

Косінова Оксана (Херсон)

ББК 83.34
УДК801: 82**Михайло Коцюбинський та музичне мистецтво**

У статті розглядається інтермедіальний аспект творчого доробку Михайла Коцюбинського. У центрі уваги – використання прийому «симфонізації пісні» та музично-жанрових елементів у творах автора. Увага акцентується на тому, що письменник дійсно вмів музично мислити та симфонічно розвивати думку своїх творів.

Ключові слова: інтермедіальність, «симфонізація пісні», музичний жанр, сонатна форма, симфонія, триптих, балет.

The article discusses intermediary aspect of the creative heritage of Michael Kotsyubinsky. In the spotlight there is the technique of «symphonic songs» and musical elements of the genre in the works of the author. Focus is on the real writer's ability of musical thinking and symphonically developing his works idea.

Keywords: intermediate, "Symphonic songs", music genre, Sonata form, the Symphony, triptych, ballet.

З давніх-давен дослідники зверталися до вивчення, аналізу взаємозв'язків літератури і мистецтва, літератури та інших галузей (наприклад, науки). Проте і досі існує великий незаповнений дослідженнями простір – взаємозв'язок літературного і музичного.

Естетичні уявлення давнини тісно переплелися з історією мистецтв і взаємин між ними. У «Поетиці» (між 336 – 322 р. до н. днів.) Арістотель розробив класифікацію мистецтв, зіставивши поезію з музикою, а музику з архітектурою і скульптурою. Аполлон – «бог світової гармонії і мистецького оформлення світу та життя без будь-якої індивідуальної форми й образу (опікун календарних дат і угод, бог оракулів і пророків, бог «очищення») виступав переважно покровителем мистецтва, особливо поезії, музики й танцю» [Лосев 1975: 209]. У давньогрецькому міфі про нього – лише одна муза. Таким чином, спостерігаємо «явище синкретизму – початкової єдності, нерозчленованості мистецтв у первісному ритуалі» [Будний 2008: 283].

Досліджуючи зв'язок поезії з живописом, стародавні стверджували: «малярство – це «німа поезія», а поезія – «ословлене малярство». Це визначення, яке Плутарх («Про славу афінян») приписує грецькому поету Симонідові Кеоському (556 – 468 до н.днів), пізніше виклав Горацій у своєму посланні до Пісонів «Про поетичне мистецтво» в поетичній формулі: «ut pictura poesis» (вірш 361-й) [Будний 2008: 284].

Ці образні формули викликали полеміку в добу Класицизму і Просвітництва. У своєму важливому для розвитку естетичної думки творі «Лаокоон, або про межі живопису й поезії» (1766). Г.-Е.Лессінг відкинув точку зору тотожності законів літератури та образотворчого мистецтва, і виступив проти тих авторів, які «то силкуються убити поезію в тісні рамки малярства, то заповнюють малярством увесь терен поезії» [Лессінг 1953: 56 – 57]. Проаналізувавши твори літератури, зокрема «Іліаду» Гомера, та образотворчого мистецтва, статую Лаокоона, вчений зробив висновок, що «специфіка кожного виду мистецтва зумовлена своєрідністю відповідних мистецьких засобів: об'ємні форми й кольори дають змогу скульпторові чи маляреві будувати просторовий образ, а слова, які звучать у часовій послідовності, надаються для творення поетичної розповіді, а не опису» [Будний 2008: 284].

Серед праць, присвячених питанню співвідношення поезії і музики, трактат Дж. Броуна «Роздуми про поезію й музику...» (Лондон, 1763). Броун поставив перед собою такі завдання: 1) «вказати на нерозривну злитність музики й поезії на початкових стадіях людської культури; 2) з'ясувати причини, які викликали згодом їхнє взаємовідокремлення; 3) накреслити шляхи їхнього можливого об'єднання у майбутньому в якомусь «новому роді» мистецтва» [Наливайко 2003: 13]. Трактат Броуна став першим дослідженням з теорії «первісного синкретизму» [Наливайко 2003: 13], яку пізніше розробив російський учений А. Веселовський.

Як відомо, у представників романтичного стилю найпочесніше місце серед усіх видів мистецтва належало музиці. На відміну від представників доби Класицизму романтики ставили за найвищу мету першість почуття над раціональним мисленням. Ці зміни в ієрархії мистецтв відзначив у «Лекціях з естетики» Гегель, де приділив увагу трьом основним видам мистецтва – образотворчості, музиці і поезії.

