

Ярина Стецько

УДК [821.161.2+821.133.1]-3"195/199":801.6:[7.038.53:78]

**МУЗИКАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ  
ТА ФРАНЦУЗЬКОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
(на матеріалі творів О. Довженка, М. Вінграновського та А. Боско)**

Авторка розглядає питання музикальної наповненості української та французької поетичної прози другої половини ХХ століття. Досліджує типологічні паралелі засобів екстраполяції в словесний текст елементів музичного мистецтва. Обґрунтовує низку асоціативних поєднань між літературними та музичними творами. Розглядає проблему словесної передачі ритму і темпу, а також їх ролі в загальному сприйнятті твору.

*Ключові слова:* ритм, темп, тональність, мала форма, експресивне навантаження, асоціативність, звук, типологія.

*Yaryna Stetsko. Musicality of Ukrainian and French Prose of the 2nd Half of the 20th Century (Based on Works by O. Dovzhenko, M. Vinhranovskyi and H. Bosco)*

The author investigates the question of musical content of French and Ukrainian poetic prose of the 2nd half of the 20th century. She analyzes typological parallels of the means extrapolating music art elements into the verbal text and clarifies the number of associative combinations between literary and music works. Attention has been paid to the problem of transferring rhythm and beat by verbal means and also to their role in the general work perception.

*Key words:* rhythm, beat, mode, small form, expressive load, associativity, sound, typology.

Зв'язок музики з поезією – явище відоме віддавна й досить розлого досліджене в численних наукових працях. Рідше такий зв'язок простежується в протиставленні “музика-проза”, але коли сама проза поетизована настільки, що межа між нею й поезією робиться непомітною або й зовсім зникає, тоді на перший план виходить очевидна її насиченість виразно музикальними ефектами, які, власне, і стали головними чинниками поетизації.

Три твори у відносно вузькому часовому діапазоні, з яких два українські й один французький, написані в одній лірико-емотивній тональності та сповнені численних експресивно-стилістичних зв'язків, стали об'єктом

нашого дослідження. Це “Зачарована Десна” Олександра Довженка [3] (1954–1955), “Літо на Десні” Миколи Вінграновського [1] (1983) та “L’enfant et la rivière” (“Дитина і ріка”) Анрі Боско [8] (1945). Образ річки, символу життєвого шляху в його духовному вимірі, об’єднує згадані твори. Українська Десна та французька Дюранс – не лише чарівне лоно природи, де минає дитинство авторів, а й духовний ареал морально-етичних християнських засад формування їхнього світогляду. “Субстанція незрима” цієї християнської плоті закладена не так у сюжетних лініях творів, як в екстраполяції на мову виражальних засобів. Музика, живопис, танець, кіно, скульптура – усі ці види яскраво виражені в кожному окремо взятому авторському стилі. Музика, рівень її абсолютного проникнення в мову творів та особливий вплив цього проникнення на сприйняття чи, краще сказати, на відчуття твору з боку читача – важливий аспект дослідження цих творів.

О. Довженко та М. Вінграновський – постаті знані, водночас французький письменник А. Боско не настільки відомий українському читачеві. Саме прізвище Боско асоціюється швидше з уславленим святим Іоаном Боско, котрий був родичем А. Боско й помер того ж 1888 року, у якому Анрі народився в місті Авіньйон. Коли майбутньому письменникові виповнилося три роки, сім’я переїхала на маленькій хутір біля річки Дюранс, де Анрі жив у самотності до 17 років, про що пізніше не раз писав у своїх спогадах. Згодом він навчався в Авіньйонській консерваторії в класі скрипки і в університеті м. Гренобль. Згодом займався питаннями класичної філософії та давніх рукописів. Свій перший роман написав у семилітньому віці. Також він автор численних поетичних творів, де символічно й по-філософськи переосмислював доробок Данте та Петрарки. Із часом на зміну поетичному періодові його творчості прийшов період романтичної, надзвичайно поетизованої прози. Помер А. Боско в Ніцці 1976 року. Похований за своїм заповітом – у Люмарені.

Здійснивши такий категоричний перехід до прози, А. Боско не відмовився від поезії. Власне, найсуттєвіша ознака його прози – беззаперечний поетизм. Автор і сам у цьому зізнавався: “On appelle mes livres des romans, mais, <...> ils ne sont pas ce qu’on désigne sous ce nom. Et je n’y tiens pas. J’ai écrit des récits. Le récit m’est indispensable pour atteindre directement à la poésie. C’est la poésie que je cherche” [9, 216].

(“Мої книжки називають романами, але <...> це не те, що можна окреслити словом “роман”. Я й не наполягаю. Я пишу оповідання. Жанр оповідання необхідний мені для того, щоб одразу досягнути поезію. Саме поезію я шукаю...”) [тут і далі переклад автора статті].

Півстоліття до того Іван Франко, полемізуючи з утвердженими поглядами на літературу, так само обґрунтував право на існування фрагментарної прози, до якої звертався в контексті зацікавлення натуралістичним, та імпресіоністичним мистецтвом. Досліджуючи явище імпресіонізму в його творах, Р. Голод небезпідставно цитує слова Франка стосовно виражальних можливостей малих форм у літературі: “...се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребує накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті” [2, 28].

В одному з інтерв’ю А. Боско вкотре наполягає на своєму авторському інтерпретуванні обраного літературного жанру. Він сам не сприймає себе як романіста. Наголошує на тому, що волів би писати оповідання, а не романи: “Savez vous que, tout bien réfléchi, ce ne sont pas des romans, des récits, que j’aurais du écrire. <...> Des cantates! Je vous surprends un peu, n’est-il pas vrai?”

