

теперішнього і майбутнього, без осмислення яких людина не може національно й духовно самоідентифікуватись.

Література: *Виноградов 1971*: Виноградов В. Проблема сказа в стилістиці // Поетика. – Л., 1971. – 240с.; *Копистянська 1996*: Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики // Слов'янські літератури. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 184-200.; *Лепкий 1991*: Лепкий Б. Твори в 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.2. – 700с.; *Гром'як 1997*: Літературознавчий словник – довідник / Р. Гром'як, Ю.Ковалів. – К.: Академія, 1997. – 752 с.; *Москаленко 1993*: Москаленко В., Рудяков П. Проблема зв'язку часів у сучасному історичному романі південних слов'ян // Слов'янські літератури. – К.: Наукова думка, 1993. – С 200 – 225.

**О.М. Косінова**, здобувач, Херсон

УДК 821.16.091

ББК 83.3 (4 Укр.)

### **Проблеми символізму у творчості Богдана Лепкого та Павла Тичини**

*Оксана Косінова. Проблеми символізму у творчості Богдана Лепкого та Павла Тичини.*

*У статті розглядається творчість Павла Тичини та Богдана Лепкого. Увага акцентується на тому, що твори письменників позначені впливом літературно-художньої та філософсько-естетичної течії символізму.*

**Ключові слова:** символізм, проза, поезія, музика, музичний термін, гармонія.

*Oksana Kosinova. The influence of the symbolic trend on the creative work of Pavlo Tychina and Bogdan Lepke.*

*The creative work of Pavlo Tychina and Bogdan Lepke is considered in this article. A special attention is paid to the fact that the works of the writers are marked by the influence of literary-artistic and philosophic-esthetic trend of symbolism.*

**Keywords:** symbolism, prose, poeziya, music, muzichny termin, garmoniya.

Відомо, що прихильники літературно-художньої та філософсько-естетичної течії символізму велику увагу приділяли звуковій організації мови. Недаремно знаменитий французький поет-символіст Верлен у своєму «Поетичному мистецтві» заманіфестував орієнтацію символізму на музику, заявивши: «Найперше – музика у слові!...Так музики всякчас і знов!» [Будний, Ільницький 2008: 293]. Творчість Павла Тичини та Богдана Лепкого – самобутніх письменників ХХ століття – чий стиль позначився впливом символізму і характеризувався схильністю до музичності поезії і прози, яскраво ілюструвала цей вислів.

Серед дослідників, що працювали над проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтва у ХХ столітті можна назвати роботи К. Вайса («Симбіоз мистецтв», 1936), М. Кагана («Морфологія искусства», 1972), В. Васіну-Гроссман («Музыка и поэтическое слово», 1972), Б. Реїзова («Литература и музыка. Контакты и взаимодействия», 1975), В. Ванслова («Что такое мистецтво», 1988), О. Рисака («Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття», 1999), Д.Наливайка («Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства», 2003) тощо.

Отже, виходячи з вищезазначеного, мета цієї роботи – показати вплив символістської течії, що виявлявся у синтезі літератури і музики, на прикладі творчості Б.Лепкого та П.Тичини. При цьому здійснити такі конкретні завдання: 1) розкрити поняття символізму; 2) показати ознаки музичності літературних творів Б.Лепкого та П.Тичини; 3) узагальнити отримані результати. Символізм (франц. symbolisme – знак, символ) – течія, яка зародилася у творчості французьких поетів С.Малларме, А.Рембо, П.Верлена, Ж.Мореаса. Проникнення в ідеальний, позамежний світ завдяки інтуїції художника було, на думку символістів, вищою формою пізнання і протиставлялося науковому раціоналістичному методу. Визнаючи вслід за романтиками вищою формою мистецтва музику, яка здатна відкривати ірраціональним шляхом таємну сутність світу, тайну ідею, символісти намагались наблизити виразні засоби літератури та живопису до музичних.

