УДК 78.27

Новакович Мирослава Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музичної медієвістики та
україністики Львівської національної
музичної академії імені М. В. Лисенка
ORCID 0000-0002-5750-7940
golowersa63@gmail.com

ВІДЕНСЬКИЙ FIN-DE-SIECLE ТА ЙОГО РЕЦЕПЦІЯ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Мета статті – виявити характерні ознаки «віденського модерну» у музичній культурі Галичини початку XX століття. На прикладі ранніх творів С. Людкевича на тексти Т. Шевченка простежити за тим, як естетика fin-de-siecle впливала на особливості конструювання національної української ідентичності в галицькому музичному мистецтві. **Методологія дослідження** базується на загальнонаукових методах пізнання: історико-генетичному, що полягає у виявленні ґенези явищ; культурологічному, який виявляє контексти постання досліджуваних об'єктів, музично-аналітичному, що розкриває іманентні властивості творів. **Наукова новизна** полягає в осмисленні естетики віденського fin-de-siecle, сутність якого визначається нетиповим поєднанням провінціалізму і космополітизму, традиціоналізму та модернізму. Стверджується, що віденський fin-de-siecle. стимулював національний стилеутворчий процес у галицькій музичній культурі початку XX століття. Вперше в контексті естетики австрійського fin-de-siecle розглядаються хор «Косар» та симфонія-кантата «Кавказ» С. Людкевича, написані на тексти поезії Т. Шевченка. **Висновки**. Конструювання національної ідентичності у музичній культурі Галичини доби fin-de-siecle тісно пов'язане з тими процесами, які відбувалися в інтелектуальному та культурному житті Австро-Угорської монархії. Прикладом є рання творчість С. Людкевича, чия неоромантична концепція, що «ґрунтувалась на духовному, «визвольному» пориві, являє собою зразок нового прочитання поетичних текстів Шевченка крізь призму естетики віденського fin-de-siecle.

Ключові слова: fin-de-siecle, «віденський модерн», національний стилеутворчий процес, творчість С. Людкевича.

Новакович Мирослава Александровна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной медиевистики и украинистики Львовской национальной музыкальной академии имени Н.В. Лысенко*

Венский fin-de-siecle и его рецепция в творчестве Станислава Людкевича

Цель статьи – выявить характерные черты «венского модерна» в музыкальной культуре Галичины начала XX века. На примере ранних произведений С. Людкевича на тексты Т. Шевченко проследить за тем, как эстетика fin-de-siecle влияла на особенности конструирования национальной украинской идентичности в галицком музыкальном искусстве. **Методология исследования** базируется на общенаучных методах познания: историко-генетическом, который заключается в выявлении генезиса явлений; культурологическом, который обнаруживает контексты возникновения исследуемых объектов, музыкально-аналитическом, что раскрывает имманентные свойства произведений. **Научная новизна** заключается в осмыслении эстетики венского fin-de-siecle, сущность которого определяется нетипичным сочетанием провинциализма и космополитизма, традиционализма и модернизма. Утверждается, что венский fin-de-siecle стимулировал национальный стилеобразующий процесс в галицкой музыкальной культуре начала

© Новакович М.О., 2018

XX века. Впервые в контексте эстетики австрийского fin-de-siecle рассматриваются хор «Косарь» и симфония-кантата «Кавказ» С. Людкевича, написанные на тексты поэзии Т. Шевченко. **Выводы.** Конструирование национальной идентичности в музыкальной культуре Галичины периода fin-de-siecle тесно связано с теми процессами, которые происходили в интеллектуальной и культурной жизни Австро-Венгерской монархии. Примером является раннее творчество С. Людкевича, чья неоромантическая концепция, что «основывалась на духовном,«освободительном» порыве, представляет собой образец нового прочтения поэтических текстов Шевченко сквозь призму эстетики венского fin-de-siecle.

Ключевые слова: fin-de-siecle, «венский модерн», национальный стилеобразующий процесс, творчество С. Людкевича.