Mais tout s'explique: Mon père était fort ténor. On m'a élevé dans la musique. J'ai travaillé au conservatoire d'Avignon le violon et surtout la composition. J'ai donc fait dans ce domaine d'honnêtes études classiques. Il m'est arrivé d'écrire et de composer des Noëls, tout à fait dans la forme et le style de la tradition provençale. <...> C'est un don de famille, et l'instrument de la famille, comme chez Berlioz, c'est la guitare. J'en conserve une justement faite par mon père. <...> Mon rêve aurait été de composer une messe. Pour moi, Bach est le dieu des dieux, disons le père éternel. J'ai aussi une grande passion pour Couperin (ah! Les ténèbres!) et, tenez, un autre père éternel dont je suis fou: Monteverdi. J'aime aussi Shumann, si douloureux! Et Mozart, il y a des anges qui se promènent dans sa musique" [11].

("Знаєте, як добре подумати, я мав би писати не романи, а оповідання. <...> Кантати! Дивно, правда ж? Усьому своє пояснення. Мій батько мав чудесний тенор. Я ріс оточений музикою. В Авіньйонській консерваторії вивчав композицію і гру на скрипці. У цій сфері я пройшов добру класичну школу. Навіть якось написав низку різдвяних колядок у традиціях Провансу. <...> Це родинне, і родинний інструмент у мене – гітара, як у Берліоза. Одну гітару зберігаю дотепер, її зробив мій тато. <...> Я мрю створити месу. Бах для мене – бог із богів, він вічний. Я обожаю також Куперена (о! його "Сутінки!"), і, чекайте, ще один мій бог – це Монтеверді, я божеволю від його музики. Люблю також зболеного Шумана! А Моцарт... ангели витають у його музиці").

Мабуть, кантата, що її мріяв написати А. Боско, мала би бути високодуховним камерним твором із дотриманням усіх елементів барокової музики, музики таких шанованих автором Куперена та Монтеверді. Музика саме цієї епохи прослуховується в літературному тексті "Дитини і ріки".

Сам Монтеверді, творець першої опери, усе життя намагався поєднати текст і мелодію в єдиному музичному творі так, щоб музика з поезією злилися в нероздільну сутність. Маніфестом цьому стала його "Lettera Amorosa" ("Любовний лист", 1619) – твір, написаний в епоху естетичної революції, у якому композитор осягає нову вокальну музику, де текст не те, що перестає бути звичайною опорою для складних поліфонічних конструкцій, а, навіть навпаки, стає місцем, із якого викреслюється сама музична лінія. Монтеверді запропонував нову музичну поетику, де музика глибоко проникає в сам поетичний текст. "L'oratione sia padrona dell'armonia e non serva" [12] ("Текст повинен бути господарем музики, а не її рабом"). Цю ж думку згодом підтримали композитори Перґолезе, Верді й Вагнер. "Lettera Amorosa" стала тим музичним твором, при сприйнятті якого завдяки виражальному взаємопроникненню слова й мелодії відбувається своєрідне "прочитання" музики. До речі, більше як 300 років потому, у середині ХХ століття, французький поет Рене Шар пише один із найвідоміших своїх віршів під цією ж назвою ("Lettera Amorosa"), що є настільки ж поетичним, наскільки й музичним.

На початку 1880 року І. Франко написав новелу "Вільгельм Телль", у якій засобами мови максимально наближено передає музику з однойменної опери Джоакіно-Антоніо Россіні. Музика в цьому творі не декорує фабулу чи душевний стан персонажів, а керує ними. Вона є загальним планом новели, який, за "нормативами" імпресіонізму, повноправний із головними образами. Початок увертюри Россіні Франко, як і у творах, котрі розглядаються в статті, передає через образ річки: "Зразу їй здавалося, що плине тихою, спокійною рікою посеред пречудових краєвидів. Над нею тепле, темно-голубе небо, тихе, глибоке, без хмарочки. Сонце сипле золотим промінням додолю, не надто жарко, немов ніжно-розкішно цілує землю-красуню. Срібною, діамантами вибіваною стяжкою простяглася тиха, могуча ріка поперек цілої країни, її

рівні береги покриті темно-зеленими, цвітистими лугами, там знов шумячими дібровами, – у віддалі синіються кришталевою стіною височенні гори, покриті вічним снігом. Зі всіх боків чути чудові пісні. Серце розширюється в Оліній груді, б'є сильно і гармонійно, в такт загальної радості, загальної краси” [6, 195].

Новела І. Франка – свідомий “переклад” конкретного мистецького твору з мови музики на мову літератури, а досліджувані твори О. Довженка, М. Вінграновського та А. Боско не мають своїх чітких і безпосередніх, попередньо обраних авторами аналогів у музичному мистецтві, проте їх музична наповненість не викликає сумніву.

Повертаючись до питання малих форм, варто згадати й німецького композитора Роберта Шумана, відомого наскрізь новелістичною музикою. Підтвердження цьому – його тяжіння до малих форм і революційне, як на свій час, переконання, що великі форми в музиці створюються не шляхом сонатного розвитку, а послідовним чергуванням окремих завершених п'єс.

Психологізм і схильність до самозанурення шуманівської музики, її по-дитячому емоційна загостреність, у якій поєднуються елегійна мрійливість, загадкова таємничість та світлий гумор, а в плані колористики – безнастанна зміна барв та гра світла і тіні (особливо це стосується його фортепіанного циклу “Карнавал”). Такі риси притаманні як А. Боско, так і О. Довженкові та М. Вінграновському.

Експресія кольору і світла характеризує також авторський стиль “Літа на Десні” М. Вінграновського: **“Білою піськовою** дорогою від Соколівки з’їжджав Валентином – конячкою з двома зчепленими бочками **з криничною водою** для косарів мій і лисиччин знайомий – Семен Семенович. За бочками йшла його **чорно-біла** бочкастенька корова, а сам він у **колись зеленому** кітелі покльовував носом на передку, подрімував, посилав гудзиками **золоті зайчики** то лисиці на старий берег у **звіробої**, то на **луг**, на **копицю** – мені” [1, 146].