Саме з появою символізму в «європейській і у світовій літературі розпочався період найрізноманітніших «ізмів», яких з часом можна було перелічувати десятками. Проте символізм довгий час залишався головним серед них [Клочек 1986: 37]. У своїй сукупності вони становили певну стильову єдність – «модернізм».

Німецький філософ ХІХ століття Артур Шопенгауер велике значення приділяв ролі мистецтва у житті: «Якщо весь світ як уявлення – лише видимість волі, то мистецтво є уявлення цієї видимості, самега obscure, яка показує предмети чистіше, дозволяючи краще їх споглядати у сукупності»

[Шопенгауер: 324]. У музиці він бачив панацею від усіх страждань, катарсис, свого роду духовну ванну, яка змиває весь бруд і дріб'язковість, все погане і вульгарне, завдяки чому людина облагороджується і настроюється на найвищий тон» [Макаренко 2004 : 32]. Філософ вважав, що кожна людина в реальному житті подібна до струни, порівнював вчених з музикантами оркестру, кожен з яких майстер на своєму інструменті, а філософа з капельмейстером, який має знати природу кожного інструмента, має вміти грати на ньому і не повинен на всіх або на одному грати досконало. Учений наголошував, що неповажне ставлення до музики можливо лише від недостатності освіти. Тому радив майбутнім діячам на ниві науки та мистецтва займатись музикою. Про те, наскільки була важлива музика у житті Шопенгауера, свідчить незвичне і несподіване визначення цього виду мистецтва у 6-томній «Релігійній філософській енциклопедії», – одній з найпопулярніших у сучасному західному світі: «Музика – це найвище з мистецтв для Шопенгауера» [Music: 381].

Вплив філософії й естетики А.Шопенгауера на практику художньої творчості простежується на прикладі творчості Ріхарда Вагнера, діяльність якого представляє інтерес не тільки для історії музики і мистецтва, але і для історії світової культури. Він був неординарною натурою, об'єднав у своїй особі якості диригента, композитора, поета, драматурга, письменника, суспільного і політичного діяча, естетика тощо. У своїй творчості виклав особисті погляди на вічну проблему життя і долю людини в ньому, як естетик відобразив у теоретичних творах закони своєї музичної драми і мистецтва взагалі, як мислитель – відбив у собі філософські системи близьких йому за духом філософів, створивши разом новий тип філософії – філософію мистецтва.

Світле, високе захоплення повинна викликати музика і музика передусім молодого сучасника Ріхарда Вагнера – вважав Бодлер. Вагнерові теорія поєднання всіх мистецтв, з одного боку, а з другого – його практика музики драматично-містичної, чуттєвої, стихійної, зв'язаної тільки внутрішніми законами і внутрішньою дисципліною, дуже добре підходили до світогляду Бодлера. Поет написав захоплені статті про “Тангейзера” і “Лоенгріна” і так заснував культ Вагнера в поезії символізму, який набирає сили з кожним десятиріччям» [Рубчак 1991: 20].

Знайомство молодого професора філології Ф.Ніцше із загальновідомим композитором Р.Вагнером відбулося у 1868 році. У долі філософа композитор також зайняв не останнє місце – Ніцше зазнав сильного впливу Вагнера на формування філософсько-художнього світогляду.

Музика не тільки за словами, музика за всім життям – так найбільш точно можна визначити ставлення Ф.Ніцше до самої музики. Протягом всього життя він займався композицією, у своїй творчій спадщині залишив п'ятдесят три музичних опуси. У перші роки літературної діяльності Ніцше «створив феномен естетичної світопобудови визначивши в ній цілком конкретне і незмінне у всій своїй філософії місце музиці» [Макаренко 2004 : 54]. В основному Ф.Ніцше погоджується з шопенгаурівським визначенням музики і також виділяє їй особливе місце серед інших видів мистецтв. Улюбленою формою викладу власних думок філософ обрав афоризм: «як вібрація думки-струни, як музична фраза, афоризм, що межує з символом, де символічність – один із найяскравіших атрибутів музики» [Макаренко 2004: 54].

Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме були поетами, які склали основу літературної течії символізму. У Бельгії ці течії для свого розвитку знайшли сприятливий ґрунт. У 1886р. році в країні була створена група “Молода Бельгія”, яка передала іншим молодим гурткам естафету, що через двадцять років дійшла до Львова і втілилася в 1907 році у “Молодій музи” Львівська “Муза” була “фрагментом загальноєвропейської панорами” або однією з ланок в ланцюгові літературних організацій багатьох країн Європи – “Молода Бельгія”, “Молода Німеччина”, “Молода Польща”, що проголосили своїм гаслом символізм та служіння красі [Рубчак 1991:7]”.

Початком “Молодої Музи” як мистецької течії можна вважати появу в 1906р. журналу “Світ”. Так, в одному з номерів цього видання стверджувалося, що “Молода Муза” репрезентує відомий в інших народів напрямок декадентський, символічний, модерністичний, естетичний – і як там ще всіляко його називають. Мета цього напрямку – служити красі. Літературне угруповання існувало порівняно недовго – від 1907 року до першої світової війни, тобто сім-вісім років. Але воно внесло “свою сторінку в історію української літератури, було певним етапом на шляху її дальшого розвитку [Рубчак 1991:12]”. Кожен письменник репрезентував свою лінію розвитку, пошуки власної концепції, що охоплюють сферу ідей і форм. Неприйняття побутового реалізму, описовості старої школи письма об'єднувало представників усіх цих груп, течій чи просто індивідуальностей.

Осмислюючи ситуацію, П. Карманський у своїй книжці “Українська богема” писав: “Ми, молодомузівці, може, навіть тільки інстинктом, відчували, що Європа женеться вперед, тоді як ми, галичани, сидимо скам'янілі на гранітних основах традиційної побутовщини, “неньковатости” , примітивізму й сентименталізму... ..Ми хотіли навчити загаль читати справжню поезію, не пофальшовану манірністю й ідеологією Квітки аж до Бордуляка включно, поезію, вільну від

трафаретних, барвінкових і вербових пейзажів... Ми шукали нової форми, нового вислову, намагалися витончити наші творчі засоби у формі і змісті". Найпопліднішими серед "молодомузівців" були О.Луцький, В.Пачовський, П.Карманський, М.Яцків, С.Чарнецький та Б.Лепкий: "Ми всі любили нашу пісню народну, нашу літературу й театр, — згадував пізніше Богдан Лепкий, — а все ж бачили, що не стільки сонця, що в вікні. Чогось-то нового бажалося, захочувалося печеного леду, як дехто насміхався з нас ... Я був тоді в Кракові, як "Молода муза" прийшла на світ, але я її не цурався. Була це дівчина гарна, та невговкана й химерна. Розсипала перли, плила по морі тьми, сідала над рікою та приглядалася в свічаді плеса. Не ступала слідами Квітчини "Марусі", й не одному голову звернула".

Ще в дитячі роки Богдан Лепкий виявляв особливе зацікавлення звуковим мистецтвом. Музикальною була вся його родина: батько грав на скрипці, мати, акомпануючи собі на гітарі, чудово виконувала народні пісні, піаністка тітка Дарія майстерно їх інтерпретувала. Прищепленню любові до музики Лепкий завдячував і своїй няні Марії Яницькій та дідові Михайлові Глібовицькому. Зацікавлення музикою поглибилось і під час навчання в Бережанській гімназії. Працюючи в Кракові, Лепкий черпав духовну снагу, слухаючи спів церковного хору під керівництвом Осипа Куриласа, а особисте знайомство з видатними митцями Олександром Мишугою, Модестом Менцінським, Соломією Крушельницькою наповнювало внутрішній світ письменника особливою мелодикою і специфічними тональними модуляціями.

Важливим джерелом поетичного натхнення, як відомо, була для майбутнього письменника народна пісня, без якої не можна уявити його творчості. Захоплення народнопісенною мелодикою відбувалося одночасно з пізнанням глибин класичної музики.

