

МУЗИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ РИТМІЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ДРАМАТИЧНОЇ ДІЇ У П'ЄСАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ТА ІВАНА КОЧЕРГИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ «ПІСНЯ ІЗРАЇЛЯ» І «СВІЧЧИНЕ ВЕСІЛЛЯ»)

Г. В. Олексюк

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника; кафедра сценічного мистецтва і хореографії Інституту мистецтв; 76000, м. Івано-Франківськ, вул. акад. Сахарова, 34-а

У статті досліджено роль музичних елементів у ритмічній організації драматичної дії таких п'єс Володимира Винниченка та Івана Кочерги, як, відповідно, «Пісня Ізраїля» («Кол-Нідре») і «Свіччине весілля». Доведено, що такий синкретизм літературних і музичних образів сприяв розвиткові драматичного дійства, розгортанню конфлікту, загалом внутрішній і зовнішній структурі драм українських авторів. Одночасно зацентровано увагу на використанні вітчизняними драматургами модерної поетики, що позначена актуальним на тоді (20-30-ті роки ХХ ст.) синтезом мистецтв.

Ключові слова: музика, ритм пісенний і словесний, драматична дія, В. Винниченко, І. Кочерга, модернізм.

Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття по-праву репрезентується унікальними авторами, твори яких є яскравими ідейно-естетичними явищами не лише національного, а й світового чи принаймі загальноєвропейського письменства. Це – Леся Українка, Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Микола Куліш, Іван Кочерга... Імена, за якими цілковито новий і неперебутній художній світ, унікальні образи, неповторні художні прийоми, врешті, абсолютно оригінальний і поліаспектний театральний-сценічний варіант їх творів, що беззаперечно виводили творчість цих українських письменників на світову арену.

Здебільшого це пояснюється дослідниками як мистецький феномен, що міг з'явитися лише у сприятливих умовах розвитку нових стильових і поетикальних тенденцій як у національно-духовному, так і в загальноєвропейському контексті. Передовсім у настійливих пошуках модерністських типів авторської ідейно-естетичної свідомості – неоромантизму, символізму, експресіонізму тощо. Власне, з цим пов'язані оновлені традиції української драматургії в синтезі сценічного дійства та різних видів мистецтва. Зокрема, багатою є палітра єдності музики, пісні і слова, що у п'єсах не тільки згадуваних драматургів, а й інших письменників зустрічається доволі часто. Не треба забувати й того, що природа українського національного театру з давніх часів була синтетичною: у виставах органічно поєднувалися слово, музика, малярство, хореографія, пісня.

Власне, у цьому напрямі, з акцентацією на цих та інших чинниках розвитку вітчизняної драматургії і театру, варто розглядати художній доробок Володимира Винниченка та Івана Кочерги. У першого з них зі створених ним упродовж 23 років понад двадцять п'єс цей синтез мистецтв зустрічається доволі часто (приміром, у «Дизгармонії», «Брехні», «Чорній Пантері та Білому Медведі», «Законі» та ін.), як і в другого, надто ж «зрілого» періоду його творчості (скажімо, «Алмазне жорно», «Підеш – не вернешся», «Нічна тривога», «Ярослав Мудрий» та ін.). Однак чи не найвиразніше

проступають у творах цих двох українських драматургів-модерністів (попри те, що обидва мали помітні успіхи у малярстві) музично-пісенні елементи, зосібна у таких п'єсах, як «Пісня Ізраїля» («Кол-Нідре») (В. Винниченка) та «Свіччине весілля» (І.Кочерга). Навіть більше, на переконання літературознавців і театрознавців, саме музичні та фольклорно-пісенні вияви є органічними складовими модерністського художнього мислення обох авторів – неоромантизму й експресіонізму у Володимира Винниченка та символізму в Івана Кочерги. Не випадково перший поціновувач (рецензент, критик, дослідник) драматургічної спадщини Володимира Винниченка Юрій Смолич писав: «Значення цього драматурга для українського театрального мистецтва таке велике, що, не перебільшуючи, можна говорити про його командну роль в цілому великому етапі українського театру. «Європеїзація», «європейський театр», «вихід українського театру на світову арену» - ці... вислови зв'язуються, звичайно, насамперед з ім'ям В. Винниченка [1, с. 4]. А дослідниця із українського зарубіжжя Магдаліна Ласло-Куцук у своїй розвідці «Ключі до театру Івана Кочерги», зауважує, що український письменник від першого й до останнього свого твору «використовував (...) єдиний конструктивний принцип, а саме наявність семантичних кореляцій, що впливають з центрального символу п'єси» [2, с. 267-268].