***Novakovych Myroslava**, Ph.D.in History of Arts, docent of Medieval Studies and Ukrainian Music Department M. Lysenko Lviv National Music Academy*

Viennese fin-de-siecle and its reception in the creativity of Stanislav Lyudkevych

The purpose of the article is to reveal the characteristic features of the "Viennese modern" in the musical culture of Galicia at the beginning of the 20th century; to trace on the example of S. Lyudkevych's early works written on the texts of T. Shevchenko, how the aesthetics of the fin-de-siecle influenced the constructing of the national Ukrainian identity in the Galician musical art. **The methodology** of the research is based on general scientific methods of cognition: historical and genetic, which consists in revealing the genesis of phenomena; culturological, which reveals the contexts of the origin of the objects under study; musical-analytical, which reveals the immanent properties of works. **The scientific novelty** lies in understanding the aesthetics of the Viennese fin-de-siecle, which essence is determined by the atypical combination of provincialism and cosmopolitanism, traditionalism and modernism. It is alleged that the Viennese fin-de-siecle stimulated the national style-building process in the Galician music culture of the early twentieth century. For the first time in the context of the aesthetics of the Austrian fin-de-siecle, the choir "Kosar" and the symphony-cantata "Caucasus" by S. Lyudkevych written on the texts of T. Shevchenko's poetry are considered. **Conclusions.** The construction of national identity in the Galician musical culture of the fin-de-siecle period is closely related to the processes that took place in the intellectual and cultural life of the Austro-Hungarian monarchy. An example is the early work of S. Lyudkevych, whose neo-romantic concept that "was based on a spiritual, "liberating" impulse, is an example of a new reading of Shevchenko's poetic texts through the prism of the aesthetics of the Viennese fin-de-siecle.

Key words: fin-de-siecle, "Viennese modern", national style-forming process, S. Lyudkevych's creativity.

Актуальність теми дослідження. Інтелектуальне та культурне життя Австро-Угорщини кінця XIX – початку XX століть є об’єктом зацікавлення багатьох сучасних зарубіжних істориків та культурологів. Мовна, етнічна та культурна багатоскладовість цього регіону стимулювала акультураційні процеси, сприяючи взаємообміну різних культур та схрещуванню їх окремих елементів, а широкий соціо-культурний та суспільно-політичний контекст свідчив про його специфічність та амбівалентність, тому що гетерогенне середовище австро-угорських міст таїло у собі певну загрозу етнічних та соціальних конфліктів. Політична криза австрійського *fin-de-siecle* не могла не впливати і на культурне та національне життя Галичини цього періоду. Тому процес формування у галицькій культурі початку XX століття української національної самосвідомості не можна розглядати ізольовано, без розуміння тих імпульсів, які йшли з центру, тобто - з Відня.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед великої кількості праць, написаних за останні півстоліття, на особливу увагу заслуговують культурно-історичні дослідження К. Шорске [10], В. Джонстона [3], М. Чакі [9], у яких висвітлюються не

лише політичні та історичні аспекти життя Австро-Угорської монархії на межі століть, але й порушуються проблеми тогочасного музичного мистецтва. Так, В. М. Джонстон у праці «Австрійський Ренесанс», досліджуючи соціальну та інтелектуальну історію Австро-Угорщини другої половини XIX – першої половини XX століть та її вплив на культурно-інтелектуальний стан світової цивілізації, восьмий розділ книги присвячує актуальним проблемам музичної культури. Об'єктом зацікавлення американського історика стає не тільки творчість композиторів: А. Брукнера, Г. Вольфа, Г. Малера та А. Шенберга, але й вальс та оперета, які, на його думку, одночасно є символами віденської легковажності та політичною зброєю. Проблеми взаємин австрійської та української культур кінця XIX – початку XX століть частково порушуються і в працях сучасних українських музикознавців, зокрема у монографіях та статтях Л. Кияновської, О. Козаренка, Я. Якубяка [5].