Звичайно, захоплення музичним мистецтвом у дитинстві не могло на позначитися згодом на творчості письменника. Образні паралелі, запозичені зі сфери музичного мистецтва суттєво впливали на його літературний стиль. Це дає підстави говорити про глибоке, естетичне чуття автора, яким він володів повною мірою, до того ж різножанрова творчість Б.Лепкого яскраво засвідчувала схильність до "музичності" поезії і прози. Він сприймав музичне мистецтво як філософію почуттів, а філософію осягав як музику думання, тому погоджувався з Шопенгауером, що "вся метафізична структура світу аналогічна музичній структурі, її складовим частинам, і тому всю світобудову можна вивести із законів музичного розвитку і висловити через музичні поняття [Макаренко 2004 : 29]".

Наскрізь музичним виявився роман-епопея "Мазепа" Лепкого. Треба зауважити, що образ видатного українського гетьмана завжди був надзвичайно популярним та набув поширення у творах різних жанрів і мистецтв: поемах "Мазепа" (1818) Дж.Г.Байрона, "Войнаровский" (1825) К.Рилєєва "Полтава" (1829) О.Пушкіна, "Мазепа" (1929) В.Гюго, поезіях Т.Шевченка, в однойменних музичних творах – симфонічній поемі Ференца Ліста, операх Петра Чайковського, Емілія Неріні тощо.

Музичність художнього світу в епопеї "Мазепа" визначається передусім двома аспектами: внутрішнім, що виражається у розкритті людського ставлення до музики (герої твору грають, співають, танцюють, говорять про музику тощо) і зовнішнім, оскільки музичність твору виявляється в звуковій сфері літературного тексту, його поетичному ладі, який інспірує читачам враження милозвучності. Влучне і багатофункціональне використання письменником українських народних пісень, вертепних мініатюр, поспівок, різноманітних посилок на музику, ритмомелодика мовлення, використання музичних асоціацій та аплікацій, використання лейтмотивів, спорідненість композиційних принципів сюжетобудови, образні паралелі, запозичені зі сфери музичного мистецтва – все це увиразнило образ-характер українського гетьмана. У напружених ситуаціях епопеї звучать оркестри, хори, окремі музичні інструменти. Їх мелодії – це не просто тло, на якому відбуваються події, а художній засіб, що несе собою і в собі великий зміст та емоційну наснагу.

Таким чином, якщо виокремити весь музично-пісенний матеріал епопеї, то одержимо своєрідну "партитуру" літературного твору, яка підпорядкована логіці ідейно-композиційної побудови роману, і має свою структуру. Цю партитуру можна розглядати, як окремий текст, виявити експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію та розв'язку [Луцак 2007 : 7].

Поняття "гармонії" належить до найдавніших категорій теорії музики та естетики. Цей термін позначає злагодженість будь-яких явищ, сумірність частин і цілого, вказує на сформованість і узгодженість фізичних та духовних якостей людини. До гармонійних явищ у музиці відносять співзвуччя (одночасне звучання двох і більше звуків), акорди (усталені й закономірні співзвуччя), консонанси (співзвуччя, що кваліфікуються слухом як благозвуччя), дисонанси (неблагозвуччя).

На перетині музичного аспекту творчості Лепкого та глибинного принципу музичного мислення кристалізується категорія "гармонійного", яка функціонує у літературній сфері письменника. Невипадково палке та глибоке почуття до Мотрі Кочубеївни дозволило гетьману називати її "піснею високосферною". Письменник використовував музичне поняття "музика сфер", що означало гармонію

світового порядку, торжество істини, добра, справедливості як похідне поняття від древньогрецьких філософських уявлень про єдність музики і світобудови» [Лупак 2007 : 9].

Поняття гармонії функціонує у творі як безпосередньо (у тексті вживається слово “гармонія”), так і опосередковано (в переносному значенні для створення враження від узгодженості між людьми, у природі та між людиною і природою). Після освідчення гетьмана у коханні відбувається відродження Мотриної душі, яка прагне гармонії з природою. “Минай скоріше, зимо, розвивайтесь, луги, розцвітайте, квітки, вертайте, птахи, з далеких країв, співайте пісню радості й кохання, Мотря хоче щасливою бути!» [Лепкий 1991: 334].

