

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291304>

БЕРЕНБЕЙН І. С.

Київський університет імені Бориса Грінченка. Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності (Київ, Україна).

Berenbein, Inesa. Borys Grinchenko Kyiv University. Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of Instrumental and Performing arts (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3949-1201>

© Беренбейн І. С., 2023.

КАМЕРНІСТЬ ЯК ВИЯВ РОМАНТИЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

CHAMBERITY AS A MANIFESTATION OF THE ROMANTIC REFLECTION OF MYKOLA LYSENKO'S PIANO WORK

Універсалізм творчої особистості М. Лисенка виявився в різноманітних напрямках його діяльності, у створенні професійного національного музичного мистецтва, композиторської школи, фольклористики, виконавства, а ширше — української інтонаційно-звукообразної моделі романтизму. Молодший сучасник своїх європейських колег, М. Лисенко типологічно був пов'язаний з європейським романтизмом інтонаційною народною поетикою, глибинною ліричністю і особливою свободою трактування жанрових і ладогармонічних канонів. Водночас митець уособлював феномен української культури як окремої просторово-часової моделі культурного буття світу. Якщо європейський музичний романтизм формується навколо ідеї часу як континууму станів-почуттів, які не співвіднесені з реальним часом, а є суб'єктно-уявними структурами художнього космосу, то українська романтично-барокова модель ґрунтується на біблійному вченні про іманентність Бога, його всеприсутність у «серці, що охоплює Всесвіт» (М. Хвильовий), і є

екзистенційно-бароковою (не лінійною і не трансцендуючою) за типом. Формування української культури на перетині духовних традицій і національних культур визначило напружений, внутрішньо суперечливий межовий характер її емоційно-сислової складової¹.

Особистісна пасіонарна творча історія М. Лисенка як митця межової культури (історично й психологічно), для якої характерні прийняття викликів, заглиблення в смисли, балансування на межі позачасовості й подієвості («кризовий час» за М. Бахтінім) відобразила українські часо-просторові детермінанти й етичні парадигми. Отже, камерність як психотип інтимної сердечної сповідальності, зосередженість на «внутрішній людині» (Г. Сковорода), що йде від української кордоцентричної традиції, формує особливий експресивно-ліричний тип інтонаційності, семантично пов'язаний з народнопісенною і думною поетикою. Зосередження на ірраціональній ліричній сутності часу-миттєвості й часу-вічності продукує невичерпну інваріантність саморозгортання схопленої в деталях миті в її естетичній і поетичній значущості. У цьому криється коріння камерності як вияву українського романтизму

Особливий статус мініатюри у творчості М. Лисенка, з одного боку, є вираженням загальної романтичної тенденції фіксації часу як емоційної категорії, з іншого — особливістю його стилетворчого канону, у якому саме інструментальна мініатюра конституює різні жанрові форми творчості митця. Показовим щодо цього є останній твір М. Лисенка, одноактна опера-хвилінка «Ноктюрн» (1912), яка своєю поетикою пов'язана з інструментальною мініатюрою, на протигагу західноєвропейській камерній опері, що спиралася на літературну традицію малих форм. Така особливість романтичної

¹ Д. Чижевський визначав тип української культури як екзистенційно-бароковий, внутрішньо суперечливий і психологічно напружений, у якому своєрідно переплітались ознаки західної і східної духовності. Див.: Чижевський Д. І. Культурно-історичні епохи. Аугсбург : УВАН, 1948. С. 9.

рефлексії М. Лисенка, її зв'язок з інструментальною мініатюрою значно підвищують статус фортепіанної творчості митця у процесі розкриття і стабілізації авторського мовно-стильового концепту.

Різні жанрові форми фортепіанної творчості М. Лисенка, його окремі мініатюри, цикли мініатюр, циклічні форми (сюїта, соната), концертні п'єси, які майстер створював протягом усього творчого життя, відобразили кордоцентричний камерний психотип як особливу якість ліризму, тому вони набули значення національного романтичного комунікату.

Так, в «Українській сюїті у формі старовинних танців» (1867–1869), спираючись на фольклорну програмність (народнопісенні й романсові джерела), М. Лисенко перекладає міфоритуальну ідею барокової сюїти, створюючи новий семантичний сюжет. Вилучення Жиги і завершення циклу жартівливим Скерцо («Та казала мені Солоха»), своєрідне «приземлення» ідеї сюїти відповідає екзистенційно-бароковому типу української культури з її кордоцентричним (не трансцендентним) психотипом інтимної сповідальності лірики як вияву українського романтизму. З іншого боку, органічний взаємоконститууючий стильовий діалог (інструментальне — вокальне, академічне — фольклорне) дає змогу говорити про іманентну піаністичну складову мислення М. Лисенка, для якого піанізм був і способом творчої самореалізації, і методом пізнання світу, і фактором становлення національного романтичного концепту.

Розглядаючи фортепіанну мініатюру М. Лисенка як типovu для європейського романтизму форму світосприйняття і водночас як специфічну для українського стильового канону модель камерного інтимного висловлювання, важливо звернути увагу на жанр вальсу. Як і в європейській музичній культурі, так і у творчості М. Лисенка, вальс був не тільки жанром, він уособлював ідеальний ностальгійний психотип, завдяки чому став одним із концептів романтичної епохи. Шість вальсів для фортепіано, написаних у різні періоди — Вальс *мі мінор* (1868), Меланхолійний та Концертний вальси (ор. 17, 1874), Великий концертний вальс *ре мінор* (1875),

Вальс *ре мінор* (ор 35, 1894), вальс «Розлука» *до мінор* з «Альбому літа 1901», ор. 39 — це яскраві, забарвлені етнонаціональним колоритом зразки аристократичного стилю епохи, одним із репрезентантів якого і був М. Лисенко. Востаннє композитор звернувся до жанру вальсу в одноактній опері «НоктюРН», у ній вальс набув символічного значення емоційного психотипу ХІХ століття, крах культури якого митець переживав особливо болісно.

Камерність як тип мислення і мініатюризм як формотворчий принцип у фортепіанній творчості М. Лисенка характерно відобразили тенденцію до укрупнення форми не лише в класичних циклічних формах (сюїта, соната), а й у суто романтичних настроєвих циклах-альбомах, написаних після 1900 року. Особливістю останніх опусів митця — «Альбом літа 1900 р.» (ор. 37), «Альбом літа 1901 р.» (ор. 39), «Альбом літа 1902» (ор. 41), «Альбом особистий» (ор. 40) — є створення авторських інваріантів для камерного ансамблю і виокремлення авторської транскрипції в самостійну ланку апробації змісту як незамкненої і невичерпної категорії, характерної ознаки його мислення.

Як найбільш складний і концентрований тип висловлювання, у межах якого синтезуються два мовних канони — етнонаціональний та академічний, фортепіанна творчість зосередила особливу якість ліризму М. Лисенка. Вона виявилася в камерних формах як національний кордоцентричний психотип.