Мета статті полягає у виявленні характерних ознак «віденського модерну» у музичній культурі Галичини початку XX століття на прикладі ранніх творів С. Людкевича.

Виклад основного матеріалу. Поява нових масових рухів за участі різних соціальних та національних груп, зростання слов'янського націоналізму – все це призвело до краху австрійського лібералізму з його морально-науковими й естетичними константами та посилило відчуття тривоги і безсилля перед загрозою майбутніх суспільних катастроф. Наприкінці останнього десятиріччя XIX століття віденські інтелектуали охоче використовували французький термін «декаданс» для порівняння своєї епохи з періодом занепаду Римської імперії, бо внаслідок модернізації економічного та соціального життя відбулося прискорення диференціації суспільства та загострення багатьох кризових явищ у сфері колективної та індивідуальної самосвідомості. Цьому сприяла етнічна та культурна багатоскладовість Австро-Угорщини, яка, з одного боку, стимулювала творчу активність мистців, а з іншого - несла небезпеку, породжуючи відчуття невпевненості від безпосередньої близькості чужорідного, внаслідок чого виникало бажання уникнути з ним контакту «шляхом намагання уніфікувати культурно-мовний простір» [9, 140]. Історики називають це кризою австрійської імперської ідентичності, що стала специфічною ознакою віденського модерну. Його відмінність від інших європейських модерністських напрямків полягала у тому, що він був «відкритим» (не декларував жодної конкретної програми) та поміркованим, бо не відкидав традиції, а, навпаки, звертався до минулого, тим самим залучаючи його до процесу творення нового модерного мистецтва. На думку письменника Германа Бара, сутність поняття «австрійський модерн» і полягає у тому, що він намагався «адаптувати здобутки предків до своєї – нової – епохи і довести все успадковане до останнього часу» [9, 144] . Термін Die Junge, поява якого у 1870-х роках пов'язана з групою молоді, що виступила проти австрійського лібералізму, незабаром почав використовуватися і в мистецтві (Jung-Wien). К. Е. Шорске зазначає, що молоде покоління мистців виступало проти авторитарності батьківської культури [11, 18]. Подібні настрої на початку XX ст. досягнули і Галичини. У цьому контексті треба згадати львівське мистецьке угруповання «Молода Муза» (1907–1909), яке, подібно

до Jung-Wien, не мало програми і більше нагадувало товариський клуб, до якого входили не лише літератори (П. Карманський, Б. Лепкий, В. Пачовський, С. Чарнецький, М. Яцків, С. Твердохліб, О. Луцький), але й представники інших мистецьких професій, зокрема композитор С. Людкевич та скульптор М. Паращук.

В. Джонстон, змальовуючи повсякденне життя віденської літературно-артистичної богеми кінця XIX – початку XX століть, називає тогочасні віденські кав'ярні закладами культури, громадськими салонами, в яких не лише чоловіки, але й жінки збиралися для інтелектуального спілкування, обміну думками та творчими ідеями. Вони, на думку дослідника, були осередком «Молодого Відня» [3, 173]. Проте у кав'ярнях «Грінштайль» та «Централь» зустрічалися не лише молоді інтелектуали: письменники Г. Бар, Г. Гофмансталь та П. Альтенберг, але й представники мистецької, зокрема, музичної еліти старшого покоління: Й. Брамс, Г. Вольф, Е. Ганслік. Як стверджує В. Джонстон, інтелектуали «Молодого Відня» були виходцями з простих сімей, тому їхній естетизм полягав у можливості проводити вільний час у читанні газет та журналів, розмовах з відомими мистцями та в дилетанській творчості [3, 173].

Членами львівського гуртка «Молода муза» також були вчорашні мешканці провінційних галицьких містечок, випускники університетів, вільні мистці, чиїм Олімпом, як висловився молодомузівець М. Рудницький, стала кав'ярня «Монополь» – місце, де можна було почитати газети та подискутувати з такими загальновизнаними авторитетами, як І. Франко. На думку літературознавця М. Ільницького, «молодомузівців» об'єднувало прагнення знайти нові шляхи у мистецтві, служіння красі, а також намагання звільнитися від вузького побутового етнографізму [4, 5].