Веселе свято Різдва Христового, чисті почуття, грандіозні політичні плани, погідні та ясні зимові дні – передають враження ідилії, в якій перебувають Мотря і Мазепа. Під звуки першої різдвяної коляди “Бог предвічний”, як у “святочному” гімні зливалися міцні голоси. “З кожною стрічкою (голоси) кріпшали, достроювались до себе, зливалися у акорд [Лепкий 1991: 369]”. Гетьман уважно слухав та з сумом зазначав: “На жаль, у нас тільки в пісні згода. В житті дисонанс, а як життя перетворюється в пісню, виходить гармонія чудова [Лепкий 1991: 369]”. Отже, в лепківському понятті музичної гармонії спостерігалися такі ж процеси, які проходили у навколишній дійсності: це протистояння світлого і темного, сумного і радісного, комічного і трагічного тощо.

Богдан Лепкий не залишає поза увагою ще одне розуміння гармонії – єдність суперечностей, контрастів, про що свідчить авторська оцінка філософського змісту коляди “Дивна радість стала”, вкладає в уста Мазепа: “Це найкраща з наших пісень, кращої я у світі не чув. Вона мене дитиною зворушувала до сліз, і тепер спокійно слухати її не можу. Зміст радісний, а музика сумна. Зміст говорить про Різдво Христове, а музика ніби передбачає його муки і смерть. Такого контрасту я ніде більше в мистецьких творах не завважив [Лепкий 1991: 369]”.

Треба зауважити, що молодшою сестрою “Молодої Музи” була “Українська хата”. Хоч сама назва цього об’єднання і не обіцяла нічого особливого – його діяльність була цікавішою від молодомузівців, оскільки в цьому літературному угрупованні “кувався своєрідний волонтаризм “нової української людини”, не без впливів філософії Ніцше. Хатяни ставили натиск на індивідуалізм, на автономну дію сильних самотників, що перевищують маси.

Дуже характерним втіленням теорій “Української хати” стали твори Грицька Чупринки “...його вперте шукання слова як такого, звука як такого було дуже важливе для наймолодших поетів у “модерністичних” колах Києва, особливо для Павла Тичини [Рубчак 1991: 40]”.

Музичне світовідчуття завжди було однією із сторін багатогранного таланту Павла Тичини. Як і Богдану Лепкому, музика ще з раннього дитинства допомагала поету осягати навколишню дійсність. Справжню любов до музики пробудила перша вчителька Серафіма Морачевська. Завдячуючи своїм природним даним, малим хлопцем він співав у хорі Троїцького монастиря міста Чернігова. Там йому доручали співати і сольні партії, що було дуже почесно. У перший же рік навчання юний Тичина співає і в світському хорі хлопчиків Народного дому, що був складовою великого мішаного хору (диригент П.Добровольський). Пізніше майбутній поет закінчить чернігівську семінарію і переїхавши на подальше навчання у Київський Комерційний інститут, підтримуватиме зв’язки з музичною стихією все своє життя.

Як відомо, у творчості Тичини також виділяється одна тенденція, яка пронизує весь підготовчий період від початку до кінця і безпосередньо переходить до “Сонячних кларнетів”, а від них і на всі етапи творчого розвитку, – це тенденція освоєння народної пісні. Українська народна пісня “...і є генетичним зерном віршової системи Тичини” [Костенко 1982 :39].

П.Тичині, як і Б.Лепкому, було властиве глибоке відчуття природи, що набувало своєрідних космічних вимірів: всесвітня музика – Musica Mundana, гармонія сфер, кожна з планет у своєму русі, коловороті породжує звуки, отже, кружляння небесних тіл утворює гармонію сфер.

