коло «споріднених душ», частіше достатньо вузьке, але улюблене, близьке і виrozumіле до всіх їх злетів і спадів. Перед цим колом вони здатні розкритись найбільше, воно ж і побуджує їх до творчості, бо здебільшого серед цих найближчих вони знаходять імпульс до творчості.

Естетика кав'ярень і невимушених зустрічей на природі, що прийшла на зміну шттивному етикетові аристократичних салонів і пікніків, породила не лише галасливі і пишномовні з'ясування істини в останній інстанції – не завжди у тверезому стані. Вона породила і такі знакові історичні події, як Шубертіади та збори Давидсбюндлерів, ті ж кав'ярні були свідками перших читань поезії французьких символістів та віденських тьмяних пророцтв «fin de siècle»⁴.

Якщо звернутись до переважаючих образів творчості митців богемного типу, то вони, по-перше, завжди позначені виразною автобіографічністю: навіть якщо автор не вказує прямо на «я» у програмі, передмові чи будь-яким іншим чином, про це свідчить численність опосередкованих автометафор та символів; по-друге, переважно, в їх творчості виступають мотиви самотності, блукань у пошуках далекої ідеальної країни, власної відчуженості від оточення, а навіть своєїрідної безпорадності перед лицем випробувань; по-третє – повертаючись до неконвенційності матеріалу – ці митці мають унікальне чуття звукового доккілля у всіх його проявах, не поділяючи його на такі категорії як «високий» і «низький», «банальний» чи «оригінальний», «професійний» чи «примітивний»; врешті, це схильність до певної відчуженості від загальноновизнаних цінностей та ідеалів, включно з скептичним ставленням до соціальної значущості власного «я» і визнання своєї творчості, що нерідко приводить до гіркої самоіронії. Про їх ставлення до сутності мистецького виразу та упередження достойної публіки до такого мистецтва чи не найкраще сказав Жорж Бізе, котрий і сам пережив богемний період свого творчого шляху: «Коли пристрасний темперамент [...] дарує мистецтву живий твір, створений з золота, бруду, жовчі і крові, не кажіть йому холодно: *В цьому мало смаку, воно не вишукане*»⁵. Можна сперечатись з геніальним автором опери «Кармен» щодо необхідності бруду і жовчі в мистецькому творі і щодо проблеми смаку, однак, не станемо сперечатись: іноді саме така всеїдність щодо вибору джерел і засобів виразовості породжувала шедеври рівня «Прекрасної млинарки» Шуберта чи «Бориса Годунова» Мусоргського.

Отже, в другій половині XIX ст. богемне середовище митців стало доволі звичним явищем в багатьох країнах. Проте не всі культурні регіони Європи були однаково відкриті і бодай ліберальні, якщо не приязні по відношенню до богемі. Для великих міст, для реномованих центрів, пересичених поліфонією культурних

⁴ У буквальному перекладі з французької – «кінець сторіччя».

⁵ Цит. за: *Музыкальная литература зарубежных стран* / ред. Б. Левик. Москва: Музыка, 1972. – Вып. V – С. 76.

цінностей, вони хоч і були не завжди зручні у спілкуванні, все ж сприймалися як невід'ємна прикмета метрополії. В провінції богемні угруповання трактувались вельми підозріло і недовірливо, а їх представники нерідко піддавались найбільшій суспільній зневазі.

Спеціально хотілося б наголосити, що якраз для української культури богемний тип творчості, мабуть, найменш притаманний. Важко нагадати когось із важливіших мистецьких особистостей в історії, щодо яких була б слухна вищенаведена характеристика творчості. Радше навпаки, їх відзначає достатньо стабільна соціальна позиція та свідомість просвітницької ролі. Чи це зумовлено ліричною, суб'єктивно-чутливою національною натурою, надто сильно прив'язаною до своїх питомих етичних цінностей, що чи не найяскравіше проявляється у митців? А відтак вони і не схильні до позиції відчуження і свідомої самоізоляції від соціально акцептованої форми поведінки. Чи це пояснюється швидше тією обставиною, що в умовах бездержавної нації культура набуває такої важливої об'єднуючої місії, при якій пасіонарна спрямованість творчості природно переважає інші імпульси, і мистецтво мислиться як надто важлива частка процесу національної самосвідомості, щоби утворити суспільно достатньо індиферентну богему? На підтвердження наведу слова начебто менш політично заангажованого Богдана-Ігора Антонича: «Національний характер не творить у мистецтві народня або історична тематика чи наслідування народніх або наших давніх способів. Мистецтво саме про себе є суспільною вартістю, а нація це очевидно суспільство, отже, мистецтво саме про себе є також і національною вартістю. Мистець є тоді національним, коли признає свою приналежність до даної нації та відчуває співзвучність своєї психіки із збірною психікою свого народу»⁶.