Таким чином, і європейськість (за змістовим наповненням), і структурованість внутрішньої і зовнішньої організації твору (за формотворчими пошуками) так чи інакше впливали із прагнень драматургів оновити, модернізувати драматургічну техніку письма через різноманітну систему естетики й поетики модернізму. Якраз використанням прийомів і принципів синкретизму мистецтв, зокрема музики і слова, «вимощувався» шлях у збагаченні драматургічної палітри і Володимира Винниченка, і Івана Кочерги.

Яскравим і переконливим прикладом цього є їх драми, відповідно, «Пісня Ізраїля», що має присутній підзаголовок «Кол-Нідре», та «Свіччине весілля». І там, і там музичні елементи і пісенна парадигматика не лише засадничо-стильові в авторській ідейно-естетичній свідомості, вони присутньо позначаються на ритмічній організації драматичної дії цих п'єс. Цікаво, що зародки цих творів знаходимо ще у «Дизгармонії» В. Винниченка й у «Алмазному жорні» І. Кочерги, де, проте, синтез музики й слова тільки намічається письменниками. Однак у п'єсах «Пісня Ізраїля» («Кол-Нідре») та «Свіччине весілля», незважаючи на те, що для першої характерний неореалістичний тип художнього мислення, а для другої – символістська модель внутрішньої і зовнішньої організації драматургічного матеріалу, спостерігається те, що їх єднає: «відкидання натуралістичних методів старого театру» (Микола Вороний).

За спостереженнями літературознавців, «Пісня Ізраїля» - драма водночас поетична, інтелектуальна, політична і... музична. Адже вже з перших сцен драматична дія забарвлюється мелодією старовірейського весільного і ритуального обрядів. Таким чином автор свідомо створює художню модель, де в «словесних турнірах» (Микола Зеров) народжується особливий драматизм, окреслюються мистецькі образи виняткової психологічної напруги, що посилюються в наступних актах і, нарешті, досягають свого апогею в сцені зустрічі головних дійових осіб – закоханої й повинчаної пари скрипаля-віртуоза, перед тим молодого хлопця із збіднілої єврейської родини Арона Блюмкеса та доньки заможного російсько-дворянського предводителя Нати Копчинської, а також зустрічі двох рідних людей – Арона і Мірри – брата і сестри. Та якщо на початку першої дії у сценах діалогу між Натом і адвокатом, членом Державної Думи музичне звучання ледь супроводжує драматичне дійство, в результаті якого дізнаємося, що розмова Нати й Мітяхіна носить здебільшого характер розташування суперечливих сил, що будуть надалі розгортати драматичну дію, то вже у наступних сценах музичний супровід відіграє активнішу роль в ритмічній її організації.

«Перша дія являє собою своєрідне плетиво інтелектуальних суперечок, цілком природних і побутово виправданих у середовищі інтелігенції, - зауважує Марія Юськів, - які виписані автором з неабиякою майстерністю у використанні традиційної єврейської мелодії і відтак сповнені щирої емоційності, образності. В наступних репліках (не тільки між Натом і Мітяхіним, а й Ароном, студентом Памфіловим, професором Сухоніним, матір'ю Нати Копчинської. – Г.О.) проступає зав'язка провідної лінії – проблеми національних взаємин, а також проблеми – митець і суспільство» [3, с. 197].

Ритмічній організації драматичної дії сприяє, попри органічний музичний супровід, доволі чітко вибудований Володимиром Винниченком діалог, наприклад, такого змісту:

М і т я х і н. Ні, це – негарно. У предводителя руського дворянства за вчителя – якийсь єврей.

Н а т а. А яке це має значіння?

М і т я х і н. Ну, як так «яке це має значіння?» Те значіння, що ми самі даємо євреям панування над нами, християнами [4, с. 59].