Тичина вважав, що музика є одним із найдовершеніших виявів гармонії. Сама назва збірки “Сонячні кларнети” говорить про те, що музика присутня майже у кожному рядку її поетичних творів. “Кларнети – це сурми світла, космічного ритму, трембіти, зіткані з проміння. Їх легкий граючий ритм, високе і дзвінке голосіння граціозні форшлаги і фріоритурки, розложисте стаккато і лагідне легато чується в далеких поезіях Павла Тичини зовсім виразно [Стус 1993 : 64]”. Поет у центрі Всесвіту, який сповнений музикою.

Зупинимось на будь-якій поезії “Сонячних кларнетів” і побачимо, що вона виражає або радісну мить відкриття гармонії в навколишньому світі (“Гаї шумлять...”, “Цвіт в моєму серці...”, “Не дивися так привітно...”), або ж тремтливо-очікуючий стан її передчуття (“Я стою на кручі...”, “Там тополі у полі...”, “Хтось гладив ниви...”), або ж емоційний вибух, викликаний кричущою дисгармонією тогочасного життя (“По хліб йшла дитина...”, “Одчиняйтеся двері...”, “Скорбна мати...”) [Клочек 1986 :150]. В окрему групу можна було б виділити поезії, що показують до болю щемкий момент порушення

існуючої або ж колись існуючої гармонії (“О, панно Інно...”, “Ой не крийся, природо...”, “Подивилась ясно...”).

Філософська декларація Павла Тичини, його “космічне credo – в першому віршові збірника “Не Зевс, не Пан”: це пролог про Соняшні Кларнети, вірш, написаний хронологічно мабуть найпізніше від усіх інших у збірнику...; але під знаком його складена вся перша збірка поезій Тичини, з цим credo зроблено вибір поезій [Ніковський 1918 : 81]”.

Тут поет заперечує як міфічних Зевса і Пана (Фавна) давньогрецької міфології, так і біблійного Голуба-Духа, стверджуючи, що вселенською істиною є не вони, не теологічні постулати, а лиш “Сонячні кларнети”, тобто універсальна гармонія, ритмічний рух, за законом якого “акордяться планети” і “горять світи, біжать світи музичною рікою”.

Якщо музичний термін енгармонізм означає “зрівняння й ототожнення звуків, що мають однакову висоту, але різні назви”, то в переносному значенні його слід розуміти як “співвідношення далеких або різнорідних явищ і понять [Клочек 1986: 202]”. Таким чином, цикл “Енгармонійне” П.Тичини позначав гармонію як єдність суперечностей, контрастів.

Перша поезія циклу “Енгармонійне” – “Туман” (1918) побудована на принципі контрастного повтору. Вона “попри весь її внутрішній драматизм, звучить гармонією “чорного акорду”, що зумовлений похмурих туманним ранком”.

Кожна деталь мініатюри “Сонце”, вказуючи на різні об’єкти природи, вже має чітко виражене завдання – передати ансамблеве звучання передсвітанкового стану цієї природи, ту мить, коли все чекає сходу сонця.

У мініатюрі “Вітер” над рікою, над луками, над житніми і соняшниковими полями гуляє та співає теплий медовий Вітер. Природа звучить своїм хоровим багатоголоссям.

Мініатюра “Дощ” зображує явище природи, яке кожен із нас неодноразово спостерігав, і викликає настрій тривожного чекання. Перша фраза у вигляді сольної частини-арії: «А на воді в чийсь руці / Гадюки пнуться... / Дощ почався, на воду впали перші краплини, арія-речитатив продовжується: «Війнув, дихнув, сипнув пшона – / І заскакали горобці!..»

Знову відчуваємо мотив тривоги, який викликав збудження в читача першим реченням поетичного тексту, набув особливого підсилення у такій сольній арії, яка начебто перегукується із попередньою: «Тікай! – шепнуло в береги. / Лягай... – хитнуло смолки». А після цих рядків – метафоричний образ: «Спустила хмарка на луги / Мережані подолки».