Це багато чого додає до сучасного розуміння особливостей розвитку української музичної культури у добу модерну, бо, як стверджує О. Козаренко, саме естетика модерну (додамо «австрійського модерну» – М.Н.) інспірувала «своєрідний феномен національного стилеутворчого процесу», тому що писати його історію почали С. Людкевич та В. Барвінський, композитори, злет творчої діяльності яких припав на перше десятиліття минулого віку [5, 162].

Зарубіжні дослідники, аналізуючи процеси, які відбувалися в інтелектуальному та мистецькому житті Відня часів fin-de-siecle, звертають увагу на специфічність віденської культури з її, як стверджує К. Е. Шорске, нетиповим поєднанням провінціалізму і космополітизму, традиціоналізму і модернізму [11, 25]. Важливість культурної пам'яті для осмислення української національної самосвідомості полягає у тому, що західноукраїнські митці: письменники, художники та композитори – шанували власне культурне минуле через намагання інтегрувати його в сучасне. У їхніх творах формується неоромантична концепція, що «ґрунтувалась на духовному, «визвольному» пориві, прагненні до повноти виявлення родового, власне, людського потенціалу буття, ідеалу «повноти людини», «цілого чоловіка» [4, 15]. Намагання наблизитися до нових течій і напрямків, відчути «биття сучасного, надміру, може, вразливого людського серця», як висловився О. Луцький – все це притаманно і С. Людкевичу з В. Барвінським, які на початку творчого становлення на деякий час пов'язали своє життя один з Віднем, а другий – з Прагою.

Окрім того, в їхніх творах мирно співіснують і традиційне, і модерне, бо останнє досить часто виражається за допомогою минулого, як власного, так і запозиченого.

Щодо космополітизму австрійського модерну, то треба зазначити, що молоде покоління австрійців намагалося засвоїти найновіші інтелектуальні здобутки західноєвропейських національних культур – французької, бельгійської, скандинавської, англійської тощо. І в цьому змішанні представники віденського модерну також бачили прояв австрійськості. Тому апелювання В. Барвінського до музики М. Равеля, К. Дебюссі, Дж. Пуччіні чи С. Людкевича до творчості Р. Штрауса та Г. Малера є цілком природнім, бо може розглядатися як прояв віденської ідентичності, яка в умовах модернізму в творчості згаданих композиторів сприйматиметься як метаідентичність європейської єдності.

Під цим кутом зору цілком по-новому сприйматимуться твори, написані Людкевичем на початку 1900-х років на тексти Т. Шевченка. Як стверджував композитор, йому, вихованому в польській мові та школі, було доволі важко зрозуміти красу Шевченкової поезії, тому звернення наприкінці 90-х років до творчості Поета стало для Людкевича не так потребою, як виявом пієтизму. Окрім того, за словами композитора, великий вплив на його наближення до «шевченкового духу» мав М. Лисенко своїми «Гетьманами», «Гусом», «Мені однаково» [7, 263]. Знаменно, що однією із перших хорових композицій Людкевича, покладених на Шевченкові тексти, є «Косар» (1900 р.) – передостанній вірш із поетового циклу «У казематі», створеного ним у 1847 році. Центральним у творі є образ смерті, що належить до основних тем у творчості Поета. Вибір молодим композитором (тоді ще аматором) саме цієї поезії свідчить про зміну естетичної парадигми покоління галицьких інтелектуалів початку XX ст. Адже Шевченковий «Косар», на думку Ю. Шевельова, це – «dance macabre», а сама атмосфера вірша – «атмосфера страху і лихих сновидінь» [10, 99]. Не випадково, що основна ідея «Косаря» співзвучна модерністичному розумінню смерті і виступає констатацією «ситуації трагічної абсурдної самотності». Про це пише, досліджуючи творчість представників «Молодої Музи», Л. Демська-Будзуляк, зазначивши, що «на відміну від домодерної смерті, коли все життя індивіда було лише приготуванням і спрямуванням до неї і яка була логічним та неминучим переходом до іншого типу буття, уже «модерний» індивід у річищі тієї ж ідеї смерті Бога переживає смерть як остаточний кінець. Звідси й розуміння її як дикості, певного насильства над індивідуальною свідомістю» [2, 26].