Колір у наведених рядках називається безпосередньо, але також передається й через окремі образи (*звіробою, копиці, лугу*). Він відтворює настрої мрійливого ностальгійного смутку через *“колись зелений”*, а отже, вицвілий, ніби стомлений кітель, який все ж і далі *“посилав гудзиками золоті зайчики”*. Ці наповнені експресією барв рядки М. Вінграновського дають підставу вважати його одним із тих правдивих поетів, про яких Іван Франко в праці “Із секретів поетичної творчості” писав, що вони (ці правдиві поети) “ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила. Їх описи виглядають радше як вказівки для маляра, або як преїскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації” [7, 101]. І справді, кольором М. Вінграновський аж ніяк не надуживає, а лише творить ним легкі, часто наче приховані, але дуже важливі для загального полотна нюанси.

Як Шуман вибудовував у музиці розлогі візії виразних образів, так О. Довженко в “Зачарованій Десні” “нанизував” один за одним відчуття спершу **нелюбих**, а потім **любих** його дитячому сприйняттю речей. “Неприємно, коли п’явка впивається в жижку, чи коли гавкають на тебе чужі пси, або гуска сичить коло ніг і червоною дзюбкою скубе за штани. <...> Неприємно ходить босому по стерні або сміятись у церкві, коли зробиться смішно. <...> Неприємно дивитись на великий вогонь, а от на малий – приємно. І приємно обнімати лоша. Або прокинутись удосвіта і побачити в хаті теля, що найшлося вночі. <...> Приємно, коли яблуко, про яке думали, що кисле, виявляється солодким. Приємно, коли позіхає дід і коли дзвонять до вечерні літом” [3, 21].

Цей довгий перелік відчуттів звучить у творі своєрідною секвенцією, яка починається з мінору і поступово разом із початком переліку того, що авторові “приємно”, переходить у мажорний лад (“*Неприємно дивитись на великий вогонь, а от на малий – приємно*”). Ще одна “модуляція” відбувається на переході від прислівника “приємно” до емоційно сильнішого дієслова “любив”: “*І ще приємно, і дуже любив я, коли дід розмовляв з конем і лошам, як з людьми*” [3, 21]. Найвищих тонів ця ритмічна секвенція досягає на словах “*Любив гупання яблук в саду у присмерку, коли падають вони несподівано в траву*” [3, 22]. Далі досягнута висота затримується ферматою на ліричному реченні-відступі: “*Якась тайна, і сум, і вічна неухильність закону почувалися завжди в цьому падінні плода*” [3, 23]. Потому усталений ритмічний малюнок зазнає зміни, оскільки дієслово “любив” займає іншу від уже звичної позицію і цим кульмінаційно виділяється й “розв’язується” в головне зізнання О. Довженка: “*Але більше за все на світі любив я музику*” [3, 23].

Органічний зв’язок між художнім словесним текстом та іншими мистецтвами (музикою, живописом і т. д.) – явище відоме та поширене у французькій і в українській літературі різних часів. У ХХ-му ж столітті воно, як знаємо, домінувало, особливо в модерністів.

Нерідко літературні, живописні й музичні твори настільки взаємонаповнені, що межі між мистецтвами, до яких вони належать, зникають, стають невідчутними, а самі твори успішно взаємозбагачуються. З такої “взаємодії” виникає нове, глибше сприйняття мистецького матеріалу. Театр, музика, живопис, кіно естетично поліфонізуються. Прикладів цього в європейській культурі багато. Скажімо, у 1997 році французька клавесиністка Арнель Ру (Arnelle Roux) разом із актором і режисером Жаном-Дені Монорі (Jean-Denis Monory), майстром барокового декламування й жестикуляції, поєднали в одній виставі музику Франса Куперена “*Folies françaises*” (“Французькі божевільня”) із байками його сучасника Жана де ля Фонтена. Така синкретична інтерпретація поетичної прози в сплетінні з бароковою музикою та мистецтвом театрального декламування стала окремим мистецьким твором зі своїм внутрішнім особливим настроєм і духовним навантаженням. Наприклад, в Україні здійснено мистецький проект “*Страсті за Тарасом*”, де Шевченкове слово поєднується з партитурою Є. Станковича й передається через сплав музики, тексту, художнього декламування й хореографії [4]. Чи також особливе хореографічне прочитання Шевченкового “*Заповіту*” на музику С. Людкевича, здійснене 2013 р. у Львові учасниками Заслуженого ансамблю народного танцю “*Юність*” та учнями хореографічної школи при цьому ансамблі.

У цьому зв’язку вдалим фоном для прочитання “*Дитини і ріки*” А. Боско була б музика Ф. Куперена. Камерна, самозаглиблена, ніби герметична творчість цього поета французької духовної музики позбавлена будь-якого блиску чи пафосної урочистості. Такою ж непорочно чистою у своїй Божій красі, без жодних зайвих оздоб описує А. Боско весняну квітневу природу, яка непереможною силою манить малого Паскале до берега забороненої для нього ріки: “*C’est là qu’un beau matin d’avril la tentation vient me trouver à l’improviste. Elle sut me parler. C’était une tentation du printemps, une des plus douces qui soient, je pense, pour qui est sensible au ciel pur, aux feuilles tendres et aux fleurs fraîchement écloses.*”

“*C’est pourquoi j’y cédaï*” [8, 20].

(“Якраз там гарного квітневого ранку мене несподівано охопила знада. Вона підбрала до мене ключа. Це була весняна знада, думаю, найніжніша з усіх можливих, та, що огортає чутливих до чистого неба, до ніжного листя і щойно розквітлого цвіту.

Тому я й скорився”).