У відомій праці «Із секретів поетичної творчості» (1898 – 1899) Іван Франко, як і Г.-Е. Лессінг, вбачав «специфіку кожного з мистецтв у властивих їм матеріальних знакових засобах створення і передачі образу» [Будний 2008: 286]. Відповідно до властивостей цих засобів дослідники ділять мистецтва (види мистецтва) на просторові (скульптура, живопис, архітектура, мистецьке фото, декоративно-ужиткове мистецтво), часові (музика, спів, література) та просторово-часові (хореографія, театр, естрада, цирк, кінематограф, телебачення). З тим, що малярство має просторові виміри, а поезія – часові, Франко, як і Гегель, не погоджувався: «...Апелюючи відразу до двох головних наших зміслів, до зору і до слуху, поезія лучить у собі дві, на перший погляд, суперечні, категорії: простору і часу. Вона може показувати нам речі в спокої, розміщені одні обік одних, і в русі, як одні наступають по одних. Се може декому видатися парадоксальним: ще перед 100 роками Лессінг у своїм «Лаокооні» твердив зовсім не те, вбачаючи власне головну, бодай чи не одну різницю між поезією й малярством в тім, що малярство панує виключно в категорії місця, а поезія в категорії часу... . Але се становище вже давно пережилося і потребує значної поправки» [Франко <http://www.ukrclassic.com.ua/katalog/f/franko-ivan/1017-ivan-franko-iz-sekretiv-poetichnoji-tvorchosti>].

Таким чином, дискусії про відмінності й подібності між мистецтвами породило коло дослідних питань компаративістики XXI століття: відповідність мистецтв, їх взаємодія, синтез, інтермедіальний характер міжмистецьких зв'язків тощо.

Наведемо один з варіантів трактування понять «інтертекстуальність» та «інтермедіальність»: «у системі інтертекстуальних відношень зв'язки (тобто цитування, про яке говорив Р. Барт) вишиковуються всередині одного семіотичного коду, натомість інтермедіальність передбачає організацію тексту через взаємодію семіотичних жанрів різних видів мистецтва. Отож у системі інтермедіальних відношень, як правило, спочатку здійснюється переклад одного мистецького коду в інший, а відтак відбувається взаємодія, однак не на семіотичному, а на смисловому рівні...» [Будний 2008: 292].

Опис картини може перенести у літературний текст «образний смисл кольору, колориту, форми, композиції тощо транспонтування «візуальних» елементів у вербальний ряд породжує особливий мистецький ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті малярського полотна, і виникає ланцюг смислових асоціацій [Будний 2008: 292]. Зокрема, при сприйманні «Чакони» Й.-С. Баха виникає відчуття глибокого драматичного монологу: перед слухачем ніби проносяться картини життя з його осянням та відчаєм, роздумами про сутність людини, її смерть і безсмертя» [Ростовський 1997: 64], викликаючи велику кількість асоціацій на смисловому рівні.

Таким чином, в інтермедіальності «маємо справу не з цитацією, а з кореляцією текстів, можна сказати, що інтермедіальність – це наявність у мистецькому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва» [Тишуніна 2001: 153]. Отже, інтермедіальність можна розглядати як взаємопроникнення мистецтв, котре спостерігаємо на різних рівнях структури літературного твору.

Для творів Михайла Коцюбинського – одного із найяскравіших представників модерної української літератури кінця XIX – початку XX ст. – характерна музичність, ритмічність, плавність мови. Саме тому його з повним правом можна назвати письменником-музикантом.

Процес взаємопроникнення мистецтв можемо спостерігати на прикладі оповідання «На крилах пісні», в основу якого покладено народну пісню «Чумак» («Ясно, ясно, а сонечко сходить»). Письменник знав різні варіанти цієї пісні, зафіксованої фольклористами, проте зупинився на варіанті, записаній зі співу селян. Крім основної мелодії, він уводить цитати з інших народних пісень «Та сірі воли, сірі половії», «Ой у полі криниченька» тощо. Вони відповідають за драматургію оповідання. Не тільки сюжет, а й уся розповідь стилізована під

пісню. Приклади подібного використання фольклорного матеріалу в музиці знаходимо у Другій симфонії Левка Ревуцького, у Концерті №1 для фортепіано з оркестром Петра Чайковського, у творах М.Леонтовича тощо. У композиторів – це приклад симфонізації пісні в музиці, у Коцюбинського – пісня симфонізована в оповіданні. «На крилах пісні» – єдиний у своєму роді приклад такого інтермедіального використання пісні у творчості письменника. В інших творах, наприклад, у повісті «На віру», музика є важливим чинником у розкритті характерів основних персонажів, зародженні почуттів тощо.