Мелодія пісні скорботи і туги «Кол-Нідре» («Пісня Ізраїля», що її на прохання гостей дому Копчинських виконує на скрипці музикант-віртуоз Арон Блюмкес, стає у розвитку драматичної дії своєрідною кульмінацією. Тепер уже не просто музичне тло, а активний музично-пісенний образ сприяє ритмічній організації драматичної дії у драмі Володимира Винниченка. Саме в цій сцені відбувається перевтілення головного героя. Драматург через ремарки підсилює цю еволюцію: «Арон стає серйозним, задумливим... На губах з'являється гіркий, насмішкуватий усміх. Ще більше вирівнюється...» А зігравши, «Арон, засоромившись, кладе скрипку на рояль і стає знову немов меншим, сутулим, незграбним, з боязкою, ніжною посмішкою» [5, с. 68-69]. Власне, через гру на скрипці, через національну мелодію єврейської пісні скорботи автор немовби підкреслює, як багато важить для людини її індивідуальна неповторність, а не соціальний статус чи національна приналежність, надто ж великоросійського шовініста, яким постає адвокат Мітяхін. Зрозуміло, що музика тут не лише ритмізує драматичну дію, а й позначається на розвиткові драматичного конфлікту і характерів дійових осіб.

Важливо, що в окремих сценах, зокрема другої дії, музичний супровід дещо затінюється, на перший же план виходять вербальні моменти. Це помітно як у ремарках, так і в репліках дійових осіб. Власне, з перших сцен другої дії постає кравецька майстерня Блюмкесів з її простою та бідною обстановкою, що виступає своєрідним контрастом до «затишно і гарно обставленої дівочої кімнати» Пати у третій дії. У цих двох діях чи не найбільш виразно проступає сімейна трагедія як Блюмкесів, так і Копчинських, що спричинена коханням Арона й Нати. Мова йде не просто про вияв інтимних почуттів, душевних поривань героїв, а про намагання «боротись із забобонами і бути людиною» [6, с. 80]. І в цьому Арону та Наті навіть доведеться переступити через найсвятіше – причетність до роду і нації. Промовистим з цього боку постає їх діалог:

А р о н. От ви ображаєтесь. Ви не можете припустити навіть думки, що мої батьки можуть не згодитись. Щодо ваших, то ви думаєте добитись їхньої згоди навіть загрозою своєї смерті... але ви забуваєте, що мої батьки – євреї і що бути євреєм в їхніх очах зовсім не є нещастя або ганьба... Навпаки, для них перестати бути євреєм є страшне нещастя і ганьба, і, може, лучче моя смерть, аніж така ганьба.

Н а т а (з холодною посмішкою). Навіть ганьба?!

А р о н. Так, Наталіє Петрівно, ганьба... Нема нічого більш ганебного, як покинути свій покинутий, пригнічений, на кожному кроці ображуваний народ і перейти на бік гнобителів і образників його...

Н а т а. Ах, я не знаю і не хочу знати ніяких ваших політик, націй і тому подібного! Я знаю, що всі ці поділи на руських, німців, євреїв, чувашів – безглузді і непотрібні. Всі – люди і більше нічого... хочу бути просто людиною. А як хочу, так і роблю. І плюю на всі забобони й нісенітниці. Я вас люблю не за те, що ви єврей, а за те, що ви отака й така людина [7, с. 77-78].

Коли закохані у пориві почуттів вирішують боротися за свою любов, у ремарках автор зазначає посилення ліричної мелодії, що лунає за сценою, проте органічно вплітається у драматичну дію, сприяючи її розвитку. А фраза одного із героїв сприймається як виклик затхлому міщанському оточенню і впертому національно-релігійному фанатизму: «Ми їм покажемо, що їхні страждання зовсім даремні, безглузді, непотрібні. Ми всім покажемо, що можна бути не християнами чи євреями, а просто людьми, щасливими, сильними й вільними од цих забобонів! І ми це докажемо їм – і вашим, і моїм» [8, с. 81].

Тривожна музика однак посилюється, адже на шляху до щастя закохані все дужче зазнають спротиву від обох сімей Копчинських і Блюмкесів. А Мірра – сестра Арона – навіть задумала вбити Нату, та побачивши її знесилену від зумисного голодування, що є свосередним протестом проти батьківської заборони на шлюб із Ароном, стримує себе од цього вчинку. Арон всіляко прагне переконати батьків, і це разом із делікатною єврейською мелодією створює атмосферу трагічності й скорботи:

А р о н. Я нічим не ображаю Бога.

Л е й з е р. Ти продаєш свій народ, віру батьків своїх...

