

УДК 81:[821.161.2–1"19"+821.133.1–1"19"]:78

## ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕНЕСЕННЯ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКУ ТА ФРАНЦУЗЬКУ ПОЕЗІЮ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Ярина СТЕЦЬКО

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
вул. Університетська, 1, Львів 79000, Україна*

Досліджено лінгвістичні аспекти проблеми синтезу мистецтв (зокрема поезії та музики). Проаналізовано засоби передавання музичних жанрів у поезії. Окремі жанри та форми, які віддавна належали до музики входять як в українську, так і у французьку поезію початку XX ст. Розглядаємо твори Павла Тичини, написані у жанрі теми з варіаціями («Арфами, арфами...», «Закучерявилися хмари...», «Гаї шумлять», «Деся надходила весна», «З кохання плакав я...»). Як приклад екстраполяції сонатної форми в поезію розглянуто вірш Поля Елюара «On ne peut te s'opposer». Досліджено засоби передавання сонатної форми і жанру симфонії у «П'ятій симфонії» Євгена Маланюка.

*Ключові слова:* синтез мистецтв, тема з варіаціями, сонатна форма, симфонія.

Поезія першої половини XX ст. максимально наближується до інших видів мистецтва, зокрема – до музики. Це зближення, окрім інших рівнів, відбувається також і на жанрово-композиційному. Значну роль у зближенні поезії з різними мистецтвами відіграв ще Стефан Малларме, який вбачав у природі лише знак. Саме він великою мірою посприяв формуванню символізму у французькому поетичному мистецтві. Поет прагнув написати універсальний твір, щось на зразок *Summa poetica*. Аналогічні спроби в мистецтві пластичних форм проводив Огюст Роден. Загальна тенденція злиття поезії з музикою прослідковується в самих назвах поетичних творів того часу: «Гами» Стюарта Мерріля, «Осінні сонати» Каміля Моклера, «Північно-західна колискова у мінорі» Трістана Корб'єра, «Романси без слів», «Осіння пісня», «Мінорний пейзаж» Поля Верлена, який прагнув до музичності і співучості вірша, граючи «словами і складами, як музикант звуками» [7, с. 13].

Щодо самої музики початку XX ст., то і французькі, і українські композитори прагнули до новизни і, водночас, до простоти викладу музичного матеріалу. Для доробку композиторів цього часу були характерні розмаїття задумів і стильових манер, тенденція до творення великих форм у симфонічній, оперній та камерно-інструментальній музиці. Накреслювалося потужне піднесення інтелектуального рівня музичної творчості. Подібні явища спостерігалися і в тогочасній поезії. Крім цього, французькі (О. Мессін, А. Жоліве, Даніель-Лесюр та ін.) і українські (К. Стеценко, С. Людкевич,

В. Барвінський, Р. Сімович, Р. Нижанківський та ін.) композитори нерідко поверталися до фольклорних джерел. Народне підгрунття знаходимо також у поетичних творах М. Рильського, П. Тичини, Є. Маланюка, І. Аполлінера, П. Реверді, Р. Кено. У 20-х роках ХХ ст. у Франції творили композитори Д. Мійо, А. Онеггер, Р. Пуленк, Ж. Орік. Зокрема А. Онеггер написав яскраві синтетичні оперно-ораторіальні твори, а Д. Мійо творив майже у всіх музичних жанрах. У 30-х роках у багатьох французьких композиторів (А. Русселя, Л. Дюрея, А. Радіге та інших) посилюлися модерністичні тенденції. Композитори нерідко співпрацювали з поетами (наприклад, з Л. Арагоном). Така ж тенденція запанувала і в українській музиці кінця 20-х – початку 30-х років: так, у 1928 році композитор В. Борисов узяв епіграфом рядки з вірша І. Франка до двочастинного Другого квартету, а композитор В. Косенко в другій частині свого Другого квартету (1929) використав поетичний твір В. Еллана-Блакитного. Загалом, у 20-ті роки українське музичне мистецтво переживало розквіт, справжнє відродження, відзначалося різноманіттям стилів та напрямів, високим рівнем композиторської творчості. Проте вже у 30-ті роки цей розвиток було затримано утвердженням культу Сталіна, запереченням необхідності творчих пошуків.