Для поетики модерну характерним є поєднання непоєднуваного, апокаліптичність, досвід «буття на межі». Саме так бачить Шевченкового «Косаря» Людкевич, чия інтерпретація, у порівнянні з однойменним солоспівом Лисенка, демонструє зміну естетичної парадигми українського мистецтва доби fin-de-siecle. Лисенковий образ смерті цілком вписується у романтичну концепцію її естетичного сприйняття, як переживання смерті близької людини, з логічним і передбачуваним музичним втіленням у вигляді marcia funebre з прихованими алюзіями до третьої частини Сонати №2 Ф. Шопена (співпадає навіть тональність сі-бемоль мінор), з мелодикою, в якій переважає ліричне начало.

Натомість Людкевич, вже як представник *fin-de-siecle*, по-новому інтерпретує цю тему, бо переживає її як безпосередній учасник: *«І мене не мине / на чужині*

зотне». Грубо спрощені (на це звертає увагу Ю. Шевельов) через атмосферу страху образи «Косаря» композитор намагається відтворити крізь призму апокаліптичної образності, «поєднуючи непоєднуване». Мажорний лад (основна тональність хору – *фа мажор*), енергійний польотний характер початкової теми (allegro energico), в якій переважають висхідні стрибки на сексту, кварту та квінту з акцентами-зупинками на кожну останню другу долю такту, різко контрастують з трагічним змістом вірша, у рядках якого вже закладений апокаліптичний гротеск. Його силабічну схему прокоментував Ф. Колесса, зазначивши, що розміщення наголосів тут, як у жартівливій народній пісні *«І шумить, і гуде»* [6]. І таких прикладів використання полегшеної жанровості для передачі *трагічного* у творах Шевченка можна зустріти чимало.

На відміну від Лисенка, Людкевич вловлює стакатний ритм шевченкового вірша (про це пише Ю. Шевельов), не лише підкреслюючи його відповідним стакатним штрихом на словах: *«косаря уночі зустрічають сичі»,* але й характерним рухом «короткими» восьмими тривалостями з постійною зміною акценту, з численними форшлагами супроводу. Це дає підставу стверджувати наявність у цьому творі гротеску модерністичного типу, де в екзистенціальній манері подано протиставлення життя і смерті. Показова бравурність «Косаря», у якому переважає скерцозне танцювальне начало, створює ефект драматичної напруги, бо танець (як його розуміє Людкевич) стає символом антисвіту, страшного і незрозумілого. Це відчуття посилюють численні форшлаги у партії фортепіано, що виступають тут носієм демонічної образності. Але відчуття страху перед смертю не зникає, бо в останньому розділі твору (*Andante-largemente*) композитор раптом знімає маску удаваної безжурності, перемодульовуючи початкову тему з *фа мажору* в однойменний *фа мінор* (*«і мене не мине»*). Її, як і на початку, проводять баси, але тепер вона звучить майже епічно, як думний розспів, підтвердженням чого може бути фортепіанний супровід, з акордами, взятими арпеджіо, які імітують гру на бандурі чи кобзі.