С а р а. Сину, подумай, що ж ти робиш!.. Та вони ж із тебе сміятися, знуцатися будуть... Та вона сама тобі не раз скаже: «єврей пархатий!» Сину, сину, не вбивай же нас і себе. Будь воно проклято таке багатство, лучче в бідності і праці, та чесно свій хліб їсти.

А р о н. Я насамперед людина і хочу бути людиною! Всі люди можуть жити в згоді, без ворожнечі, без ненависти. Я хочу так жити.

Л е й з е р. Ге, я тобі кажу!.. і будь ти проклят... [9, с. 90-91].

Важливо, що драматична дія, переходячи зі сфери інтимних стосунків родинних суперечок у протиріччя суспільні, спонукала Володимира Винниченка до зміни ритму музики: вона набуває похмурих, навіть трагічних звуків. Проте наприкінці третьої дії, що завершується тріумфальною перемогою закоханих, музика щораз стає світлішою, м'якшою, сказати б, ніжнішою, надто ж у скрипковому виконанні. Після цього, здавалося б, драматичне дійство буде розгортатися рівномірно. Однак у четвертій дії воно знову набуває скорботних нот. Рівно через два роки у кабінеті Арона (тепер він уже Микола Леонідович Блюмський), що розташований у домі Копчинських, як і в першій дії, зібралися гості, аби привітати в його особі «новий великий талант». Як колись, Арон знову хоче зіграти «Кол-Нідре» («Пісню Ізраїля»), та виявляється, ця мелодія – найбільш заборонена річ в оселі російського предводителя. Ба, більше, мати Нати ще одразу після одруження поставила умову: ніколи не грати єврейську мелодію «Кол-Нідре», бо за інших умов – цілковитий розрив. То де ж тут «боротьба за людину»? Щодо цього, промовистим стає такий діалог:

К о п ч и н с ь к и й. О, його трудно впізнати... він зовсім переродився. Я не скажу, що він став руським або якимсь завзятим християнином. Але він – європеєць... нічого єврейського в нього не лишилось. Абсолютно!

М і т я х і н. Так, єврейська нація вміє пристосовуватись. Але я, правду сказати, не вірю цим... «європейцям». У кожному з них... сидить усе той самий єврей. Як ви його не обтирайте, не вихрещуйте, він усе одно зостанеться їхній. Ви подивіться, як вони всі по всьому світі стоять один за одного...

С у х о н і н. А от у тому то й річ!. [10, с. 116-117].

Зрештою, самі головні герої Арон і Ната усвідомлюють цю трагедію людських взаємин, і при посиленні єврейської мелодії «Кол-Нідре», що лунко відзивається в душі молодого хлопця, він стає зніченим, національно і релігійно ображеним. Цілком логічно драматична дія в наступній сцені сповнена палкого трагізму. У ремарках автор вказує не лише на ритмічний перебіг музики, а передовсім на ритмізацію самого драматичного дійства. До речі, поглиблюється це відчуття з посиленням зовнішніх обставин: визнання Арона як віртуоза-скрипаля збігається в часі з чорносотенним погромом, вдало zorganizованим російським шовіністом Мітяхіним, арештом батька і, нарешті, вбивством усієї родини Блюмкесів, про що Арон дізнається від сестри, яка «тихо з ненавистю і риданням у голосі» проклинає його. Промовистою є щодо цього така ремарка Володимира Винниченка: «Арон увесь ізіщулюється... Через якийсь мент з'являється з дитиною в руках... Обережно кладе дитину на канапу... пише записку, потім випиває зо слоїка... поспішно хапає скрипку, зриває з неї вінок, кидає його з люттю на підлогу і починає грати. Спочатку невиразно, нахилившись над дитиною, щоб заспокоїти її, потім вирівнюється і грає «Кол-Нідре»... і помалу падає на підлогу» [11, с. 128].

Останній музичний акорд «Пісні Ізраїля» у виконанні Арона наче вивершує драматичну дію у фіналі п'єси: конфлікт між особистим і суспільним, між загальнолюдським і національним, між вірою і почуттями неодмінно закінчується трагедією людини, як це спостерігаємо у внутрішньому світі Арона. Тож перед читачами чи глядачами драми Володимира Винниченка «Пісня Ізраїля» («Кол-Нідре») розгортається драматична дія, що стимулюється у своєму розвитку старовинною єврейською мелодією, відповідно ритмізуючись у всіх без винятку сценах. «Сюжет п'єси побудовано таким чином, що думки, прагнення, уся поведінка героїв спрямовані на досягнення мети, а драматична дія впливає з музичного ритму наскрізної пісні скорботи і туги – Кол Нідре» [12, с. 202].