Тісний зв'язок з музичним мистецтвом характерний для всього творчого шляху поета Є. Маланюка. У 40-х роках він написав поему, назва якої промовляє сама за себе: «П'ята симфонія». Цей монументальний твір присвячений Василеві Тютюнникові. За епіграф до поеми автор взяв напис Людвіга-Вана Бетховена на партитурі знаменитої «П'ятої симфонії»: «So rocht das Schicksal an die Pforte» (Так доля стукає у двері). Поетичний твір Є. Маланюка стилістично дуже близький до сповненої трагізму Бетховенової музики, що стала символом поеми. Л.-В. Бетховен був улюбленим композитором поета, Зрештою вся поетична творчість Є. Маланюка до певної міри пройнята настроєм, стилем та глибоким психологізмом, притаманним його музиці. Поема «П'ята симфонія», на відміну від одноіменної чотиричастинної симфонії Л. В. Бетховена, складається з восьми частин. Проте перша частина поетичного твору «Тернопіль, 31 травня 1919» не лише за духом і настроєм, але й композиційно перегукується з першою частиною симфонії, оскільки тут дотримано характерних для симфонії норм сонатної форми. У музиці сонатна форма ґрунтується на експозиційному протиставленні і репризному об'єднанні музичного матеріалу за тональними і тематичними ознаками. Сонатна форма складається з трьох головних частин – експозиції, розробки і репризи. Перші два рядки поеми відтворюють перші такти відомої Бетховенової симфонії і виконують функцію головної партії, яка веде головну думку і дає імпульс для подальшого розвитку:

... Так **стукає** **судьба** у браму серця,  
І треба вміть почути віщий стук... [2, с. 390]

На основі цього ж образу, цієї ж теми знову за законами класичної симфонії побудована наступна строфа твору, яку можна трактувати як побічну партію, тобто дещо видозмінене трактування головної теми:

То мить була, коли скалками терцій  
 Дробило час.  
 Нервово бгав п'ястук  
 Пустий наказ – безсилу смугу друкую  
 Чекають? Розпорошитися? О, ні! –  
 Ось **стукає судьба**, і криця стуку  
 Скресає в іскрах вже нестримний гнів [2, с. 390].

Наведена вище строфа характеризується притаманними для побічної партії в музиці моментами ліризму («То мить була, коли скалками терцій / Дробило час»), а також розвитку, навіть, прориву («Скресає в іскрах вже нестримний гнів»).

Далі йдуть поетичні рядки, в яких розвивається образ і фабула твору, тому їх доцільно порівнювати з розробкою, яка через ефект поступового *crescendo* (наростання звуку) на словах «Й крізь шкло вагону ріс червневий гук» переходить в репризу, де знову звучить головна тема, яка врівноважує цілісну форму твору:

Так **стукає судьба** у двері серця,  
 І треба вміть схопити віщий звук [2, с. 392].

Таким способом ця складна і, водночас, гнучка форма дала змогу поетові не лише максимально наповнити поему звучанням музики Л.-В. Бетховена, але й відобразити багатогранність та несподівані контрасти задуманих образів. Наближує поему до музики й відповідне ефонічне опрацювання тексту.

Паралелі поетичних жанрів з музичними простежуються й у французькій тогочасній поезії. Зокрема, твір П. Елюара «On ne peut te connaître» тематично і композиційно нагадує собою поширену в музиці сонатну форму (форма, що ґрунтується на розвитку двох тем у різних тональностях. Характерним для сонатної форми в музиці є безперервність та інтенсивність у розвитку, загострення тематичних контрастів з поступовим наближенням і узагальненням тем. Головні її розділи – це експозиція, розробка та реприза).

On ne peut te connaître  
 Mieux que je te connais

Tes yeux dans lesquelles nous dormons  
 Tous les deux  
 Ont fait à mes lumières d'homme  
 Un sort meilleur qu'aux nuits du monde

Tes yeux dans lesquelles je voyage  
 Ont donné aux gestes des routes  
 Un sens détaché de la terre

Dans tes yeux ceux qui nous révèlent  
 Notre solitude infinie  
 Ne sont plus ce qu'ils croyaient être

On ne peut te connaître  
 Mieux que je te connais [5, с. 497–498].