Музика і література – різні мистецькі галузі, тому про музичні форми можна говорити не в буквальному значенні слова, а лише маючи на увазі певну тенденцію. У творчості М.Коцюбинського знаходимо приклади використання елементів музичних форм.

Музично вибудована перша частина казки «Хо». Можна стверджувати, що вона має ознаки сонатної форми. Сонатна форма – тип класичної композиції, характерної для головних частин (в першу чергу початкового алегро) великих циклічних форм для інструментальної музики (сонат, симфоній, концертів, квартетів), а також значної частини оперних увертюр та багатьох інших творів. Як відомо, класична сонатна форма складається з трьох частин: експозиції, розробки та репризи до цих частин може приєднуватися вступ і кода.

Експозиція – викладення, контрастне співставлення основних музичних думок (тем), музичних образів, а іноді і драматичних ситуацій: «Ліс ще дрімає в передранішній тиші... Непорушно стоять дерева, загорнені в сутінь, рясно вкриті краплистою росю. Тихо навкруги, мертво... Лиш де-не-де прокинеться пташка, непевним голосом обізветься зі свого затишку...

...Аж ось ринуло від сходу ясне проміння, мов руки, простяглося до лісу, обняло його, засипало самоцвітами, золотими смугами впало на синю від роси траву на галяві, де гостро на тлі золотого світла випинається струнка постать сарни» [Коцюбинський 1985, 1: 169].

Розробка – розвиток музичного матеріалу експозиції, заснований на зіткненні та боротьбі, на співставленні, схрещенні та роздробленні основних тем (а також на зміні стійких тональностей). Розробка – найяскравіша і динамічна частина сонатної форми. У Коцюбинського вона розпочинається так: «У сю величну хвилину тихо розгортаються кущі – і на галяву виходить Хо. Мов туман той, сива борода його м'якими хвилями спада аж до ніг, черкається росяної трави. З-під білих кострубатих брів, з глибоких западин визарають добрі, а лукаві очі» [Коцюбинський 1985, 1: 169].

Наприкінці переходить у кульмінацію: «А тим часом страх владно панує на землі, змагається з приязнею, з чесними пориваннями, з обов'язком, ламле життя, безсилями чинить не то поодиноких людей, ба й цілі народи... Страх! Прищеплений дитині, виплеканий аномальними умовами суспільними, він стає чіпкою пошестю, робиться потугою, що тамує вічний поступ усього живучого... Страх!.. Хо — страх! А який з його страх, коли він виразно почуває себе порохом, немічною руїною, яку тільки полохливість людська жене з кінця в кінець світа, наперекір волі Хо робить його злим генієм людськості... Ех, доле, доле щербата!» [Коцюбинський 1985, 1: 171].

Реприза – повернення, ствердження початкового музичного змісту експозиції, заснованому на точному чи у якійсь мірі видозміненому повторенні матеріалу всієї експозиції, в основній стійкій тональності твору:

«А ліс ще якусь хвилинку стояв нерухомий, мов мертвий. Далі — дерева затремтіли, стрепенулись, розгорнули листочки... Промінь стрибнув на полянку просто до звинених квіток, пташки заспівали, комашня заметушилася, ліс загомонів, природа знов віджила...»

Схожу будову сонатної форми має і твір «Невідомий». У творі наявна виразна експозиція: «До чого? І звідки бажання? Життя лишилось за сими мурами, а тут, серед сірих холодних стін, замкнулась зо мною смерть. Я не боюсь її. Я кликав її на праве діло, і вона прийшла. Узяла жертву, а потому, як вдячний пес, прибилась до моїх ніг... Тепер вона зо мною. Що ж, дивись там з чорних кутків на мою тінь, чигай на мене кривавим оком... Се тобі нагорода» [Коцюбинський 1985, 2: 273]. Та експозиція: «Потому – вовча нора, а в ній ми обоє: я й моя смерть... Що ж жди, чигай на мене кривавим оком... там, з чорних кутків... Ти заслужила собі нагороду». Останні рядки твору звучать як музична кода (додатковий, заключний розділ музичного твору, зміст коди може бути «післямовою», висновком, розв'язкою та узагальненням

тем, розвинених у розробці): «Плі? Се мені вчулось? Я ще живий? Мацаю стіни... Так, стіни, тверді, холодні... і бачу ноги свої в черевиках... могу звестися, встати, набрати в груди повно повітря...