Настроєво ці рядки можна асоціювати також зі знаменитими “Мріями” Шумана. Безперечно, не слід наполягати на якійсь конкретній асоціації з тим, чи іншим композитором або ж окремо взятим музичним твором: усе залежить від особистого сприйняття реципієнта, а воно змінюється залежно від обставин. Наступні речення звучать стрімким пасажем, сповненим динаміки, сили звучання і швидкого темпу: “Je partis à travers les champs. Ah! le coeur me battait! Le printemps rayonnait dans toute sa splendeur. Et quand j’ai poussé le portail donnant sur la prairie, mille parfums d’herbes, d’arbres, d’écorce fraîche me sautèrent au visage. Je courus sans me retourner jusqu’à un boqueteau. Des abeilles y dansaient” [8, 20].

(“Я побіг через поле. Ах! серце виривалося з грудей! Весна сяяла у всій своїй дивовижній красі. Коли я штовхнув хвіртку, що вела на луки, сотні ароматів трав, дерев, свіжої кори вдарили мені в обличчя. Я помчав не оглядаючись до гайочка. Там витанцьовували бджоли”).

Засобами мови досягнуто ефектної асоціативності з живописним, кінематографічним мистецтвом. Стрімкість і легкість темпу та чітка ритміка фрагмента передаються простими лаконічними реченнями, вживанням минулого часу *imparfait*, у якому закладена регулярна повторюваність дії: *battait, rayonnait, dansaient* (виривалося, сяяла, танцювали). Поміж них чіткими мазками й виразним акцентуванням сильних доль виділяються dokonані форми *passé simple* і *passé composé*: *je partis, j’ai poussé, me sautèrent, je courus* (я побіг, я штовхнув, мені вдарили, я помчав). Загальна експресивно-метафорична лексика речень насичена зоровими і слуховими образами, задіяні сенсорні відчуття нюху (запахи весни), дотику (штовхання хвіртки, дотик до трав, дерев), слуху (гудіння бджіл), зору (яскрава колористика, що імпліцитно передається через описані явища та образи). Вид темпу (*vivace* – швидко, жваво) визначає й конкретизує семантика дієслів: *я побіг, серце виривалося, я штовхнув, аромати вдарили, я помчав, бджоли витанцьовували*.

З виразально-поетичною музикою Куперена, великого елегійного поета французької духовної музики, повість А. Боско має очевидний зв’язок. Новаторське, як на часи Куперена (початок XVIII століття), поєднання таких інструментів, як флейта, гобой і скрипка (ідеться про музику його псалму “*Mirabilia testimonium*”) чи не найточніше передає тембровий настрій літературного тексту А. Боско.

Хлопчик уперше бачить омріяну ріку. Напочатку враження дитини передається короткою фразою-вигуком “*Quelle splendeur!*” (“Що за диво!”), яка звучить тональним акордом, що зразу підводить читача до подальшого опису. Знак оклику визначає силу звучання цього акорду, це безперечне *forte*.

Якщо поетична проза А. Боско – це світлий високий спокій барокової музики Куперена чи Монтеверді, то сторінки спорідненої за настроєм і духом Довженкової “Зачарованої Десни” з перших рядків звучать невгамовно-радісною, сповненою кришталевого сміху й найглибшого смутку музикою геніального Моцарта. Можна було б, наприклад, суб’єктивно стверджувати те, що початок повісті, котру, до речі, сам автор теж волів трактувати радше як “автобіографічне оповідання” (ще одна паралель із А. Боско), сповнений музики з 1 частини 21 фортепіанного концерту C-dur B.-A. Моцарта. Ще більше відчутній зв’язок із насиченою національними мотивами мелодикою Василя Барвінського, а точніше – музикою його фортепіанного “Секстету” чи “Української рапсодії”: “До чого ж гарно й весело було в нашому горді! Ото як вийти з сіней та подивитись навколо – геть-чисто все зелене та буйне. А сад, було, як зацвіте весною! А що робилось на початку літа – огірки цвітуть,

гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободи, укропу, моркви! Чого тільки не насадить наша невгамовна мати” [3, 5].

Повторення дієслова “цвіте” творить емоційну експресію. Перший ритмічний зворот “огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте” раптово переходить у наступний, де дієслово несподівано стає в препозицію: “цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля”, порушуючи водночас установлений ритмічний малюнок і створюючи ефект синкопованого ритму, такого поширеного не лише в музиці ХХ століття, а й у давньому українському народному співі. Така повторюваність дієслова *цвіте* (в однаковому синтаксичному малюнку, а потім несподівано в іншому) створює спершу враження емоційного задихання, а на зміні позиції дієслова – відчуття глибокого вдиху.

Рядки пронизані також повторами окремих звуків, що сприяють особливому мелодизмові фрази, створюють внутрішні рими. Це, наприклад, звуки “о” та “е” (*до чого, гарно, весело, було, нашому, городі, ото, навколо, геть, все зелене та буйне, цвіте...*).

Темп уривка відповідає музичному *allegro*, можливо, *con fuoco* (*швидкому, можливо, з поривом*) і досягається засобом переліку всього, що може побачити око захопленого красою хлопчика. На останньому реченні (“*Чого тільки не насадить наша невгамовна мати*”) відбувається певне сповільнення, *rallentando*, за допомогою якого чіткіше проступає, ніби проявляється на фотопапері, образ матері. Зразу після цього фотографія оживає, набираючи ознак кінокадрів, і мати починає говорити: “*Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізрастало*” [3, 5].

Ця контрастність у змінах темпу, кольору і навіть формату, якою насичена Довженкова “Зачарована Десна”, близько споріднена з такою ж багатю на контрасти, зміни планів і настрою музикою Р. Шумана (у його фортепіанних циклах “Маскарад” чи “Метелики”). Шуман загалом вважав фортепіано інструментом для вираження почуттів і настроїв, навіяних емоційними переживаннями, красою природи чи багатством літературних образів. Настільки вдало, наскільки змалює портретні образи Шуман у музиці, настільки ж віртуозно пишуть свої портрети Довженко, Боско та Вінграновський.