А однак є в українському музичному просторі один композитор, якого з повним правом можна віднести до представників богемного типу. Його спадщина до сьогодні сприймається далеко неоднозначно, тож уся розлога преамбула, в якій автор намагалась визначити особливий тип мистецького світогляду, що має таке саме право на існування, як і всі інші, призначена для того, щоби спроектувати її на цю особливу постать: Дениса Січинського (1865–1909).

Щоби повніше усвідомити всю трагічність його ситуації як «тричі білої ворони» – по-перше, в українському мистецькому континіумі, по-друге, у своїй соціальній верстві, верстві української інтелігенції Галичини, і, зрештою, по-третє, на тлі регіональних звичаїв та традицій, кілька слів варто присвятити звичаєвій позиції Галичини, рідного краю композитора, де він народився, де пробув усе життя і закінчив недовгий, але тернистий шлях, сповнений випробувань і розчарування.

Галичина (як і більшість інших західноукраїнських земель) з усім її багатством і розмаїттям художніх смаків не надто позитивно сприймала богему. В першу чергу це торкалось посполитого середовища, тобто т. зв. середнього класу, що іноді аж надто підкреслено плекало «звичаї» і з винятковою суворістю

⁶ Антонич Б.-І. Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва) // *Карби: Мистецький збірник*. – Львів, 1933. – С. 5.

стежило за порядністю поведінки, а надто – на людях. Кожен, хто читав «Царівну» Ольги Кобилянської чи «Для домашнього вогнища» Івана Франка, або ж «Мораль пані Дульської» Габрієли Запольської, може скласти собі образ тогочасних норм етикету.

Позитивний образ митця, який на той час плекався в Галичині, був або високореномований виконавець чи педагог (як Кароль Ліпінський чи Кароль Мікулі), що до того ж серйозно займався харитативною діяльністю і підтримував культурно-просвітницькі акції; або священик, у діяльності якого музика займала почесне, але все ж друге місце після безпосереднього сповнення своїх душпастирських обов'язків, та який у творчості озирався на потреби тієї суспільності, яку він освічував (як більшість українських композиторів Галичини від Михайла Вербицького до Остапа Нижанківського). Січинський рішуче не вписувався ні в один, ні в другий образ, він просто писав так, як почував і потребував, тож наражався нерідко і на підозріливе ставлення широкого загалу, і на гостру критику високопрофесійних музикантів. Проте, на щастя, з усією своєю «невписаністю» у загальні норми соціуму він все ж знаходив прихильних собі людей, які й допомогли йому зреалізувати бодай часточку своїх талановитих планів і можливостей.

Вже сама його біографія сповнена типово богемних штрихів. Навчався музики Січинський в консерваторії Галицького музичного товариства у Львові, а одночасно й у Львівському університеті. Його першим вчителем був польський п'яніст Владислав Вшелячинський, а продовжив навчання він у славетного Кароля Мікулі, вже приватно. Проте ані консерваторії, ані університету Січинський не закінчив, почались роки мандрівок і блукань по містах і містечках Галичини, існування на випадкових заробітках. Сам композитор згадував пізніше, що часом влітку доводилось йому ночувати і на лавці в парку, як залишився без роботи і без помешкання. Типово богемна натура композитора не могла переносити рутини щоденного обов'язку, тому він ніде не зміг затриматись на довше, служити сумлінно на якійсь державній посаді. Так, наприклад, на недовгий час митець затримався у Бережанах, декілька років працював керівником хору *Станіславського Бояну*, згодом переїхав до Коломиї. Всюди отримувал непогані посади – вчителя, диригента, приватно викладав музику, активно включався у громадсько-культурне життя, організовував концерти. У пресі завжди відзначались неабиякі успіхи тих хорів, якими він керував, схвально відгукувались і про його педагогічні успіхи. Проте композитор швидко знуджувався обмеженістю провінційного життя, потрапляв у депресію – і мандрував далі. Останні роки перебував у мастку священика Лева Джулинського неподалік Бережан, а помер 1909 р. у Станіславові.