Власне, використання музичного й пісенного ритму стало одним із домінуючих засобів у розгортанні драматичної дії твору іншого українського письменника Івана Кочерги – «Свіччине весілля». За спостереженням дослідників, цей драматург від першої й до останньої п'єси «використовував (...) єдиний конструктивний принцип, а саме наявність семантичних кореляцій, що впливають з центрального символу п'єси [13, с. 267-268]. Такими проступають символи глухого кута, тупика («Марко в пеклі»), часу («Майстри часу»), дорогоцінного каменю, що має форму алмазного жорна («Алмазне жорно»), золотої чаші («Чаша»), закону («Ярослав Мудрий»), мигдалю («Фея гірко мигдалю»). Окрім цього, є в творчості драматурга своєрідні символи, що означені фольклором, пісенністю, музикою, мелодією. Можна згадати перші п'єси Івана Кочерги («Песня в бокале», «Девушка с мышкой») чи відому його драму «Свіччине весілля», немовби зіткану з пісенного фольклору стародавньої України, коли вона перебувала у складі Польсько-Литовського князівства. Навіть більше, стародавні пісні й мелодії у «Свіччиному весіллі» позначаються на розгортанні драматичної дії, ритмічності у зображенні сцен, епізодів тощо.

Зав'язується драматична дія веснянками про ритуальне палення свічок. І завершується вона мелодією пісні про Свічку – народного месника, який підняв на повстання київських ремісників. Справді, спочатку свічка – ім'я головного героя Івана Свічки, який має намір одружитися з Меланкою, що стає світлом його життя. Та водночас у його серці горить жадоба до світла, як жадоба народу до волі, якому литовські державники заборонили (діє ж бо феодальний закон!) палити ввечері свічки в середньовічному Києві. Іван Свічка таємно викрадає з кріпості воєводи давній указ князя Олександра про повернення народові його права світити свічки (його тривалий час приховували від київських ремісників). Його ловлять, саджають до в'язниці і вельможі наказують виколоти йому очі, тобто хочуть забрати від нього світло очей, врешті, засуджують на страту. Його кохана Меланка робить усе, аби вирятувати нареченого, навіть погоджується виконати, здавалося б, нереальну забаганку – умову воєводи: пронести у віпряну ніч запалену свічку до тюрми, в якій був ув'язнений Іван Свічка. Промовистим є діалог між звідчасною дівчиною та воєводою-загарбником:

М е л а н к а

Милості благаю.

О, змилуйся, благаю всім святим!

О, поверни мою любов єдину,

О, поверни щасливу ту годину

І свічку цю весільну засвіти!

В о є в о д а

І справді зворушила

Своїм благанням душу ти мою...

Встань дівчино... Відмовити несила,

Коли у мене просиш ти вогню.

Гаразд! Твою я свічку запалю,

Але нехай розсудить вища сила,

Чи їй горіть, чи гаснуть без жалю,

Нехай тебе розсудить Праурима,

Богиня світла, що в лісах Литви

Вогонь пильнує вічний, негасимий.

Якщо вона укриє вогник твій

І свічку цю од бурі захистить,

(бере в Меланки її свічку і запалює

від канделябра на столі)

Клянусь, він буде вільний і живий [13, с. 151].

Іван Кочерга не лише використовує з метою напруженого розгортання драматичної дії фольклорні і ритуальні дійства, а й робить абсолютно логічні й мотивовані пісенні

чи музичні паузи, на що вказується у ремарках драматичного твору. Важливо, що драматург задля ритмізації драматичної дії майстерно використовує народнопоетичний матеріал у його зв'язках з музикою. Приміром, у першій дії своєрідний музичний зачин чітко намічає ті синонімічні та антонімічні ряди (вони драматизують дію), що їх ми спостерігаємо впродовж усього твору, зокрема у наведених вище цитатах, у лексемі світло, світло – темрява та ін. Як зауважує Магдалина Ласло-Куцюк, «це ніщо інше як класичний пісенний кадр місячного сяйва серед темної ночі» [14, с. 273]. І той мотив свічки, що його задумав і художньо втілив Іван Кочерга у драматичній поемі «Свіччине весілля», всуціль ґрунтується на фольклорній основі. А своєї вершини сягає у сценах обряду весілля. До речі, всі весільні хори, співи, музика розбудовані ним навколо ритуалу палення свічок, що безумовно позначається на ритмізації наскрізної драматичної дії.