Вікно високо? Високо... А підкопатись? Що, неможливо? А може?...» [Коцюбинський 1985, 2: 281].

Новела «Інтермеццо» вважається справжнім синтезом творчості М.Коцюбинського. Як зазначав С.Єфремов, «твір має деякі спільні риси із соль-мінорною симфонією Моцарта» [Ковалів 2013: 263], одним із найвідоміших творів композитора, який складається з чотирьох частин *Molto allegro*, *Andante*, *Menuetto – Trio*, *Allegro assai* (симфонія, з гр. «співзвуччя», значний за тривалістю виконання твір для симфонічного оркестру з кількох контрастних за характером частин). Новела М.Коцюбинського теж музично структурована: «Принцип контрапункту зумовлює цілість її композиції, єдність внутрішніх елементів, коли водночас розгортається кілька мотивів. Симфонічна специфіка зумовлена зміною і моделюванням ритму, починаючи з фонічної організації мови, алітерацій та асонансів, звуконаслідувальних ефектів. Перша його частина має переважно «драматичний тон», а в наступних чергуються лірично-ідилічний та елегійний тони» з «патетичним фіналом» [Ковалів 2013: 263].

Музичність творів М.Коцюбинського завжди привертала увагу композиторів. У 1948 року композитор і лібретист Михайло Вериківський за трьома епізодами повісті «Дорогою ціною» створив оперний етюд на три фрагменти «Втікачі» письменника. Цей твір, у якому мелодика вокальних партій (сопрано, тенор) ґрунтується на самих лише розмовних інтонаціях прози Коцюбинського, виявився вдалим експериментом. На основі повісті «Фата моргана» була створена опера «Багрянні зірниці» Сергія Данова (лібрето М.Рильського, О.Галабутської).

Музику до стрічки «Тіні забутих предків» за однойменним твором письменника кінорежисер Сергій Параджанов запропонував написати двадцятисемирічному композиторові Мирославу Скоріку.

У композиторській творчості митець плідно й багатогранно працював у стилі неофольклоризму або «нової фольклорної хвилі». Цей напрямок породив численні варіанти синтезу народнопісенної основи з сучасними музичними інтонаціями, з елементами попередніх стилів, таких як бароко чи романтизм.

Скорик експериментував, поєднуючи найдревніші пласти музичного фольклору зі стильовими прикметами різних епох та сучасними композиторськими техніками. Зокрема, народнопісенну обрядовість він поєднував із бароковими сюїтою та поліфонією, із сучасними джазом та авангардом.

Саме «Гуцульським триптихом» (або «Гуцульською симфонією»), яка з'явилася через рік після створення фільму, розпочалася серія творів. Триптих – твір із трьох завершених самостійних частин, які утворюють цілісність завдяки задуму, а інколи спільності змісту та сюжету. Образи-теми твору можна чітко структурувати на три частини. Перша і третя частини – образ кохання. Його мелодія у виконанні скрипок наближена до схвильованої людської мови, зачаровує своєю ніжною красою. Середній розділ – образ смерті. Він побудований на інтонаціях народних похоронних голосінь, наслідує звучання голосу трембіт. Тривожно-трагічні мотиви трембіт лунали по черзі, справляючи враження простору, об'ємної перспективи звучання. Таким чином, музична драматургія твору була побудована за принципом контрасту. Вона утворює тричастинну репризну форму. У творі композитора частини отримали відповідні назви: перша – «Дитинство», друга – «Іван і Марічка», третя – «Смерть Івана».

Музичність цієї повісті відчув і композитор Віталій Кирейко. Його перший балет «Тіні забутих предків» за однойменною повістю став вагомим внеском у скарбницю української балетної музики. Композитор стояв на порозі славнозвісного «шістдесятництва», втілюючи романтичне бачення трагічного і, разом з тим, світлого й чистого почуття героїв М.Коцюбинського. Трактуючи образи першоджерела, композитор використав й перетворив мотиви гуцульського фольклору, відтворив складні моменти психологічних переживань героїв, застосовуючи принцип лейттематизму. Важливою рисою балету є яскравий симфонічний розвиток основних музичних образів.