Творчість Січинського охоплює різноманітні жанри – оперу «Роксоляна», хори, кантати, солоспіви, фортеп'янні мініатюри. Його опера «Роксоляна» не була поставлена за його життя, хоча Січинський і завершив роботу над нею, навіть оркестрував. Нову редакцію опери здійснив М. Скорик у 1993 р., в якій вона була поставлена на сцені Львівського оперного театру силами Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Проте попри цікаві мелодії, драматичні сцени, опера має певні істотні недоліки в оркестровці та композиційній будові.

Найсильнішою сторінкою мистецької спадщини Січинського є солоспіви, в котрих він виявився справжнім майстром драматичного монологу, створив

неповторний індивідуальний почерк, позначений глибоким внутрішнім неспокоєм, експресією. Провідні почуття солоспівів композитора – туга, смуток, відчай, які передає з особливою силою і переконливістю. Такими є його сольні пісні «Пісне моя», «Даремне, пісне» (на сл. І. Франка), «Кілько дум ту переснилось» (сл. Уляни Кравченко), «Із сліз моїх» (сл. Г. Гайне). Рідше зустрічаємо настрої споглядання, мрійливості, спокійної задуми, пов'язаної з досконалістю світу природи, хоча і в цьому колі настроїв виникають дуже цікаві зразки, як, наприклад, один з кращих його творів «Бабині літо» на вірші Мар'яна Гавалевича чи «У гаю, гаю» на вірші Шевченка. Автобіографічними рисами, настроями туги і безнадії, позначені й обидва його масштабніші опуси – хорові кантати, в яких, однак, саме партія соліста займає чи не головне місце, ніби уособлюючи самого «ліричного героя» – «Дніпро реве» на текст Василя Чайченка та «Лічу в неволі і дні, і ночі» до поезії Шевченка.

Січинський був людиною «з дна», що «захоплювала своїми тонами, лірикою і драматизмом сити аудиторію галицько-українського суспільства, яке між собою питалося: «Відкіля такий сум у творах Січинського? Відкіля такий сміх крізь сльози, чому “Лічу в неволі і дні, і ночі”»?

Життя Дизя Січинського – одна скитальця мандрівка...

У своїй творчості Січинський – лірик, що уміє добиратись до найбільш закритих хвилювань людської душі... Весь його безпосередній високо-драматичний ліризм окрилений жорсткою правдою драми його особистого життя – б'є по консервативних формах не тільки галицько-українського, але й всеукраїнського громадського побуту. Тому творчість його є протестом людини проти консерватизму життя – і не проти національної неволі, а цієї – що з людини робить раба-звірину...

Його «Лічу в неволі» – це крик цілого його босяцько-бурлацького життя, це вся ненависть і біль; це крик проти міщанської гармонії – від якої він – Денис Січинський – втік, на сам низ. В країну алкоголю, нікотину, смерті – і безсмертних тонів...

Січинський – ціле життя був «тільки собою». Це все, чим можна пояснити тонкість життя і творів Д. Січинського⁷.

Саме ставлення Січинського до процесу композиторської творчості рішуче відрізняється від позицій його попередників і сучасників – представників перемишльської школи, а також Нижанківського, Вахнянина та ін. Для нього це був часто спонтанний процес, що відбувався під впливом раптового натхнення, спалаху почуттів. Звідси випливає і особлива, типово романтична автобіографічність образної сфери, зосередженість на особистих переживаннях, навіть якщо він піднімає теми загальнозначимі. Можна стверджувати, що композитор свідомо культивує в творах тему конфлікту митця з середовищем, наголошує на своїй самотності – цей романтичний статус побічно стверджує його духовну виключність. З романтичного світогляду і певних рис натури Січинського випливає і його особлива «естетика банального».