За допомогою звукопису (через експресію шиплячого “ч”) у творі “Літо на Десні” М. Вінграновський не лише досягає настроєвої передачі нічної наддеснянської природи, а й алітерацією цього ж звука з’єднує в нерозривну цілісність із цією природою й людину. “А нічо, – відказав третій хтось із невидимих дальніх озер, де вдень косили косарі. / – **Чо-чо-чо**, – зачокало лугом і пішло на розмову: / – **Човник...** / – **Чоботи...** / – **Чоботята...** / – **Чіп...** / – **Чистісінька...** / – **Час...** / – **Чирок...** / – **Качечка...** На качечці стихло. Луг розплющував і підводив до зір свої повільні росяні очі” [1, 165-166]. Це були звуки природи, на фоні яких ведуть невимушену побутову розмову люди, але в їх мові й далі безперервним відлунням звучить тихий нічний звук “ч”, підсилений іншими шиплячими: “А що це у вас на спині? / – Мішок, а що? / – Та нічого. / – А я хіба що ж, я так само кажу, що нічого. <...> Несу мішок і в руці бідончик для малого – що ж іще? Сальця взяв, часничину. <...> Ми то з вами сьогодні не вечеряли? Чи ви вже? / – Наче ви не знаєте” [1, 166].

Внутрішні рими (*нічого – малого, іще – вже*), безсумнівно, мелодизують і ритмізують рядки, але найцікавіша в запропонованому уривку мовна експресія зміни темпу. “*На качечці стихло. Луг розплющував і підводив до зір свої повільні росяні очі*”. Засобами мови М. Вінграновський передає ефекти, які найлегше відтворює музика: знижується не лише сила звуку (*diminuendo*), сповільнюється й загальний темп (*retardando*).

Музичний супровід, тло сцени сповільнюється та затихає, але рух (у цьому випадку рух риб, птахів, людей) не послаблює своєї динаміки, не підпорядковується ритмові й темпові, заданими музикою. Невідповідність між темпом музичного супроводу та експресією рухів танцю лежала в основі своєрідної боротьби, учасниками якої у Франції у 1920–1930-их роках були відомі хореографи Філіп Супо (“On a asservi la danse à la musique et nous devons maintenant faire l’effort pour briser les chaînes... la danse doit avoir la liberté de se gouverner de ses propres lois” [13, 154] (“Танець став рабом музики, і ми зараз мусимо докласти зусиль, щоб розбити ланцюги... танець повинен мати свободу підпорядковуватися власним законам”)) та українець Серж Лифар (“Par sa nature rythmique, la danse se suffit à elle-même, la musique ne lui est pas un support indispensable, un auxiliaire dont elle ne peut se passer” [13, 154] (“Ритмічний за своєю природою танець самодостатній, а музика не є тією опорою, без якої він не міг би обійтись”))). Отже, вони вважали неприйнятним факт домінування музики над танцем. Їх випередив Жан Кокто, котрий 21 лютого 1920 року, готуючи прем’єру концертної вистави за музикою Даріуса Мільо (“Boeuf sur le toit”) та Жоржа Оріка (“Adieu, New York”), попросив танцівників повільності руху, яка йшла б у різнобій зі стрімкістю музичного ритму. Синхронізація жесту зі звуком здавалася йому помилкою: “Cela crée entre l’oeil et l’oreille une sorte de pléonasme qui empêche de bien voir et de bien entendre à la fois” [13, 154]. (Це створює відчуття певного плеоназму між оком і вухом, що не дає змоги добре бачити й чути водночас).

В українському мистецтві пошуки нових форм велися так само бурхливо, як і в західноєвропейському, а в часовому плані – і з випередженням. Ще до початку 1920-их років режисер Лесь Курбас вдавався у своїх постановках до сміливих експериментів із ритмом, жестом і музикою. Такого роду антипаралелізму між музичним звучанням і жестом бачимо, крім М. Вінграновського, і в О. Довженка, і в А. Боско. Контраст похмурої статичності зі жвавим рухом, які підсилюють одне одного, прочитується в Довженковому уривку про смерть прабаби. Вона “згорнувши ручечки і теж по-своєму неначе посміхаючись, що вже ніхто тепер її не буде ні дратувати, ні докоряти довгим життям, набігавшись і наколовши босі ноги за сто з чимось років, лежить тихесенько вже головою до царів, і князів, і страшного суду. Закрилися всевидящі вічки, ущухла народна пристрасна її творчість, і всі її прокляття немовби вилетіли з хати разом з душею” [3, 30]. Нерухомої статичності мертвого тіла досягнуто контрастно-динамічним переліком здійснюваних за життя дій-жестів, своєрідним змалюванням її “земного танцю”.

На темповому контрасті працює А. Боско. Тиша, упокореність і спокій виявляються абсолютною ілюзією й обманом. Коли хлопчик знаходить при березі річки старий дірявий човен без весел, який мирно собі похитується на лагідних прибережних хвильках, а вся природа в унісон йому набуває того ж уповільненого блаженно-лагідного стану, дитина довірливо сідає в човен і починає медитативно спостерігати за водою в річці. На тлі цього спокою з’ясовується, що човен понесло за водою: “Et l’eau bouillonnait de colère. Mais la rive de l’île était si rose, et sous une légère brise, il en venait de tells parfums d’arbres, de plantes et de fleurs sauvages, que j’étais aussi d’émerveillement. <...> Brusquement je revins à moi. <...> Elle (la barque) était tout entière en marche <...> J’allais droit au récif. Il s’avançait vers moi, terrible. Je fermai les yeux. L’eau gronda, puis la barque saisie dans un rous-vira avec lenteur” [8, 40]. (“І вода кипіла з люті. Та берег острова був такий рожевий, такий ледь стривожений легеньким вітерцем, а дикі дерева, квіти й трави дарували такі пахощі, що я завмер зачарований. <...> Раптово я вийшов із заціпеніння. <...> Він (човен)



плив повним ходом. Мене несло прямо на риф. Страшний риф ішов на мене. Я заплющив очі. Вода гуркотіла, а далі човен, захоплений виром, почав робити повільні круги). У цьому контрастному поєднанні двох ритмів зароджується потрібний авторові третій, який найповніше передає напругу і страх.