Образ ліричного героя, як домінуючий у перших двох рядках, виконує роль загальної тональності твору. Головним образом наступних трьох строф є «les yeux» (очі), а зі зміною образу міняється і тональність. Тому доцільно порівнювати ці строфи з розробкою, у якій відбувається зміна тональності і розробляється тема. Анафоричні повторення сполучення «les yeux» на початку кожної з цих строф, а також повторення однакових синтаксичних конструкцій («Tes yeux dans lesquelles nous dormons»; «Tes yeux dans lesquelles je voyage» та «Ont fait à mes lumières d'homme/Un sort meilleur qu'aux nuits du monde»; «Ont donné aux gestes des routes/Un sens détaché de la terre») нагадують собою засіб секвенції, коли єдиний музичний мотив послідовно повторюється на іншій висоті. Звідси виникає враження наростання напруги, пришвидшення загального темпу, поступового *crescendo* (наростання сили звуку), яке веде до кульмінаційної передостанньої строфи («Dans tes yeux ceux qui nous révèlent / Notre solitude infinie / Ne sont plus ce qu'ils croyaient être»). Як повернення до головної тональності і головної теми твору (а, відповідно, як реприза) звучать два останні рядки, які є точним повторенням перших двох.

Цікавим у жанровому плані є сповнений музики цикл Ф. Понжа «Le Mimosa» зі збірки «La rage de l'expression». Французький дослідник поезії Серж Мартен трактує названий цикл як послідовність двадцяти шести етюдів [6, с. 116]. Етюд подано у значенні, якого йому надають музиканти: вправи для розвитку виконавської майстерності, що при цьому можуть бути шедеврами музичної літератури. Характеризуючи творчість Ф. Понжа, згаданий вище дослідник часто послуговується музичним терміном «рапсодія». Саме так він визначає жанр багатьох його поезій, а тому окреслює всю творчість Ф. Понжа як «écriture rapsodique» [6, с. 75].

Опис мімоси в одноіменному творі Ф. Понжа не ведеться прямими засобами. Навпаки, твір рясніє порівняннями («comme un personnage», «poudré comme Pierrot», «ses feuilles ont l'air de grands plumes, très légères»). Проте після кожного такого порівняння звучать певні застереження, які вводяться прислівниками чи сурядними сполучниками: «mais», «cependant», «aucunement», «et pourtant». З цього видно, що поета більше цікавлять відмінності, ніж аналогії. Багато слів з першого абзацу належать до театрального семантичного поля: «Poudré comme Pierrot», dans «son costume», «un personnage», «comédie», квітка з'являється на «fond d'azur» (символ декорацій).

У композиційному плані твір не має повної завершеності. Він швидше нагадує окремі записи, чернетки, на основі яких згодом мав би бути написаний твір. Кожен такий запис починається з абзацу і складається з одного речення (за винятком п'ятого абзацу, який містить два непов'язані між собою речення). У перших п'яти абзацах автор дає опис квітки, порівнює її з персонажем італійської комедії; говорить про її колір, форми; описує її характер; навіть наголошує на присутності в ній чогось вульгарного (оскільки термін «mimosa» походить з народної (вульгарної) латини). І, нарешті, в шостому абзаці Ф. Понж припиняє

опис квітки і зосереджується на самому слові. Завершальні рядки першого етюд з циклу «Le mimosa», який сам автор окреслив як «етюд дуже театральний, справжню увертюру» [6, с. 117] звучать так:

[...] Comme dans **tamaris** il y a **tamis**, dans **mimosa** il y a **mima**.

Справді слово «mimosa» походить від латинського слова «mimus», що означає «паяц», «мім». Цим і пояснюється вжите на початку твору порівняння мімози «froudré(e) comme Pierrot» (П'єро, персонаж пантоміми з напудреним мукою обличчям). Зрештою наближення понять «mimosa» і «mima» є не випадковим в етимологічному плані: назва рослини справді походить від латинського «mimus», оскільки рослина, яка має властивість скорочуватися при дотику до неї, нагадує цим гримасу міма. Отже, порівняння з П'єро має під собою логічне підґрунтя. Звідси й композиційні особливості твору: кожен абзац відіграє роль «дотику» до рослини.