Таким чином, дослідження творчості М.Коцюбинського під кутом міжмистецького порівняння ще раз яскраво підтверджує існування процесу інтермедіації – взаємопроникнення мистецтв (зокрема літератури та музики) у його творах. Приклад тому – використання прийому «симфонізації пісні», а також сонатно-симфонічних елементів, характерних для композиції музичних творів. Твори письменника завжди надихали композиторів на творчість, тим самим підкреслюючи, що М.Коцюбинський дійсно вмів мислити та розвивати думку своїх творів відповідно до законів музичного мистецтва.

Література: *Будний 2008:* Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підруч. – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – 430 с.; *Ковалів 2013:* Ковалів Ю. Історія української літератури : кінець XIX – XXI ст. : підручник : у 10 т. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. – 624 с.; *Коцюбинський 1985:* Коцюбинський М. Лист до Лисенка М. // Твори : в 4-х т., Т. 1 / Статті та нариси. Вибрані листи / Упор. і приміт. М. Грицюти. – К. : Дніпро, 1985. – 366 с.; *Коцюбинський 1985:* Коцюбинський М. Лист до Лисенка М. // Твори : в 4-х т., Т. 2 / Статті та нариси. Вибрані листи / Упор. і приміт. М. Грицюти. – К. : Дніпро, 1985. – 382 с.; *Лотман 2009:* Лотман Ю. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект) : Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. – К. : Вид. дім Києво-Могилян. акад., 2009. – С. 195–211.; *Лессинг 1953:* Лессинг Г. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н. Кузнецовой) // Избранные произведения. – М. : Худож. лит., 1953. – С. 385–516.; *Лосев 1975:* Лосев А. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. – М. : Искусство, 1975. – 672 с.; *Наливайко 2003:* Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 10–18.; *П'янов 2002:* П'янов В. На струнах вічності : нарис та есеї. – К. : Укр. письм., 2002. – 217 с.; *Ростовський 1997:* Ростовський О. Педагогіка музичного сприймання : Навч. метод. посібник. – К. : ІЗМН, 1997. – 248 с.; *Тичина 1983:* Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. – К.: Наук. думка, 1983–1990. – Т. 1 : Поезії 1906 – 1934. – 1983. – 734 с.; *Тишуніна 2001:* Тишуніна Н. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень // Тишуніна Н. Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття. К 80-літтю професора Моїсея Самойловича Кагана : матеріали Міжнародн. науч. конф. 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. – Сер. «Symposium». – Вып. 12. – СПб. : Санкт-Петербург. философ. о-во, 2001. – С. 149–154.; *Франко:* Франко І. Із секретів поетичної творчості [Електронний ресурс] // Бібліотека української класики. – Режим доступу : <http://www.ukrclassic.com.ua/katalog/f/franko-ivan/1017-ivan-franko-iz-sekretiv-poetichnoji-tvorchosti>.

Косинова О. В статтє рассматриваются интермедіальний аспект творчєства Мїхаїла Коцюбїнського. В центре вниманія – использование приєма «симфонїзації пєснї» и музїкально-жанровых элементєв в произведєниях автора. Вниманїє акцентїруєтся на том, что писатєль действїтельно умєл музїкально мыслїть и симфонїчески развївать мыслї в своих произведєниях.

Ключевые слова: интермедіальность, «симфонїзация пєснї», музїкальный жанр, сонатная форма, симфонїя, триптих, балет.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Людмила Артеменко (Рівне)

УДК 821.161.2 «19»

ББК 83.3(4 Укр)

Теоретичні засади дослідження поетологічного дискурсу в зарубіжному літературознавстві

Стаття присвячена аналізу теоретичних засад, на яких ґрунтується дослідження поетологічного дискурсу в зарубіжному літературознавстві. Поетологічний дискурс визначено як такий, тематичну спрямованість якого визначає авторська рефлексія або саморефлексія стосовно тих або тих аспектів поетичної творчості чи особистості поета.

Ключові слова: поетологічний дискурс, металітературність, метапоетика, метатекст, рефлексія, авторефлексія

L.V.Artemenko Theoretical principles of poetological discourse in foreign literary criticism research