Динаміку та рух у статисти бачив О. Довженко ще малим хлопцем: “Неспокій, рух і боротьбу я бачив скрізь – у дубовій, вербовій корі, в старих пеньках, у дуплах, в болотній воді, на поколупаних стінах. <...> Все жило в моїх очах подвійним життям” [3, 23]. Уже з перших сторінок бачимо спільні образні риси в гумористично змальованих психологічних портретах Довженкової прабаби та тітки А. Боско. Колоритна Довженкова прабаба “була малесенька й така прудка, і очі мала такі видючі й гострі, що схватись од неї не могло ніщо в світі. Її можна було три дні не давати їсти. Але без прокльонів вона не могла прожити й дня. Вони були її духовною їжею. Вони лились з її вуст невпинним потоком, як вірші з натхненного поета, з найменшого приводу. У неї тоді блищали очі й червоніли щоки. Це була творчість її палкої, темної, престарілої душі” [3, 11]. Знову ж стрімкий і швидкий темп творення портретного образу. Він закладений початково в семантиці слова *прудка*, поєднанні *видючі й гострі очі*, а далі – у послідовності коротких, ніби пошматованих речень, які ближче до завершення опису стають повнішими й довшими, даючи можливість читачеві чіткіше зосередити погляд на портреті персонажа, а він, цей портрет, знову ж набуває кінематографічних рис, оживає і береться примовляти: “Мати Божа, Царице Небесна, <...> голубонько моя святая великомучинеце, побий його невігласа, святим твоїм омофором!” [3, 11].

Тітонька ж Мартін у Боско – “une femme à l’antique avec la coiffe de piqué, la robe à plis et les ciseaux d’argent pendus à la ceinture. Elle régentait tout le monde: les gens, le chien, les canards et les poules. <...> N’importe! Elle grondait” [8, 9]. (“жінка старого крою, у зношеному чепчику, у сукні в складочку і зі срібними ножицями за поясом. Вона шпетила всіх: людей, псів, качурів і курей” <...> Будь-кого! Завжди бурчала”).

Найекспресивніші в портреті Боско дієслова. Так, “trotter” (“дріботіти, дрібцювати”) виконує головну описову функцію образу ззовні деспотичної, а в глибині доброї тітки Мартини: “Elle me laissait donc la bride sur le cou pour pouvoir **trotter** à son aise. Car elle **trottait**. Elle **trottait** du haut en bas de la maison. Elle **trottait** le jour; elle **trottait** la nuit; elle **trottait** à l’aube; elle **trottait** au crépuscule. Et toujours d’un **trottement** à peine perceptible, un pas de souris, Quand mes parents étaient à la maison, elle se tenait à peu près tranquille; mais à peine étaient-ils partis qu’elle se mettait à **trotter**” [8, 18].

“Отож вона залишала мене на припоні для того, щоб **надрібцюватися** досхочу. Вона ж бо **дрібцювала**. Вона **дрібцювала** згори донизу по будинку. **Дрібцювала** вдень; **дрібцювала** вночі; **дрібцювала** на світанку; **дрібцювала** в сутінках. І завжди ледь відчутним **дрібцюванням**, як мишка. Коли батьки були вдома, вона ще так-сяк трималася спокійно, але як тільки вони виходили, відразу ж бралася **дрібцювати**”.

Одним дієсловом автор творить внутрішній і зовнішній опис персонажа. Повторюваність продукує ефект музичного *marcato* (*акцентованого виокремлення*) слова, надає йому тонального звучання. Виникає ефект, подібний до того, що був у Довженка – звикання до однієї повторюваної форми *imparfait* (3-ої особи минулого часу) і до утвореного нею ритмічного малюнка, який порушується похідним віддієслівним іменником *trottement*, що в плані гармонії міг би виконувати тут роль акцентованої домінанти, яка, переходячи через розлоге й “вибите” зі встановленої ритміки речення – “Quand mes parents étaient à la maison, elle se tenait à peu près tranquille;

mais à peine étaient-ils partis qu'elle se mettait à trotter..." [8, 23] (Коли батьки були вдома, вона ще так-сяк трималася спокійно, але як тільки вони виходили, відразу ж бралася...), – перетворюється на головний тональний акорд в інфінітиві слова "trotter" ("дрібцювати").