Таким чином, художньо-естетичні погляди Павла Тичини та Богдана Лепкого певною мірою зазнали впливу символістської літературно-художньої та філософсько-естетичної течії, їх твори позначені особливою музичністю, пройняті пісенністю, П.Тичині, як і Б.Лепкому, властиве глибоке відчуття природи, що набуває своєрідних космічних вимірів, вони використовують поняття всесвітньої музики, поняття гармонії як злагодженості та суперечності тощо.

Один з напрямків літературної компаративістики є дослідження взаємодії літератури з іншими видами мистецтва. Вивчення такого взаємозв’язку мистецтв на прикладі творчості, зокрема Б.Лепкого та П.Тичини, буде стимулювати учених-теоретиків і літературних критиків до дискусії з проблем інтеграції мистецтв та подальшого глибокого вивчення та аналізу їх творчості.

**Література:** Будний, Ільницький 2008: Будний В. Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. – К.: Вид. дім “Києво – Могилянська академія”, 2008. – 430 с.; *Васина-Гроссман 1972*: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3 ч. – Ч. 1: Ритмика. – М.: Музыка, 1972. – 150 с.; *Каган 1972*: Каган М. Морфология искусства. – “Искусство”, 1972. – 441 с.; *Клочек 1986*: Клочек Г. “Душа моя сонце намріяла”: Поетика “Сонячних кларнетів” Павла Тичини. – К., 1986. – 367с.; *Костенко 1982*: Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. – К., 1982. – 255с.; *Лев 1976*: Лев В. Богдан Лепкий 1872 – 1941 // Життя і творчість. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1976. – 396 с.; *Лепкий 1991*: Лепкий Б.С.Мазепа. Трилогія. Мотря // історична повість у 2 т. – Львів: Каменяр, 1991. – 424 с.; *Лепкий 1991*: Лепкий Б. “Полтава” Мазепа. Трилогія. Полтава: історична повість у 2 т. – Львів: Червона калина, 1991. – 407 с.; *Лунак 2007*: Художня та літературно-музична інтерпретації образу І. Мазепа (епопея Б. Лепкого “Мазепа” та опера П. Чайковського “Мазепа”): Автореф. дис... канд. наук: 10.01.05 – Тернопіль, 2007 – 19с. – Режим доступу до автореф. : <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/1446>. *Любан-Плоцца, Побережная, Белов 2002*: Любан-Плоцца Б., Побережная Г., Белов О. Музыка и психика: Слушать душой. – К.: “Адеф Украина”. – 2002. – 200 с.; *Макаренко 2004*: Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер. Вагнер. Ніцше. – К.: Факт, 2004. – 152 с.; *Наливайко 2006*: Наливайко Д. Мазепа в європейській літературі XVIII-XIX ст.: історія та міф // Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім “Києво – Могилянська академія”, 2006. – 382с.; *Наливайко 2003*: Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. - 2003. - №5. - С. 10- 18. *Новиченко 1979*: Новиченко Л. Поезія і

революція. – К., 1979. – 365с.; *Ніковський 1918* : Ніковський А. Vita Nova. – К., 1918. – 86с.; *П'янов 2002*: П'янов В. На струнах вічності // Нарис та есеї. – К., 2002. – 216с.; *Стус 1993*: Стус В.Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). - К.: Товариство “Знання” України, Вид.-поліграф. центр “Знання”; 1993. – 96с. *Тичина 1983-1986*: Тичина П. Зібрання тв-ів у 12-ти т. – К.:Наук. Думка, 1983 – 1986. – Т.5. – Кн.2. – 664с.; *Тичина 1983 – 1986*: Тичина П. Зібр.тв: У 12-ти т. – К.:Наук. Думка,1983-1986. – Т.6. – 704с.; *Юдіна 1976*: Юдіна В. Музика в житті П. Тичини. – К., 1976. – 87 с.