«Косар» С. Людкевича являє собою не лише зразок нового прочитання поетичних текстів Шевченка крізь призму естетики *fin-de-siecle*, але одночасно є яскравим прикладом поєднання «традиційного» і «модерного», де сутність «традиційного» полягає у тому, що композитор, який ще частково наслідує Лисенка, спирається на фольклор, що помітно в ритмічних алюзіях, у цитатах-нагадуваннях. Так, на словах *«на покоси кладе»* (п'ятий такт від початку вступу хору) він вводить у якості знака фрагмент мелодії відомої жартівливої народної пісні *«Вийшли в поле косарі».* Національне у цьому творі відчувається не лише на рівні мелодики, але й в особливостях хорового голосоведіння, що добре помітно в кадансах, де Людкевич у характерній народній манері співу, у заключних акордах зводить усі голоси в хоровий унісон. Перше виконання *«Косаря»* з оркестровим супроводом ймовірно відбулося 14 березня 1901 року, в сорокові роковини смерті Т. Шевченка. Відомо також, що у 1903 році твір прозвучав під орудою диригента львівського філармонійного оркестру Людвіка Челянського.

Одним із найяскравіших творів української музичної культури, у якому яскраво проявилися характерні риси доби *fin-de-siecle*, є симфонічна кантата С. Людкевича «Кавказ», друга частина якої *(«Молитва»)* була написана ще у 1902

році, перша *(«Прометей»)* у 1904, четверта *(«І вам слава сині гори»)* у 1910 р. та третя (*«Хортам, гончим і псарям слава)»* у 1912. Вперше в історії української музики вся увага зміщена композитором на оркестр, а не на вокальну лінію, що є наслідком студіювання Людкевичем творів західноєвропейської музики [7, 263]. У цьому плані композитора можна порівняти з його сучасником А. Шенбергом, який, подібно до Людкевича, з 1900 по 1911 роки працював над своєю грандіозною кантатою *«Пісні Ґурре»,* шукаючи нові типи звучності у сфері співвідношення інструментальної музики та вокалу. Шенберг назвав цей твір ключем до свого особистісного розвитку. На думку дослідників творчості композитора, *«Пісні Ґурре»* є породженням *fin-de-siecle*, бо в цій кантаті поєднались дух вагнерівської величі з непорушним оптимізмом бетховенської *«Оди до радості»*. Ці слова з повним правом можна адресувати і до *«Кавказу»* С. Людкевича, чия музична мова несе на собі відбиток впливу Р. Вагнера і навіть Бетховена. Окрім того, можна безпомилково стверджувати, що *«Кавказ»* являє собою один із перших, разом з *«Косарем»,* прикладів модерного осмислення поезії Шевченка в українській культурі першої половини ХХ століття.

Композиторові є близькою Шевченкова поема, у якій відсутні фольклорні мотиви, тому що це поезія апокаліпсису, який веде до ідилічного майбутнього царства справедливості. Ю. Шевельов визначає стиль Шевченка, як зразок гіперболи та метафори, насиченої риторичними структурами. У творах Шевченка вражає поєднання контрастів, а саме, фрагментів молитовного характеру, написаних у церковнослов'янському стилістичному ключі, вульгаризмів та рядків, писаних просторічною мовою [10, 91]. Результатом такого поєднання є те, що все міфологічне і далеке стає близьким і буденним, а сама поема створює враження універсальності. Звертаючись до минулого, втіленого в постаті міфічного Прометея, Поет підходить до нього не як романтик (на це вказує Г. Грабович), «а як людина, якій співзвучна сакральна істина, історія-правда» [1, 35]. І тому свої «знання», як стверджує дослідник, він черпає з різних джерел і «подій», сполучаючи їх з «глибоким відчуттям сучасного та прийдешнього», синтезуючи у «формах виключно міфологічних структур». Водночас слово «міф» треба розуміти не як певний вимисел, а як послідовність слів, певний наратив, «форму образного та творчого мислення» (Н. Фрай). Можна стверджувати, що поема Шевченка «Кавказ» написана ще й тим складним метафоричним мовним стилем, якому Н. Фрай дає визначення як керигматичного, у розумінні специфічної форми експресії, яка була характерна для біблійних пророків. Але сам *керигмат* є типом риторики, що являє собою суміш метафоричного та екзистенційного начал, мовним засобом якого, на думку літературознавця, є міф [8, 64]. Для Людкевича поезія Шевченка – це передусім програма, яку вже не можна втілити «традиційними» хоровими засобами. Тому особливо близькими йому виявилися ті композитори, для яких характерною є драматична манера письма. Це, насамперед, Бетховен, бо інтонаційна та маршова основа фінальної теми «Кавказу» *«За вас правда»* викликає небезпідставні алюзії до *«Оди до радості»* з *Дев'ятої* симфонії, а також Р. Вагнер, П. І. Чайковський та Р. Леонкавалло.