Експресії й музикальності творам надають також лексичні та ритмічні повтори. Наприклад, у повтореннях М. Вінграновського ("Літо на Десні") головну роль відіграють візуальні образи, а найбільшою мірою – колір. Село Соколівка щоразу "пахуче", дорога завжди "біла піскова", корова Маня кліпає тільки "довгими і зроду нефарбованими віями". М. Вінграновський повертається в дитинство, описуючи літо, проведене на Десні з маленьким сином, поруч із яким письменник сам знову стає дитиною, сприймаючи світ очима дитини. У мові твору така ретроспекція в дитяче сприйняття передається через акцентоване фокусування камери письменника-режисера на окремих частинах образів. Вони беруться повним планом, а їх повторюваність підкреслює сталість збереженого в пам'яті образу з дитинства. Найчастіше йдеться про частини тіла: "сиза рука", "чорно-фіолетовий язик", "чорні від ожини віддуті губи", "нога, яка каже 'не буду!'", "цуциків рот, з якого пахло пряженим соняшниковим насінням", "буро-синє обличчя" і "бджола, що сурмить перед ротом ближче до язика" [1]. Колір у прозі М. Вінграновського такий експресивний, що перебирає на себе не лише зорові, а й слухові та емоційні функції. Тут "жовті озерні лінії жовто темніють від страху", Маня "з жовтою кульбабою в губах <...> дивиться на тебе і стоїть", "брови Семена Семеновича росли зверху сивим, сиве переходило на вицвіло-біле, на дикий овес, а те межувало з чорним. Чорне налізало на попелясті очі", а на коня Валентина своїми "жовто-білими нічними очима" дивилася лисиця. "Поетична фраза Вінграновського, – зазначає Т. Салига, – як і кожне у ній слово, містять не лише емоційно-смыслову, а й естетичну функції. У нього нема слів, позбавлених художньої експресії. Акцентуванням у тексті на так званих опорних словах поет ніколи не обмежує експресивної виразності інших лексем" [5, 18].

"Переднього плану" у творі М. Вінграновського немає зовсім. Усе підпорядковується загальній гармонії, а не окремій мелодійній лінії. Весь твір полімелодійний. Приховані поліфонічні та гармонічні голоси огортають головну мелодію, утворюючи з нею своєрідний вільний контрапункт у стилі арабесок. Гармонійний і мелодійний плани зливаються в єдине ціле, і це створює ефект фактурності та багатоплановості. Такі ж риси спостерігаємо й у Довженковій "Зачарованій Десні" та "Дитині і ріці" Боско. У цьому названі твори мають безсумнівний зв'язок із новаторською на свій час музикою Шумана, що в ній у плані полімелодики, гармонії, гри кольору, світла і тіні, настроєвої контрастності, простежуються ті ж риси.

Повтори в О. Довженка, М. Вінграновського та А. Боско виконують найчастіше описову функцію, завдяки їм автори досягають максимально експресивного малювання образу. Водночас, оскільки в усіх випадках йдеться про твори, де межа між реальністю, фантазією, маревом, спогадом і мрією дуже умовна, повторення утворюють стійкий стержень, за допомогою якого образ набуває чіткої виразності. "<...> ces mots répétés sont tels que des îlots de conscience auxquels le lecteurs peut s'accrocher un peu, reprendre souffle et replonger aussitôt, plus profondément" [14, 6] (ці повторювані слова є наче острівцями свідомості, за які читач може на мить зачепитися, перевести подих, щоб знову ще глибше зануритися у твір), – пише про повтори у Боско французький письменник Поль Жульєн.

Глибоко духовний "клімат" у творчості А. Боско має спадкові корені: письменник, як уже згадувалося, був нащадком відомого католицького священика, засновника ордену салезіанців, Іоана Боско (1815 – 1888), якого

в 1934 році канонізовано й возведено до лику блаженних. Його вважають покровителем підмайстрів, редакторів, книгодрукарів, а головне – покровителем молоді.

“Il (le saint) tient à un sol, le vieux sol des âmes. Il y nourrit un arbre avec cette patience des racines fortes du chêne” [10, 177]. (“Він (цей святий) тримається єдиного ґрунту, вічного ґрунту душі. Ним він зі спокоєм сильного дубового коріння живить своє дерево”). Такими словами описує Боско-письменник персону Боско-святого. Його ж власна (А. Боско) літературна творчість живиться трійцею символічних джерел – образами рідного краю, сім’ї й дитинства. Ці три поняття сприймаємо тональним тризвуком для всіх аналізованих творів (одного французького й двох українських). Епітети, якими окреслює А. Боско загальний клімат свого краю, “*pastoral, religieux et tragique*” (“*пасторальний, релігійний і трагічний*”) якнайкраще підходять і для Довженкової “Зачарованої Десни” та Вінграновського “Літа на Десні”. Та першим і головним тоном у цьому тризвуку у всіх творах є без сумніву відгомін дитинства в його сакральності та красі. Для кожного дитинство було не хронологічно обмеженим періодом життя, а сокровеним творчим джерелом. Ідеться не про точно відтворену фотокопію свого реального буття, а про дитинство-спогад, дитинство-мрію в самооцінках збагаченої та обтяженої життєвим досвідом людини. Ностальгічно-болючий спогад О. Довженка, ретроспективна мандрівка в дитячі роки М. Вінграновського за допомогою літа на Десні, проведеного зі своїм сином, чи адресований дитячій аудиторії твір-спогад про власне дитяче минуле А. Боско – скрізь головним чинником є не стільки дитячий вік, скільки дитяче сприйняття життя. Мова трьох творів у її простому ритмізованому синтаксисі, засобах повторення, експресивній лексиці, образності, емоційності, персоналізації тваринного, рослинного, абстрактного, нематеріального і предметного світів є мовою великих майстрів слова, художня самобутність яких і полягає в умінні “пропустити” свою авторську мову крізь “оптику” дитячого світосприйняття.

Жоден із трьох глибоко духовних творів не порушує безпосередньо конкретних теологічних проблем, проте кожен розкриває сутність людських душ. Сутність ця передається не лише через образи людей, а й через образи тварин, рослин, предметів та абстракцій, які у творах часто персоніфіковані. У Довженка, як і в давніх українських кантах, тваринами, що персоніфікують людську душу, є птахи. Вони здійснюють зв’язок між Богом і землею. “От коли б повипадали з кубла ластовенята! Я зараз же нагодував би їх мухаму і хлібом, аби тільки ластівка бачила, на які діла я здатний, і розказала Сусу Христу” [3, 19].