*Оксана Косинова. Проблемы символизма в творчестве Богдана Лепкого и Павла Тычины.*

*В статье рассматривается творчество Павла Тычины и Ивана Багряного. Внимание акцентируется на том, что в произведениях писателей ощущается влияние литературно-художественного и философско-эстетического направления символизма.*

*Ключевые слова: символизм, проза, поэзия, музыка, музыкальный термин, гармония.*

**Костюк С. В.** (Тернопіль)

УДК 741.9 (477)

ББК 85.143 (4 Укр)

### **Богдан Лепкий у малярстві: фонди тернопільського обласного краєзнавчого музею**

*Уперше в науковий обіг вводиться інформація про твори мистецтва фондової збірки Тернопільського обласного краєзнавчого музею, присвячені Богданові Лепкому*

*For the first time the information about the art creations of the fund collection of Ternopil regional museum of lokal lore, dedicated to Bogdan Lepky, is introduced into the scientific circulation.*

Дотепер твори мистецтва фондової збірки Тернопільського обласного краєзнавчого музею не були описані та інформацію про їх наявність фіксувала лише облікова документація. Відтак публікації про згадані матеріали відсутні. Запропонований виклад покликаний доповнити знання про зображення Богдана Лепкого у творах мистецтва.

Серед “сотенного” фонду Богдана Лепкого, сформованого у Тернопільському обласному краєзнавчому музеї, поза увагою залишалася донедавна мистецька група щодо розкриття художнього таланту співця Золотого Поділля та змалювання його образу іншими авторами.

Загалом, тільки шість одиниць збереження налічують лепківські матеріали тематичної збірки: “Графіка” – 4, “Живопис” – 2 [1].

Започатковує означені матеріали “Портрет Сільвестра Лепкого – священика с. Жукова, талановитого поета, відомого під псевдонімом Марко Мурава, батько Богдана Лепкого – українського поета. Автор портрету – Богдан Лепкий. Поч. ХХ ст. (30-ті роки), Бережанський р-н, с. Жуків, 26х 33см” (подано запис каталожної карточки ТКМЖ – 991 – С.К.): анфасне зображення молодого чоловіка без головного убору; темний одяг священнослужителя; темне, коротке волосся зачесане на бік; тло – блакитне (полотно, олія); дерев’яна, різьблена рама (декоративний квітковий орнамент, оздоблений золотистою фарбою); на звороті рамки зафіксовано текст олівцем, залишений автором: “Мій батько Сільвестр в молодім віці. Богдан Л.”. Роботу знайдено 1989 року: с. Жуків, Бережанщина – подаровано братовою дружини Левка Лепкого.

Живописний портрет “Богдан Лепкий” (ТКМЖ – 1334; 2000, картон, темпера, 80х60 см) належить авторству Богдана Ткачика: зображення погрудне (три четвертих постави); голова ледь повернута ліворуч, погляд – на глядача; назад зачесане волосся, відкриває високе чоло; верхню губу прикривають маленькі підстрижені вуса; біла сорочка видніється з-під пальта великокомірного. Картина поповнила фонди після персональної серпневої виставки Б. Ткачика 2001 року – подаровано.

Добротний портрет “Лепкий Богдан Сильвестрович” (ТКМГр – 2112; 1990, картон, пастель, 72х53,5 см) 1990 року викуплено в Ігора Крука (Бережани): зображено високочолого літнього чоловіка; сиве, назад зачесане, волосся; невеликі сиві вуса; відкладний комір та вилоги темніші “виказують” шляхетність пальта; невеликі кути білої сорочки ледь накривають сірий шарфик; коричнева краватка. Тло картини вертикально дводільне: ліворуч затонування охристе, справа – світло-синій колір. Картина стаціонарно демонструється в експозиції відділу нової та новітньої історії музею.

Графічний лист “Богдан Лепкий” виконав Ярослав Омелян (ТКМГр – 2464; 1996, лінорит, папір, олівець, 29х26/55х46 см): крупним планом (три четвертих) погрудне зображення Богдана Лепкого; голова нахилена лівоплічно, погляд – на глядача; праворуч од портретованого – розлогою кроною красується стилізоване дерево; задній план – журавлі проперізують небо; відбиток підписано автором