Фонетичні засоби без сумніву відіграють дуже вагомую роль у досягненні ефекту музичності поетичного твору, проте музичальність поетичних творів ХХ ст. ґрунтується не так на звукових, як на змістових засобах. За приклад візьмемо ще один вірш Поля Елюара «La courbe de tes yeux»:

La courbe de tes yeux fait le tour de mon *coeur*,  
Un rond de danse et de *douceur*,  
Auréole du temps, **berceau** nocturne et sûr,  
Et si je ne sais plus tout ce que j'ai *vécu*  
C'est que tes yeux ne m'ont pas toujours *vu* [5, с. 494].

Вже за своїм звучанням цей поетичний текст нагадує музичний твір, а якщо говорити точніше, то твір, написаний у жанрі колискової пісні. Кожен з рядків цієї строфи містить по одній цезурі, а тому ділиться на дві частини, з яких перша має висхідну інтонацію, а друга – низхідну. (La courbe de tes yeux ↑ fait le tour de mon coeur ↓). Семантичним конденсатором мелодизму тут є слово «berceau», що має асоціативний зв'язок як з колисковою, так і з, найчастіше, дводольним розміром.

В українській поезії П. Тичина першим почав озвучувати свої вірші, зазвичай, завдяки семантиці слова і меншою мірою – завдяки його сонориці. Твердження про музичність «Сонячних кларнетів» вже давно стало загальним. Музичні елементи органічно влітаються у словесно-образну тканину тексту. У способі озвучення поезії через семантику поетичної мови в українській поезії П. Тичина не був першовідкривачем. Олександр Олесь, М. Вороний вміли також виражати музичні образи, та легко зауважити відмінність між П. Тичиною та іншими поетами у кількісному вживанні семантичних звукових та музичних образів. До того ж у поезії П. Тичини навіть предметний світ звучить музикою: «Горить-тремтить ріка, як музика», «акордились планети», «тополі арфи гнуть», «арфами... обізвалися гаї», «Слухаю мелодій хмар озер та вітру», «грають грози», «вітри на арфу грають», «Звучить земля, як орган», «Дніпро торкає струни» і т. д.

Не тільки в українській, а й у світовій літературі важко знайти настільки насичену музикою поетичну збірку.

Певні жанри, що віддавна належали винятково до музичної сфери, тепер легко й органічно переходять і у сферу словесного мистецтва. Це стосується серед інших жанру теми з варіаціями, при якому головна тема видозмінюється декілька разів, відображаючи таким способом низку настроїв та нюансів. П. Тичина вдається до різноманітних повторень як на рівні семантики, так і на ритмомелодійному рівні. До жанру теми з варіаціями П. Тичина звертався неодноразово. Більшість лірико-пейзажних творів збірки «Сонячні кларнети» написана у цьому жанрі: «Арфами, арфами...», «Закучерявилися хмари...», «Гаї шумлять...», «Деся надходила весна...», «З кохання плакав я...» та інші. Враження варіаційності всіх строф утворюється також завдяки ідентичності їх ритмомелодійних малюнків. Характеризуючи ритмомелодику поезії П. Тичини «Арфами, арфами...», дослідниця Н. Костенко зауважує: «У цьому вірші використана дактило-хореїчна логоедична структура, однак вона має специфічний для Тичини характер: різнометричні стопи з'являються не в середині рядка, а в певному місці строфи (у даному випадку – дактилі в першому і сьомому рядках, хореї, у яких часом виявляється анапестичний імпульс, – у всіх інших)» [1, с. 55].

Візьмемо для прикладу ще один твір – «Не дивися так привітно...». Темою є перша строфа твору:

Не дивися так привітно,  
Яблуновоцвітно.  
Стигнуть зорі, як пшениця:  
Буду я журиться.  
Не милуй мене шовково,  
Ясно-соколово.  
На схід сонця квітнуть рожі:  
Будуть дні погожі [3, с. 42].

Усі інші строфи «розвивають» тему, зберігаючи при цьому загальну її структуру. Перший рядок другої строфи («Не милуй мене шовково») точно відтворює граматичний малюнок першого рядка першої строфи; а варіантом прислівникового неологізму «яблуновоцвітно» стає ще один неологізм тієї ж граматичної категорії «ясно-соколово». Загалом, порівнюючи перші дві строфи твору, ми бачимо метричні, звукові, словесні і навіть фразові паралелі. Введення теми з варіаціями допомагає уникнути статичності. Повна ритмомелодійна ідентичність всіх строф відтінює варіювання, що відбувається в семантичній сфері твору.