Уся “Зачарована Десна” сприймається як єдина велика псалма, за аналогією до духовних давньоукраїнських покаяннях співів, що відображали автентичний український світогляд. Можлива паралель із давньою псальмою-сповіддю “*Житіє моє*” (невідомого автора) – піснею-плачем про самого себе. Може здатися дивним аналог сповненого гумору й життєрадісного захоплення світом твору Довженка з піснею-плачем, але й сміх його часто є сміхом крізь сльози, й окремі фрагменти “Зачарованої Десни” передають найбільший незбагненний біль письменника, а в його особі – і всього народу. Наче про пташок, згадує Довженко про чотирьох своїх братів-соловейків, що співали, як янголи, і померли всі в один день “з невідомої хвороби”: “Було, як вилізуть усі четверо на тин, сядуть рядочком, як горобці, та як почнуть співать” [3, 26].

Як у творі Боско звучить барокова світла музика Куперена, так у “Зачарованій Десні” прослуховується та ж духовна барокова велич давніх українських народних кантів і псалмів: “Потім він називав нас орлятами, а вже мати – соловейками. А люди ридали і довго жаліли, що ні рибалок не вийде вже з нас, ні косариків у лузі, ні плугатарів у полі, ані вже воїнів славних”

[3, 26]. О. Довженко розбиває звучання цього безмежно трагічного моменту за законами українського народного похоронного псалму XVII–XVIII століть на три голоси – батька, матері й унісонного хору людей. Трагізм і великий біль моменту посилюється стилістикою простого лаконічного типу оповіді. Дорослий Довженко розповідає про все так, як розповідала б дитина.

Проведені паралелі між словесним текстом і музикою співзвучні словам Клода Жіро, якими він зрештою творчість А. Боско. Вони так само влучно ілюструють усі три згадані твори: “J’ai mes amulettes: les mots”. Par cet aveu, Henri Bosco nous rappelle qu’il n’a pas d’abord cherché à exprimer des idées, mais que sa prose poétique, fruit d’un long travail et d’une réflexion lucide, unit la puissance évocatrice à la mélodie envoûtante; elle est musique par son harmonie, ses cadences, ses sonorités subtilement choisies, ses resonances infinies, mais la précision et la netteté de ses contours, la densité de ses images s’imposent avec la vigueur d’une formule magique” [11].

“Я маю свої амулети, і це слова.” Цим зізнанням Анрі Боско нагадує нам, що насамперед він намагався виразити не ідеї, а його поетична проза, продукт довгих праці і роздумів, об’єднує в собі силу асоціацій і мелодію, яка заворює. Вона і є музикою через свою гармонію, каденції, витончені підбори співзвуч, нескінченні резонанси. Точність і чіткість її контурів, щільність її образів актуалізуються з силою магічної формули”.

Магія відстані в часі (“magie de distance”), над якою розмірковує А. Боско у своєму “*Diaire*” 1959 року, сприяє тому, що речі дитинства з роками набувають рис “ірреальності, яка робить їх магічними” [15, 40]. Відстань між оповідачем і героєм, між автором і дитиною, яку він бачить, чує, відчуває і якою сам більше не може знову стати – це те, що наповнює особливим змістом, відчуттями та емоціями всі три оглянуті в статті твори. З цієї ж відстані, збагаченої життєвим досвідом кожного з авторів, а також досвідом читача, і зароджується окремий, притаманний кожному з творів асоціативний музичний супровід, без якого повне сприйняття було б неможливим.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Вінграновський М.* П’ять повістей. – Київ: Видавництво художньої літератури “Дніпро”, 1987.
2. *Голод Р.* Поетика імпресонізму в художній творчості Івана Франка // Слово і Час. - 2006. - № 8. - С. 27-31.
3. *Довженко О.* Зачарована Десна. – Київ: Видавництво “Молодь”, 1977.
4. *Поліщук Т.* Національна опера вшанує Кобзаря світовою прем’єрою “Страстей за Тарасом” Станковича [Електронний ресурс] // “День”, 2013. – 07 берез. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/news/070313-nacionalna-opera>
5. *Салига Т.*...Голос мій не від любиться... Вінграновськознавчі студії. Монографія. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014.
6. *Франко І.* Вільгельм Телль // Збір. тв.: У 50 т. – Т. 16. – Київ: Наук. думка, 1981. – С. 193-200.
7. *Франко І.* Из секретів поетичної творчості // Збір. тв.: У 50 т. – Т. 31. – Київ: Наук. думка, 1981. – С. 45-119.
8. *Bosco H.* L’enfant et la rivière. – Paris: Folio Junior, 1981.
9. *Bosco H.* Lettre à Jean Steinnann. Littérature d’hier et d’aujourd’hui. – Desclée de Brouwer, 1963.
10. *Bosco H.* Saint Jean Bosco. – Paris: Gallimard, 1959.
11. *Claude Girault.* Regard sur l’oeuvre d’Henri Bosco [Ressource électronique] – Régime d’accès: <http://henribosco.free.fr/textes/musique.html>. – Dernière visite: 05.07.16.
12. *Haydée Charbagi.* La poésie au miroir de la musique. [Ressource électronique] – Régime d’accès: <http://haydecharbagi.com> Dernière visite: 11.08.16.
13. *Jean Cocteau* aujourd’hui. Textes réunis par Perre Caizergues / Mas Josyane. Jean Cocteau et la musique contemporaine. – Paris: Méridiens Klincksieck, 1992. – pp.145-156.
14. *Julien Paul.* Henri Bosco, cette âme écrivant: Les reveries d’un Rameau de la nuit: [préface] // Henri Bosco. Un Rameau de la nuit. – Paris: Gallimard. 2002.
15. *Sandra L. Beckett.* De grands romanciers écrivent pour les enfants. – Montréal: La Presse de l’Université de Montréal. 1997.

Отримано 27 вересня 2016 року

м. Львів