Під час весільного обряду у дію після мотиву свічки органічно вступає мотив зорі. Як зазначають літературознавці – дослідники творчості Івана Кочерги – це абсолютно мотивовано вже самим іменням головної героїні, «адже в контексті різдвяних і новорічних свят, в яке входить і персонаж Меланки (...), домінуючим є образ зорі, яка зійшла над світом. (...) В такий спосіб внутрішня динаміка самозародження словесних асоціацій у творі Кочерги накладається на зародження символів у фольклорі» [15, с. 274], а відтак організовує і ритмізує розвиток драматичної дії усєї драми «Свіччине весілля». Таким чином, символічне розгортання наскрізної дії, що побудована майже всуціль на пісенному і музичному фольклорі, має оригінальне вирішення письменником: слова із п'єси, зосібна ключові слова, визначають жести, тобто обряд весілля Івана Свічки і Меланки, а в цілому ритм драматичної дії – її час, зміни веселого на трагічне і навпаки, її простір тощо.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що музичні елементи (в широкому значенні цих слів) кожен по-своєму ритмічно організовує драматичну дію у п'єсах Володимира Винниченка («Пісня Ізраїля» («Кол-Нідре»)) та Івана Кочерги («Свіччине весілля»). Такий підхід драматургів до синтезу мистецтв у своїй творчості робить її неперехопленою, модерною, що цілковито вписується до модерністських пошуків української драматургії початку ХХ століття.

Література

1. Смолич Ю. Нові п'єси Винниченка / Юрій Смолич // Критика. – 1929. - №4. – С. 4-9.
2. Ласло-Куцюк М. Ключі до театру Івана Кочерги // Магдалина Ласло-Куцюк. Шукання форми. – Бухарест: Критеріон, 1980. – С. 267-296.
3. Юськів М. Родовий синкретизм в стилістиці драми В. Винниченка «Пісня Ізраїля» / М. Юськів // Винниченко і сучасність: Зб. наукових праць. – Сімферополь, 2000. – С. 195-203.
4. Винниченко В. Пісня Ізраїля / Володимир Винниченко // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – К.-Львів, 1997. – С. 53-128.
5. Там само.
6. Там само.
7. Там само.
8. Там само.
9. Там само.
10. Там само.
11. Там само.

12. Юськів М. Родовий синкретизм в стилістиці драми В. Винниченка «Пісня Ізраїля» / М. Юськів // Винниченко і сучасність: Зб. наукових праць. – Сімферополь, 2000. – С. 195-203.
13. Кочерга І. Свіччине весілля // Іван Кочерга. Вибрані твори. – К., «Сакцент Плюс», 2005. – С. 25-184.
14. Ласло-Куцюк М. Ключі до театру Івана Кочерги // Магдалина Ласло-Куцюк. Шукання форми. – Бухарест: Критеріон, 1980. – С. 267-296.
15. Там само.

MUSIC ELEMENTS OF RHYTHMIC ORGANIZATION OF DRAMATIC ACT IN PLAYS OF VOLODYMYR VYNNYCHENKO AND IVAN KOCHERGA (AS EXEMPLIFIED IN THE WORKS “THE SONG OF ISRAEL” AND “SVICHKA’S MARRIAGE”)

H.V. Oleksiuk

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;
Department of Dramatic and Choreographic Art. Institute of Arts.
34A, Sakharova Str., Ivano-Frankivsk, 76000*

The article studies the role of music elements in rhythmic organization of a dramatic act in the plays of Volodymyr Vynnychenko and Ivan Kocherga such as “The Song of Israel” (“Kol Nidre”) and “Svichka’s Marriage”, respectively. It is proved that such syncretism of literary and music characters promoted the dramatic performance development, the growth of conflict, and in general the internal and external structure of the Ukrainian authors’ dramas. At the same time, the attention is drawn to the use of modern poetics by the national playwrights, which is marked by the actual at that time (20-30ies years of XX cent.) synthesis of arts.

Key words: *music, song and word rhythm, dramatic act, V. Vynnychenko, I. Kocherga, Modernism.*