Пошук музичної інтонації, адекватної Шевченковому поетичному керигмату, скерував Людкевича на використання елементів «високого» мовного стилю, проявом чого є звернення до риторичних фігур «підвищеної експресії», зокрема тих, що

асоціюються з «афектами скорботи» (*affectus doloris*). Так, початкові чотирнадцять тактів оркестрового вступу ***c-moll*** з першої частини «Кавказу» повністю побудовані на відомих емблематичних знаках «трагічного» – фігурах *passus duriusculus* та *suspiratio*. Це так звана тема *Прометея*, що складається з тричі повтореного з динамікою ***ff-fff*** висхідного верхнього хроматичного тетрахорду, який завершується малосекундовим низхідним ходом від тоніки. Семантика обох риторичних фігур пов'язана з образами страждання. На низхідну хроматичну послідовність у басу накладається діатонічна тема кавказьких гір. Але новаторство «Кавказу» полягає не в тому. Як відомо, Шевченко один з найбільших візіонерів у світовій літературі. І витоки його візіонерства знову ж таки слід шукати в Біблії. Суміщення часових категорій, де стираються грані між минулим, теперішнім і майбутнім, – це принцип усіх без виключення пророчих книг *Старого* та *Нового Заповітів*. Шевченковий поетичний наратив також з'єднує минуле з майбутнім в одне «теперішнє». Досить згадати його *«Посланіє і мертвим, і живим, і ненародженим».* Сучасні дослідники-шевченкознавці вказують на цю особливість поетового мовлення, як одну з ознак його міфологічного мислення.

Тому слід віддати належне Людкевичу, який ще у 1904 році зумів не лише відтворити, але й підкреслити цю особливість Шевченкової поетики. У кантаті, користуючись теологічною термінологією, наявні два горизонти – «ближній» та «дальній». «Дальній горизонт», як візія минулого, репрезентований темою кавказьких гір, чия сувора діатоніка з нахилом у дорійський лад, низьким регістром, унісоном чоловічих голосів, повільним темпом, загальним архаїчним колоритом втілює не просто щось віддалене у часі, а позачасове вічне, сакральне. Ба більше, це дає підставу стверджувати, що Людкевичу також притаманний принцип міфологічного мислення, що проявив себе на рівні мови та мовлення. Натомість «ближній горизонт», як образ теперішнього, характеризується темповим прискоренням, концентрацією подієвості як явищем темпоральності, хроматизацією музичної мови, експресивністю вислову.

Наукова новизна статті полягає в осмисленні музичних творів С. Людкевича, написаних на початку 1900-х років на тексти Т. Шевченка, крізь призму естетики віденського fin-de-siecle. Як відомо, його сутність визначається нетиповим поєднанням провінціалізму і космополітизму, традиціоналізму та модернізму. Віденський fin-de-siecle стимулював національний стилеутворчий процес у галицькій музичній культурі початку XX століття, результатом чого є модерне перетворення С. Людкевичем поетичних текстів Т.Шевченка.