⁷ Гадзінський В. Бодлер української музики // *Музика* (1924/4–6). – С. 36–37.

Його не раз справедливо критикували за салонність, але виростаючи і формуючись у певному середовищі зі своїми, не занадто глибокими культурними традиціями, Січинський не зміг подолати його впливу, лише намагався цей вплив перевтілити якомога більш індивідуально. Відтак і використання засобів музичної виразності позначене особистим ставленням автора до художнього образу, при чому він не замислюється ні над тим, над чим вболівали тогочасні європейські митці – рафінованістю і новаторством виразу, ні навіть над спеціально народним звучанням своїх творів. Найважливішими Січинському видаються експресивні властивості мелодики, гранична емоційна насиченість гармонічних прийомів, а навіть фактурного розташування, остільки, оскільки вони здатні виразити його суб'єктивні настрої і почування. Його частіше інспірують звукові враження міського середовища, аніж автентичні звучання українського фольклору.

Отже, можна зробити висновок, що романтичний ґрунт творчості Січинського зумовлений передусім його індивідуальною поставою, світоглядом, натурою, і тому істотно відрізняється від романтичної орієнтації інших галицьких мистців, незважаючи на спільність деяких рис – близькості до фольклору, галицької побутової музики, переважанням жанрів солоспіву та хорів, звернення до літургійних жанрів тощо. Проте крім чисто особистого підґрунтя, особливостей характеру, сама приналежність Січинського до «fin de siècle», до періоду, коли такі загострені суб'єктивні настрої і особистісні рефлексії все частіше проникають у поезію і літературу, а навіть малярство, теж відіграла свою певну роль. Досить лише порівняти лірику Січинського і новели Кобилянської, Стефаніка, Черемшини, портрети Труша. При очевидних індивідуальних відмінностях, схильність до психологічного самоаналізу об'єднує їх усіх.

Тяжіння до автобіографічності сформувало і коло образів творчості композитора, повністю відповідної до романтичної естетики, — перевага настроїв безвиході, безнадії, душевного розладу з оточенням і з самим собою, несприйняття соціальних умовностей, тема нещасливого кохання, вічних мандрів у пошуках ідеалу. Від Шуберта до Вольфа ці теми були домінуючими у вокальній ліриці романтиків, в першу чергу – австрійських, під чийм явним впливом сформувався і світогляд Січинського.

Проте, коли «Weltschmerz»⁸ європейських романтиків трансформується у Січинського на основі галицької побутової музичної культури, спираючись на старогалицьку елегію та на «стерті» вже від частого ужитку інтонації вальсів, то виникає певна невідповідність тих філософських глобальних проблем буття особистості, до яких він стремить, і засобів, якими користується. Необхідно тут згадати про певну еkleктичність музичної мови, хоча сам цей термін і носить різко негативний характер.

Якраз у Січинського, як не парадоксально, еkleктичне поєднання декількох різностильових, різнопланових елементів є і джерелом його слабкості, але водночас і ознакою його індивідуального стилю. На це не раз справедливо

⁸ "Світова скорбота" (нім.) – образне окреслення, що часто використовується для пояснення сутності романтичної лірики.

вказували критики, зокрема, досить гостро відгукувався про нерівність його музичної мови С. Людкевич: «Музика Січинського, при всіх вдячних прикметах його м'якої мелодики своєю одностайно розливною елегійністю та надто одностайною кованою ритмікою у хорах підходить до Шевченка трохи тяжко, гальмуючи її стихійний темперамент. До того музика його як усюди, так і тут (мається на увазі в кантаті «Лічу в неволі» – Л. К.) трохи замало народна, пахне часто відгуками циганських романсів»⁹.

