Лідія ГОЛОМБ

ІВАН ФРАНКО І ПРОБЛЕМА МУЗИКИ У СЛОВІ

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 27.
УДК 821. 161. 2 – 1 «Франко»
Голомб Лідія. Іван Франко і проблема музики у слові; 12 стор; кількість бібліографічних джерел – 13, мова українська.

Анотація. У статті розглядаються теоретичні погляди І. Франка на застосування прийомів музики в поетичному слові та оцінки ним творів українських поетів-ліриків, у творчості яких простежується взаємодія словесних та музичних засобів самовираження.

Ключові слова: принцип гармонії/дисгармонії, наростання і спад сили звука, «внутрішня драма тиші», мажор, мінор, ритміка, мелодика, звукопис.

Іван Франко був геніальним теоретиком і практиком поетичного мовлення. Здійснений ним у трактаті «Із секретів поетичної творчості» аналіз поетичних структур, які вибудовуються на поєднанні музики і слова в творах Т. Шевченка, дозволяє, з одного боку, простежити наявність подібних структур у ліриці самого І. Франка, глибше осягнути його поетичну майстерність, а з другого, – підказує продуктивні підходи до аналізу ліричної поезії загалом.

За Франком, враження музики «безмірно багатше, інтенсивніше і сильніше, ніж враження поезії», хоча поезія володіє більшим арсеналом засобів мистецького впливу [6, 90]. Увага до музичних прийомів у поетичному мовленні органічно входить у дослідницький інструментарій І. Франка, який цінував у поезії передусім емоційність, інтенсивність чуття, здатність порушувати всі «регістри нашого душевного інструменту» – як «нижчі», чуттєво-емоційні, так і «горішні», «де чуття межує з рефлексією…» [6, 86].

Спостереження Франка настільки проникливі, що нагадують автопсихологічні студії. Тож цілком обґрунтовано звучить припущення Т. Пастуха, котрий зазначає: «… нам здається, Франко-дослідник залучав у свій методологічний актив і висновки аналізу власного образотворення; він не подав своїх текстів, але внутрішньо відштовхувався від авторських поетичних саморефлексій» [2, 21].

Справді, деякі тексти Франка-поета сприймаються як переконливе підтвердження теоретичних положень Франка-дослідника. Візьмемо для прикладу дві ліричні мініатюри з «Буркутських стансів» (зб. «Semper tiro»), побудовані на музичних асоціаціях. Першу з них «Кожда кичера в млі…» цілком можна віднести до тих зразків ліричного вислову, в яких, за класифікацією Франка, «поет пробує вдертися в чисто музикальний обсяг, в домену неясних почувань, загального душевного занепаду, що не проявляє себе ніяким фізичним болем, а проте мучить і знесилює душу мов прочуття якогось великого лиха» [6, 92]. За взірець такого твору, докладно проаналізованого в трактаті «Із секретів поетичної творчості», Франко бере поезію Т. Шевченка «Я не нездужаю, нівроку…». У першому рядку Шевченкового вірша дослідник фіксує «аж дві негації» («не нездужаю»), в другому («щось такеє бачить око…»), як і в третьому, де поет говорить про те, що «серце жде чогось, болить…», наша уява також не одержує ніякого пластичного образу. «Тільки один змисл одержує виразніший імпульс – слух. Йому причувається далекий, сумний, монотонний голос, мов плач голодної дитини вночі» [6, 93]. Саме цей єдиний пластичний образ, створений засобами іншого мистецтва, стає домінуючим і набирає в тексті великої художньої сили.

Власне за такою схемою структурується і вірш І. Франка «Кожда кичера в млі…». До зорового образу мли, що позначає смуток, зажуру, долучаються сильні звукові образи: «Як потік клекотить! Як гуде Черемош!», покликані увиразнити відтворення душевного стану суб'єкта. Цей стан виражено не пластичними, чітко окресленими деталями, а лексемами неозначеного змісту: «щось», «якісь». Чуємо у вірші й відгомін Шевченкового «Серце жде чогось, болить, / Болить, і плаче, і не спить…», спостерігаємо входження «в домену неясних почувань, загального душевного занепаду» без виразної вказівки на їх причину:

Щось таємнее душу гнітить,
Якихсь дум обігнаться не може [5, 103].