Висновки. Міфологічний наратив «Кавказу» Людкевича може в повній мірі трактуватися у межах модерністичної поетики, де модернізм представлений не лише виражальними музичними засобами, а, що найважливіше, на глибинному концептуальному рівні. Відтак стає зрозумілішою думка Ю. Шевельова про контрастність поезії Шевченка, тобто про гру контрастів мови, що вириває предмет із контексту однієї епохи, коли читач перебуває усюди і одночасно ніде [10, 91]. *«Кавказ»* Людкевича також демонструє цю гру мовних контрастів. Починаючи від абстрактно-релігійного *«За горами гори»,* драматичних фрагментів, у яких відчувається вплив Р. Вагнера, П. І. Чайковського, Р. Леонкавалло, до виразних смислових натяків на *Дев'яту* симфонію Бетховена - і все це у поєднанні з просторічним мовленням, основою якого є українське народне начало.

Література

1. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / пер. с англ. Г. Грабовича / під заг. ред. С. Павличко. Київ : Критика, 1998. 206 с.
2. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців / *Слово і Час*. 2008. № 1. С. 25-31.
3. Джонстон У. М. Австрийский Ренессанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 гг. / пер. с англ. В. Калиниченко. М.: Московская школа политических исследований, 2004. 634 с.
4. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів : Інститут українознавства ім. І. Крипякевича, 1995. 318 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ (Українознавча бібліотека ; чис. 15), 2011. 285 с.
6. Костенко Н. Про вірш у поетичному циклі Т.Шевченка *"В казематі"* / *Шевченкознавчі студії*. 2009. Вип. 12. С. 79-89. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs (дата звернення 13.12.2009).
7. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». *Дослідження, статті, виступи* / Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Т.1. Львів: «Дивосвіт», 1999. С.255-269.
8. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 362 с.
9. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн: Культурно-исторический очерк / пер. с нем. В.А.Ерохина. - СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2001. 348 с.
10. Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка / *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* Львів, 1992. Том CCXXIV. Праці Філологічної секції. С. 89-106.
11. Шорске К. Е. Віденський fin-de-siecle. Політика і культура / пер. з англ. О. Коцюбас. Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.

References

1. Hrabovych, H. (1998). Poet as a myth-maker: Semantics of symbols in the works of Taras Shevchenko. (H. Hrabovych, Trans). S. Pavlychko (Ed). Kyiv : Krytyka [in Ukrainian].
2. Demska-Budzuliak, L. (2008). Experience and rhetoric of death in the works by "Moloda Muza" ("Young Muse"). Slovo i Chas, 1, 25-31 [in Ukrainian].
3. Dzhonston, U, M. (2004). The Austrian Renaissance. Intellectual and social history of Austria-Hungary 1848-1938 (V. Kalynychenko, Trans). Moscow: Moscowskaia shkola polytycheskykh yssledovanyi [in Russian].
4. Ilnytskyi, M. (1995). From "Young Muse" to "Prague School". Lviv : Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (2011). The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv : NTSh (Ukrainoznavcha biblioteka; 15) [in Ukrainian].
6. Kostenko, N. 22.02 2018. About the poem in the poetry cycle of T. Shevchenko "In the casemate" *Retrieved from* http://md-eksperiment.org/etv_page.php?page_id=3330 &album_id=120&category=STATJI [in Ukrainian].
7. Liudkevych, S. (1999). Vocal music on the lyrics of poetry "Kobzar". Research, articles, speeches. Z. Shtunder (Ed). (Vols.1), (pp. 255-269). Lviv: «Dyvosvit» [in Ukrainian].
8. Frai, N. (2010). Great Code: Bible and Literature (I. Starovoit, Trans). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
9. Chaki, M. (2001). The ideology of the operetta and Viennese Art Nouveau: Cultural and historical essay (V.A.Erohina, Trans). SPb.: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova [in Russian].
10. Shevelov, Yu. (1992). 1860 in the works of Taras Shevchenko. Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. (Vols. CCXXIV), (pp. 89-106). Lviv: NTSh [in Ukrainian].
11. Shorske, K, E. (2003). Fin-de-siecle Vienna. Politics abd culture Polityka i kultura (O. Kotsiubas, Trans). Lviv: VNTL-Klasyka [in Ukrainian].