Ще гостріше про ту саму кантату писав Гнат Хоткевич: «Найкраще з хорових продукцій вийшла композиція Січинського, цього загубленого таланта, який стоїть на межі між самоуком і дилетантом, особа, що знає деталі, а не знає цілості, що знає звукову арифметику, а не знає пластики, не розуміє значення лінії, рельєфу, загального колориту. І от «Лічу в неволі» – типова річ такого галицького композитора. Шовкові кавалки, зшиті в ковдру в тім порядку як попадалися під руку: зелений з жовтим, трикутний з круглим»¹⁰.

Згадаймо, що еkleктизм інтонаційних джерел в різних аспектах помічали і в творчості Чайковського, і у Малера, і в Ріхарда Штрауса. Січинському зіткнення різностильових елементів нерідко допомагає досягти максимально експресивного ефекту, заглибитись у підтекст поетичного слова.

Часто музична драматургія побудована на поступовому наростанні і тезисному підсумовуванні у кінцевій фазі – кульмінації, що якраз і спрямоване на виняткову загостреність емоційного виразу. Наприклад, у солоспіві «Я тебе люблю» на слова Володимири Вільшанецької реприза повертає до попереднього схвильованого настрою, тону якого підноситься до виразу захоплення у кульмінації романсу, у солоспіві «В мене був коханий край» на текст Гайне широкий розвиток мелодії, посилення динаміки також приводить до кульмінації в останньому реченні романсу.

Створенню експресивного настрою часто служать секвенційні хвилі наростання (закономірно виникають асоціації з творчістю Чайковського). З іншого боку, у творах Січинського з більш світлим і ліричним настроєм мелодія спирається на характерні пісенно-романсові звороти з типовими жанровими формулами.

Мелодія і тематизм у творах Січинського будується переважно в синтезі трьох основних джерел:

- а) української народної пісенності, переважно ліричної сфери (пісні про тяжку жіночу долю, любовні тощо);
- б) старогалицької елегії з її характерною сентиментально-салонною семантикою;
- в) мовно-речитативних, декламаційних, патетичних зворотів, що спрямовані на досягнення театральних ефектів.

Завдяки ним традиційний солоспів (в дусі пісні-романсу) чи хор переростає у драматичний монолог. Кожен з цих складових елементів несе певні семантичні навантаження, виконує певну драматургічну функцію. Наприклад, елементи української народної пісенної мелодики найчастіше відіграють роль константних,

⁹ Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії* / Упоряд., вступ, переклади та примітки З. Штундер. – Київ: Музична Україна, 1973. – С. 76.

¹⁰ Хоткевич Г. Концерт Львівського «Бояна» // *Діло* (1909/247, 9 вер.).

орієнтуючих слухача на певну прикладну сферу, час, місце, обставини дії, а також трактується як об'єктивне тло розповіді героя. Тому звороти, запозичені з цього джерела, зустрічаються найчастіше у творах із стилізованим фольклорним текстом, як мелодична основа.

Наприклад, у солоспіві Січинського «У гаю, гаю» ліричний настрій, створений у вокальній партії, органічно доповнюється плинним характером супроводу, що імітує перебори струн гітари. Звукообразальна постлюдія між першим і другим розділами завдяки форшлагам, квінтолям у ритміці і оспівуванням опорних тонів ладу відтворює спів пташок і співзвучна до слів «виглянь же, пташко, ...та поворкуєм».

Ще частіше характерні мотиви і звороти української ліричної пісні зустрічаються у зіставленні з контрастними, найчастіше речитативними, елементами, і тоді вони поміщаються на початок солоспіву чи переносяться навіть у супровід. Найчастіше прикладом подібного трактування можуть служити солоспіву чи хори, де стикаються типово романтичні полюси – недосяжний ідеал «простого природного гармонійного життя» і реальна трагедія ліричного героя, позбавленого цих «тихих» земних радощів. Антитеза ця, навіть у дещо подібному інтонаційному втіленні, проходить через все романтичне пісенне мистецтво, починаючи від «Зимового шляху» Шуберта.

У Січинського подібні приклади досить часті, їх знаходимо, наприклад, у солоспіві «Як почувеш вночі», хорах «Минули літа молодії», «Непереглядною юрбою», кантаті «Лічу в неволі».