Як і Шевченко, Франко завершує вірш музично-звуковим акордом, що концентрує в собі всю повноту душевного сум'яття ліричного «я», отого «щось», яке уподібнюється стривоженим крикам кані (шуліки) над горами:

Щось таке, мов докір,
Над душею гука,
Мов та каня, що в млі поверх гір
Сумно скиглить і дощ наклика [5, 103].

Другий із названих віршів побудований на символічному образі розстроєної скрипки, що «ріже вухо страшними акордами, / У тонац'ї ніяк не встоїть».

За спостереженням Л. Сеника, ліричний сюжет вірша розвиває, надаючи йому певно-

го настрою, асоціація «скрипка – душа» [3, 95]. Зрозуміло, що йдеться про душу творця мистецьких цінностей, сповненого жаги гармонії, досконалості чистого мелосу, позбавленого дисонансів, як символу гармонійного стану душі митця; звідси й пристрасний поклик:

Де ти, майстре, щоб вмів настроїть,
Оживить її співами гордими? [5, 104]

Музично обдарований поет, який, за відомим спомином В. Щурата, в процесі творення завжди шукав мелодії і ритму для пісні, що народжувалася в душі (ст. «Франків спосіб творення»), у своєму розуміння природи лірики послідовно виходив із концепту гармонії / дисгармонії слова. Вихідною точкою і безпомилковим критерієм при цьому ставала народна пісенність, на яку орієнтувався й у власній творчості.

Своєрідним маніфестом єднання Франкової пісні з народного є чарівне «Полудне» з «Другого жмутку» «Зів'ялого листя», що водночас може слугувати вишуканим зразком панування в поетичному тексті музичного принципу гармонії.

Лірична ситуація вірша переносить нас у «широкеє поле безлюдне», в царство тиші й видива далеких обріїв. Враження тиші посилюється застосуванням прийому повної «негації» зорових та слухових вражень:

Довкола для ока й для вуха
Ні духу!
Ні сліду людей не видать...[4, 140].

Подальше раптове «Втім – цить!» за принципом контрасту активізує орган слуху, змушує ловити ледь чутне pianissimo далеких згуків:

Яке ж то тихеньке ридання
В повітрі, мов тужне зітхання,
Тремтить?

Поетичний хронотоп (полудневий час на тлі оповитого спокоєм гірського пейзажу), переливи барв, несподіване введення музичних тонів виокремлює центральний образ твору – сопілки як символу творчого духу народу. Мелодія сопілки зазвучала відгомоном сердечних болів і ридань «без слів». Оприявлені нею ридання серця нарешті знайшли свій вербальний вираз, –

І стиха до строю сопілки
Поплив із народним до спілки
Мій спів.

Увесь вірш витриманий у притишеному мінорному тембрі з домінуванням засобів музики.

Ще один спосіб звернення до музично-звукових прийомів у поетичному тексті – мовчання. Зіставляючи прийоми музики і слова в малюванні тиші, Франко твердить: «Pianissimo, котрим музика звичайно маркує тишу, має те до себе, що рівночасно малює лагідні чуття, неясні мрії і ніяк не може малювати таких внутрішніх драм тиші, які часто малює поезія» [6, 95].

Досконалим зразком відтворення «внутрішньої драми тиші» є лірична мініатюра Франка «Серцем молився Мойсей…». Сила людського духу в цьому поетичному шедеврі трансформує мовчазну молитву в крик, який прорізає океани космосу:

І говорив йому Бог
«Що так до мене кричиш?

Хоч ти заціпив уста
так, що й слова вони не говорять,
Але я чую аж тут,
як твоє серце кричить» [5, 192].

«Внутрішня драма тиші» нагадує тут драматизм експресіоністичної картини Е. Мунка «Крик».

Як літературний критик І. Франко часто вдавався до простеження в поетичних текстах таких чисто музичних прийомів, як наростання і спад сили звука, мажор і мінор, ритміка, мелодика, звукопис. Увага до цих прийомів дозволяла йому давати узагальнені характеристики поетичних систем, перевагу в них тієї чи іншої настроєвої тональності, давала змогу виділяти ключові мотиви й образи, на яких вибудовуються тексти, та фіксувати найважливіші прикмети ідіостилю досліджуваного автора.