У 40-х роках ХХ ст. питання взаємозв'язку музики та поезії набуває особливої актуальності. Таке зростання інтересу до музичної проблематики в межах поетичного мистецтва певною мірою зумовлюється кризою поетичного вислову. Музика, на думку відомого французького есеїста румунського походження Сіорана, справді займає особливе місце у загальній системі

мистецтв: «Я шукав Сумніву у всіх мистецтвах (...); проте відмовився шукати його в музиці, тут він не зміг би розцвісти» [4, с. 148].

Отже, як в українську, так і у французьку поезію першої половини ХХ ст. входять численні жанри та форми, які віддавна належали винятково музиці. Серед ранніх творів П. Тичини знаходимо вірші, написані у жанрі теми з варіаціями («Арфами, арфами...», «Закучерявилися хмари...», «Гаї шумлять...», «Деся надходила весна...», «З кохання плакав я...» та інші). Тематично і композиційно відповідає нормам сонатної форми поезія П. Елюара «On ne peut te connaître». За законами сонатної форми, як це і властиво жанрові симфонії в музиці, написано твір Є. Маланюка «П'ята симфонія». Вірш П. Тичини «Закучерявилися хмари» мовними засобами відтворює ефект розлогості та раптової зміни настрою, що передаються тріолями і синкопами у вступі до Першого одночастинного фортепіанного концерту В. Косенка, французький поет Ф. Понж використовує музичний жанр етюд у своєму поетичному циклі «Le Mimosa».

#### Список літератури

1. Костенко Н. В. Поетика Павла Тичини / Н. В. Костенко. – К. : Вища школа, 1982. – 254 с.
2. Маланюк Є. Поезії / Є. Маланюк. – Львів : Фенікс, 1992. – 685 с.
3. Тичина П. Зібрання творів : у 12-ти т. / Павло Тичина. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1. Поезії 1906–1934. – 735 с.
4. Cioran. Précis de décomposition / Cioran. – Gallimard, 1984. – 266 p.
5. Les plus beaux poèmes de la langue française. – Paris : Hachette Jeunesse, 1996. – 317 p.
6. Martin S. Francis Ponge / S. Martin. – Paris : Seghers, 1994. – 164 p.
7. Mathieu P. Essais sur la métrique de Verlaine / Bernard S. Mallarmé et la musique. Paris : Seuil, 1959. – 72 p.

### THE PECULIARITIES OF TRANSFERRING MUSIC GENRES INTO UKRAINIAN AND FRENCH POETRY OF THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

Yaryna Stetsko

*Ivan Franco National University of Lviv,  
1 Universytetska Str., Lviv 79000, Ukraine*

In the context of linguistic problems, the synthesis of arts (poetry – with music) is researched, synthetic ways of achieving musical effects in a poetic piece are considered. Some genres and forms which had belonged exceptionally to music since times immemorial, enter both Ukrainian and French poetry of the first half of the XXth century. Among early works by Pavlo Tychna we come across poems written in the genre of theme with variations. In terms of theme and composition Paul Eluard's poem «On ne peut te connaître» meets the norms of sonata form. Yevhen Malanyuk's piece «The Fifth Symphony» is written according to the laws of sonata form, as it is characteristic of genre symphonies in music.

*Key words:* synthesis of arts, theme with variations, sonata form, symphonie.

**ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕНОСА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В  
УКРАИНСКУЮ И ФРАНЦУЗСКУЮ ПОЭЗИЮ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX  
ВЕКА**

**Ярина Стэцько**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,  
ул. Университетская, 1, Львов 79000, Украина*

Исследовано лингвистические аспекты проблемы синтеза искусств (в частности поэзии и музыки). Проанализировано средства передачи музыкальных жанров в поэзии. Отдельные жанры и формы, которые издавна принадлежали к музыке, входят как в украинскую, так и во французскую поэзию начала XX века. Рассмотрено произведения Павла Тычины, написанные в жанре темы с вариациями. Как пример экстраполяции сонатной формы в поэзии изучаем стихотворение Поля Элюара «On ne peut te connaître». Исследовано средства передачи сонатной формы и жанра симфонии в «Пятой симфонии» Евгения Маланюка.

*Ключевые слова:* синтез искусств, тема с вариациями, сонатная форма, симфония.

Стаття надійшла до редколегії 27.01.2011

Прийнята до друку 23.02.2011