У солоспіві «Як почувеш вночі» образ нещасливого кохання Січинський передає через схвильований, драматично напружений речитатив, що органічно переходить в кантилену. В основі акомпанементу – семантика кроку і разом з тим створюється непевний, «блукаючий» образ.

І, накінець, третій спосіб застосування та трансформації народнопісенних тем – це використання їх як початкового імпульсу з подальшим переродженням і руйнуванням первісно цілісного пісенного образу (як, наприклад, у романсі «Бабине літо»).

В цілому ж, постійно звертаючись до мелодики української пісенності, Січинський трактує її по-романтичному суб'єктивно, уникаючи глибинного проникнення в автентичне першоджерело, а навпаки – підпорядковуючи його авторській концепції.

Друге джерело мелодики і тематизму (старогалицька елегія) використовується композитором найчастіше, і саме її домінування дало змогу критикам нераз осуджувати Січинського про банальність і поверховість його творчої манери (іноді зрештою небезпідставно).

Однак, для композитора ця музика була найприроднішою звуковою атмосферою, обґрунтованою навіть з психологічної точки зору – згадаймо його нахил до богемності життєвого укладу і світосприйняття, відзначений всіма друзями і близькими. Проте, Січинський, попри банальність і утертість самого інтонаційного джерела, демонструє дуже розмаїте і вишукане перевтілення інтонацій старогалицької елегії. На першому місці зазначимо її використання як символу ліричних почуттів героя у його найтоншому і найширшому спектрі – від

піднесеного захоплення до глибини розпачу і безнадії. І тут він, подібно до Чайковського, уміє надавати стереотипним банальним зворотам нового, багато глибшого емоційного сенсу. Як приклад можна навести солоспіви «Мені байдуже», «Я тебе люблю», «не питай мене», «У мене був коханий край».

Важливою є драматургія застосування цих інтонацій, оскільки вони, як правило, суміщаються зі сферою мовно-речитативних інтонацій. У цій останній, третій групі характерних елементів мелодики і тематизму якнайбільше виявляється творча інвенція мистця (солоспіви «Паду чолом до скелі», «Як почувеш вночі», «Мені байдуже», хори «Минули літа молодії», «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне», кантата «Лічу в неволі»).

Будова творів Січинського повністю впливає із змісту тексту. Це ще одна типово романтична прикмета його художнього мислення. Ось чому у композитора так мало репризних форм, що викликають враження завершеності, заокругленості, і значно більше наскрізних, де музика буквально йде за поетичним словом, поступово розкриваючи його зміст. Наприклад, кантата «Лічу в неволі» написана у вільній формі кантати-поєми. Тут стирання цезур між розділами характеризує форму вільного типу, тенденцію до розімкнутості. Композитор прагне зробити форму гнучкою, такою, яка б відповідала задуму правдивого і точного втілення поетичного образу. Тому, майже в кожному солоспіві або хоровому творі проблема форми розв'язана своєрідно, у залежності від змісту тексту.

Найуживаніші форми, які Січинський застосовує у своїх творах – куплетно-варіаційна, наскрізно-строфічна, яка лише умовно ділиться на розділи (солоспіви «І не питай мене», «Паду чолом до скелі», «Як почувеш вночі», «У мене був коханий край», «Не співайте мені сеї пісні», хори «Минули літа молодії», «Нудьга гнітить», кантати «Дніпро реве», «Лічу в неволі»). Композитор тяжіє до максимальної стисненості, афористичності викладу, звертаючись до періоду (солоспів «Із сліз моїх»); трапляється тричастинна репризна (солоспіви «Дума про гетьмана Нечая», «У гаю, гаю», хор «Непереглядною юрбою»); натомість у солоспівах і хорах, наближених до театральної сцени, часто використовується тричастинна форма з динамічною репризою (солоспіви «Бабине літо», «Я тебе люблю», «Мені байдуже», «Кілько дум ту переснилось», хори «Пісне моя», «Даремне, пісне»); твори, що найближчі до фольклорного джерела, надають перевагу куплетній формі типу «заспів-приспів» (хори «Коби я був пташков», «Над гори до хмар»).