Так, простежуючи творчу еволюцію Лесі Українки в її літературному портреті 1898 р., Франко докладно спиняється на розгляді того етапу духовного розвитку поетеси, коли для неї втрачають свою принаду «соловейкові пісні» та «весняні квіти», а натомість розширюється її світогляд, поглиблюється розуміння життя та його глибоких антагонізмів. Початок цього етапу він маркує появою мажорних акордів поезії «Реве-гуде негодонька…», в якій звучать бадьорі тони української фольклорної пісенності: «Мов чудовий заспів під музику народної пісні озивається і пісня нашої авторки» [7, 264]. У розгляді поезій, що з'явилися на цьому етапі творчого розвою Лесі Українки («Contra spem spero!», цикли «Сльози-перли», «Кримські спогади»), критик послідовно послуговується термінологією музично-звукових характеристик, (пісня, акорди, «розпучливі ридання», «важке голосіння»), що дозволяє глибоко простежити «психологічні основи» творчості поетеси, потужну емоційну силу її слова, порушення нею різних регістрів «нашого душевного інструменту» – і настроєвих, «нижчих», «де свідоме граничить з несвідомим», і «горішніх», «де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз замітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці» [6, 86].

Характеристику музики в слові Лесі Українки по-своєму довершив Д. Донцов, стаття якого «Поетка українського Рисорджименто» (1922) з'явилася через кілька десятиліть після Франкової, коли вже була можливість у всій повноті осягнути творчу індивідуальність письменниці. Немовби продовжуючи й уточнюючи Франкові оцінки, Д. Донцов відзначає сугестивність лірики Лесі Українки, її прагнення уникати мови понять, мови прямого називання, місце якої займає динаміка переживань як утілення ідеї вічного руху, відтворення станів душі «на межі між свідомим і підсвідомим». Леся Українка, в якої «тяжко дошукатися ясно означеної суті емоції», – твердить критик, – «не конкретизує змісту емоцій, і сим її поезія наближається так до музики» [1, 84]. Певний перегук у спостереженнях І. Франка й Д. Донцова дає підстави відзначи-

ти прогностичну точність Франкових передбачень щодо музичної природи таланту Лесі Українки.

Дихотомія музики і слова, в якій перевагу раз у раз здобувають музичні ефекти, продиктувала своєрідний тон рецензії І. Франка на збірку О. Олеся «З журбою радість обнялась» (1907).

Початок рецензії виокремлює момент радості в поетових піснях і їхню виразно виявлену музичність: «Весною дише від сих віршів. Виступає молода сила, в якій уже тепер можна повітати майстра віршової форми і легких, граціозних пісень. Майже кожний його віршик так і проситься під ноти, має в собі мелодію» [11, 224].

У чисто музичному ключі рецензент характеризує настроєвий фрагмент, у якому пісня поетової душі супроводжується ритмами морських хвиль, зливаючись із ними в єдину мелодію:

Проспівав я пісню морю,
Ліг на камінь і лежу…
Ніби пісня, ллється море,
Ніби рими, хвилі б'ють [11, 226].

Своє ставлення до цього погідного музично-настроєвого малюнка І. Франко виразив єдиним слівцем «Гарно!», і ця оцінка стосується більше чуттєво-емоційної, ніж змістової моделі сприйняття поетового слова, яке критик іменує не інакше як «співання». «Гарне воно і солодке, як справді соловейкове цвіріньканння» [11, 227], – констатує рецензент на завершення своєї оцінки збірки О. Олеся.

Зіставлення творів обдарованого митця із цвірінькання соловейка викликало досить відчутне невдоволення тогочасної критики (рецензії В. Пачовського, О. Луцького). Але таке зіставлення має свою логіку, продиктовану обраним із самого початку музичним принципом аналізу, згідно з яким вербальні засоби вираження витісняються сугестією й позначені відсутністю чіткого окреслення понять, «еруптивністю нижньої свідомості». «А літературний критик,– зауважував І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості», – власне в тій перевазі несвідомого при творчім процесі має певний критерій до оцінки, за якими творами стоїть правдивий поетичний талант, правдиве «вітхнення», а де є холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм [6, 64]. Тому й висновок І. Франка на користь музики, а не змісту поетичного слова О. Олеся ґрунтується на прагненні якнайточніше визначити природу таланту митця, його сильні, а не слабкі сторони. Тож не цілком доречна, хоча в жанрі рецензії цілком прийнятна іронія стосовно відсутності думок у першому томі поезій Олеся, як і припущення, що вони, можливо, з'являться в другому, є тільки загостреним формулюванням ключової Франкової тези про перевагу в лірици поета музичного начала над раціонально-змістовим: «з соловейка досить його співу». Ця теза заснована на впевненості Франка в тому, що музика має свій багатий арсенал відтворення настроїв, здатних розширювати вербальні можливості поезії.

Звернення до «музичних» прийомів аналізу дозволяє Франкові увиразнити окремі суттєві риси творчого портрета того чи іншого автора. Так, аналізуючи збірку В. Пачовського «Розсипані перли» (1901), критик виокремив поезію «Ой щебечуть соловії…» з метою визначення настроєвого мажору лірики, що твориться у «щасливий» час молодості, «коли в очах немов розлитий рожевий пігмент, коли думка сковзається по поверхні життя, хвильові зморшки на чолі швидко вигладжуються, а сердечні і всякі інші рани швидко гояться і заживають безслідно» [8, 178]. Полегшене сприйняття життєвих турбот у поезії раннього В. Пачовського посилює вагу музичних настроєвих ефектів, майстерно застосованих у згаданому вірші, де «пейзаж душі» ліричного героя передається через своєрідне «змагання» соловейкових пісень із любовним туркотінням пари голубів.

Контрастними до настроєвого мажору В. Пачовського виявляються Франкові «музичні» характеристики лірики П. Карманського, позначеної суцільним мінором. Визначальною рисою «літературної фізіономії» автора збірки «Ой люлі, смутку...» (1906) І. Франко назвав «якийсь високий тон і пафос, що нагадує церковні гімни», та нерозривну із «псальмовим тоном» його поезії «могутню струну меланхолії» [12, 138]. У цих «музичних» константах Франкових визначень неповторного стилю П. Карманського влучно схоплено урочистий плин мелодій заколисування невідступного смутку поета («Ой люлі, люлі, химерний смутку...»), піднесених над буденщиною роздумів про вічність духовних скарбів на тлі швидкоплинності людського життя, втілених у форму церковних пісень («Надгробні стихири»), про життя і смерть, дружбу, кохання, творчість, які справді нагадують біблійні сентенції Давидових псалмів, Книги Еклезіаста, Христових притч.

Деяку монотонність, «гладкість» письма І. Франко помітив у лірици Миколи Чернявського (рецензія на збірку «Зорі», 1903). Думається, що ці прикмети по-своєму відтворюють «музику» степу і моря, співцем яких був поет. Чи не найкраще однотонний ритм життя степового довкілля М. Чернявський передав у поезії «Степ і степ, один без краю…». Користуючись Франковими підходами до мікроаналізу поетичного тексту, знайдемо в цьому творі майстерне застосування прийому «негації» («без…, без…, ні…, ні…») всіх зовнішніх вражень, які могли б показати буяння життя в спаленому сонцем степу, що немовби кам'яніє «без озер, річок, без гаю»:

Ні гайочку, ні лісочку,–
Всюди спалена земля…
Не шепоче в холодочку
Срібновода течія [13, 180].

Цей прийом породжує відчуття застиглості, розлитої в безмежних просторах тиші, що передається у формі музичної паузи, сповненої напруженого очікування змін, і завершується могутнім fortissimo вигуку:

Так нехай же над ланами
Грім бажаний загримить!..

Певні уточнення у трактування І. Франком проблеми синтезу музики і слова в поетичному тексті вносять його статті музикознавчого плану. Важливих

теоретичних аспектів цієї проблеми І. Франко торкається в статті «Думки профана на музикальні теми» (1905). Ключова ідея праці – національні витоки мистецтва, його народні першоджерела. Виходячи з цієї основоположної ідеї, І. Франко не знайшов у змістовній статті Н. Вахнянина про Д. Бортнянського головного, найбільш очікуваного: «Бортнянський був українець – чим же зв'язана його музика з Україною? Що свого, українського вніс він у ті західні, італійські форми, переняті ним від венецьких та римських маестрів?» [10, 52]. На думку І. Франка, в музиці Д. Бортнянського «дуже мало національної закраски», а його церковно-релігійні композиції «не відповідають духові східної церкви», «замало мають простоти і співності» [10, 54]. Характерно, що в оцінці церковної музики автор статті посилається на судження галицьких вірників-селян, тобто на вироблені віками народні критерії українського мелосу.