Наскрізні побудови або репризні форми з динамічною репризою часто ґрунтуються на трифазовості драматургічного розгортання. У своїх творах з трифазовою композицією Січинський дотримується драматургії, найбільш поширеної в романтичних піснях, тобто радикальне, полярне зіставлення образів у першій та другій фазі і крайня емоційна піднесеність у заключній. Таким чином трактована тричастинність відображає виникнення в тексті мотивів спогаду або мрій, які різко контрастують з дійсністю. Цей образ виражений у контрастному середньому розділі, а реприза повертається до початкового настрою, проте під впливом минулого конфлікту значно загостреного, нерідко завершеного зламом. У Січинського подібну поляризацію образів зустрічаємо у солоспівах «Кілько дум ту переснилось», «Я тебе люблю», «Бабине літо».

Отже, у використанні засобів виразності композитор дотримується принципу максимальної відповідності до суб'єктивно потрактованого поетичного прообразу. В рамках доволі скромної виразової системи (давалася взнаки на лише недостатність професійної освіти, але й богемність, «салонність» самої вдачі мистця, спонтанність творчого процесу) Січинський відбирає ті елементи, які мають відкрystalізовану семантику у втіленні трагедійних, меланхолійних, елегійних почуттів і настроїв, захоплює передусім темний спектр образно-емоційної палітри. Характерно, що митець і не намагається на руїнах традиційних канонів вибудувати нову стилістику, повністю адекватну до світовідчуття надломаної, стражданої особистості, яку суспільство витіснило за межу «порядності». Січинський залишається в рамках існуючої жанрової, інтонаційної сфери, пробує переосмислити її крізь призму індивідуальності, загострено-болісного сприйняття. Оскільки галицька музична традиція не мала вироблених стереотипів для відтворення «пограничних» емоційно-психологічних станів, її сфера загалом була внутрішньо достатньо гармонійна (незважаючи на схильність до лірично-сентиментальних настроїв), то шлях її пристосування до власних художніх уявлень у Січинського лежав через «ірраціоналізацію» складеної системи. Тому у багатьох сучасників стиль Січинського й асоціювався з «клаптиковою ковдрою»¹¹. Та порівнюючи індивідуальну манеру Січинського з іншими галицькими композиторами (навіть з популярними солоспівами Матюка), помічаємо глибший, детальніший підхід до поетичного тексту. Часто він прагне передати кожен смисловий нюанс літературного першоджерела, через що його хори і солоспіви іноді хибують на зайву деталізацію, невивершеність, видиму алогічність. Але їм притаманна цілісність іншого порядку, підказана природою суб'єктивної експресії.

Отже, цей короткий ескізний нарис мав на меті подивитись з іншого пункту бачення на творчий доробок одного з найбільш суперечливих українських композиторів перелому XIX–XX ст. Автор намагалась простежити художні інспірації, породжені богемною вдачею Січинського, що витворила його особливий погляд на те оточення, в якому він жив, перед яким намагався розкрити найпотаємніші свої прагнення і страждання навіть тоді, коли знав, що буде незрозумілий і погорджуваний ним.

Література

- Антонич Б.-І. Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва) // *Карби: Мистецький збірник*. – Львів, 1933. – С. 5.
- Гадзінський В. Бодлер української музики // *Музика* (1924/4–6). – С. 36–37.
- Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії* / Упоряд., вступ, переклади та примітки З. Штундер. – Київ: Музична Україна, 1973. – С. 76.
- Музыкальная литература зарубежных стран* / ред. Б. Левик. Москва: Музыка, 1972. – Вып. V.
- Фридрих Ницше. Странник и его тень // Ф. Ницше. *Вагнер в Байрейте* [=Избранные произведения в 3-х томах, т. 2]. – Москва: Refl-book, 1994. – С. 106.
- Хоткевич Г. Концерт Львівського «Бояна» // *Діло* (1909/247, 9 вер.).

¹¹ Зокрема у наведеному вище уривку зі статті Хоткевича.

Friedrich Nietzsche. *Der Antichrist*. – Nietzsche-Werke, Bd. 2. – Kassel-Basel, 1991.

Mozart: *Die Dokumente seines Lebens* / Gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch. – Kassel usw., 1961.