Істинно національним генієм українського музичного мистецтва І. Франко вважав М. Лисенка. Творчість великого композитора, за його твердженням, «виросла на двох основах: на українській народній пісні і на новочасній європейській світській музиці» [9, 98]. У статті-спомині «Лисенкове свято в Австрії» (1909) І. Франко наголошував на глибинному зв'язку творчості М. Лисенка з народним мелосом, згадуючи, зокрема, про інтерес композитора до галицьких народних пісень, деякі з яких він записав із голосу автора статті.

Народна пісня, творчість Т. Шевченка, музика М. Лисенка належали до тих складників національної культури українства, у сфері яких формувалися погляди І. Франка на природу поетичного слова, що, розвиваючись у напрямку все повнішого розкриття творчої індивідуальності автора, не втрачало зв'язків із національними первнями креативної діяльності митця. Як теоретичні здобутки І. Франка та його власна поетична творчість, так і критерії, з якими він підходив до оцінки творчості українських поетів-ліриків, свідчать про глибоке відчуття поетом-ученим неповторних рис української ментальності, що визначила, зокрема, й органічну єдність музики і слова в національній поезії.

Методика Франкового аналізу лірики на основі теоретичних поглядів, викладених, зокрема, в трактаті «Із секретів поетичної творчості», підказує сучасним дослідникам нові свіжі підходи до з'ясування оригінальності української лірики, в якій особлива роль належить не тільки прийомам мелодійності, наспівності, звукопису, але й образності, породженій «еруптивними» вибухами підсвідомого, тонкій настроєвій гамі, у відтворенні якої поетичне слово вривається в «домену» музики.

Література

1. Донцов Д. Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка) // Дмитро Донцов. Літературна есеїстика. – Дрогобич, 2010. – С. 59–96.
2. Пастух Т. Поетичне мислення Івана Франка (за збіркою «Semper tiro») / Тарас Пастух. – Львів, 2003. –88 с.
3. Сеник Л. Студії ліричної драми Івана Франка «Зів'яле листя» / Любомир Сеник. – Львів, 2007. – 167 с.
4. Франко І. Зів'яле листя, Мій Ізмарагд // Іван Франко. Зібр. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т. 2. – С. 119–175, 179–271.
5. Франко І. Semper tiro // Іван Франко. Зібр. творів… – Т. 3. – С. 101–182.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Іван Франко. Зібр. творів… – Т. 31. – С. 45–119.
7. Франко І. Леся Українка // Іван Франко. Зібр. творів… – Т. 31. – С. 254-274.
8. Франко І. Наша поезія в 1901 році // Іван Франко. Зібр. творів… – Т. 33. – С.172–198.
9. Франко І. Лисенкове свято в Австрії // Іван Франко. Зібр. творів… – Т. 35. – С. 85–90.
10. Франко І. Думки профана на музикальні теми // Іван Франко. Зібр. творів… – Т. 36. – С. 52–54.
11. Франко І. О. Олесь. З журбою радість обнялась. Поезії // Іван Франко. Зібр. творів… – Т. 37. – с. 224–227.
12. Франко І. Петро Карманський «Ой люлі, смутку» // Іван Франко. Зібр. творів… – Т. 37. – С. 138–139.
13. Чернявський М. Поезії / Микола Чернявський. – К., 1959. – 477 с.

Лидия Голомб

ИВАН ФРАНКО И ПРОБЛЕМА МУЗЫКИ В СЛОВЕ

Аннотация. В статье рассматриваются взгляды И. Франко на использование в поэзии приёмов музыки и его оценки произведений тех украинских поэтов, в творчестве которых наблюдается синтез словесных и музыкальных способов лирического самовыражения.

Ключевые слова: принцип гармонии/дисгармонии, нарастание и спад силы звука, «внутренняя драма тишины», мажор, минор, ритмика, мелодика, звукопись.

Lidia Holomb

IVAN FRANKO AND THE PROBLEM OF MUSIC IN THE WORD

Summary. The article deals with Ivan Franko's theoretical views on using musical devices in poetry and his estimation, of Ukrainian lyric poets, in creative work of which there is interaction of verbal and musical means of self-expression.

Key words: principle of harmony/disharmony, increase and decrease of sound intensity, "inner drama of silence", major key, minor key, rhythm system, melodics, sound writing.

Голомб Лідія Григорівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури УжНУ