

Ярина Стецько (Львів)

Синтез французької поезії кінця XIX – початку XX сторіччя крізь естетичну призму Івана Франка

В українській філологічній науці Іван Франко став зачинателем порівняльного вивчення літератури в системі мистецтв. Проаналізувавши естетичний досвід світової та української поезії з іншими видами мистецтв у праці “Із секретів поетичної творчості” (1899), зокрема, в розділах “Поезія і музика”, “Поезія і малярство”, він підкреслював різницю впливу на людину музики і поезії: “Коли музика б’є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз самітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці” [2: т. 31: 86]. І. Франко говорив також про “символічну музику”, яка передусім пов’язана з передачею людських відчуттів та емоцій. У своєму первісному стані така музика була нерозривна з поезією (старі гімни, пісні і т. д.), вона, на думку вченого, ніколи повністю і не відокремиться від неї. Окрім слів, ця музика послуговується ще темпом і мелодією.

З метою глибшого проникнення у найпотаємніші закутки людської психіки європейські і головним чином французькі поети кінця XIX – початку XX ст. продемонстрували неперевершений хист у творенні зорових і слухових образів, довели необмежені можливості художнього слова та його здатність синтезувати в собі елементи споріднених мистецтв. Під впливом А. Рембо П. Верлен почав експериментувати з ритмом, метрами, римами, асонансами і алітераціями, досягнувши цим безперервної мелодійності поетичного твору. Різноманітні поєднання асонансів та алітерацій знаходимо ще в поезіях Ст. Малларме, який відіграв значну роль у зближенні поетичного мистецтва з іншими видами. Він великою мірою посприяв формуванню символізму у французькій поезії. Поет прагнув написати універсальний твір, щось на зразок *Summa poetica*. Аналогічні спроби в мистецтві пластичних форм проводив О. Роден. Загальна тенденція злиття поезії з музикою простежується 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” П. Верлена, який прагнув до музикальності і співучості вірша, граючи “словами і складами, як музикант звуками” [4: 13]. Саме П. Верлен став першим, хто наділив поезію глибокою внутрішньою музикою. Окресливши можливості, якими оперують музичне та поетичне мистецтва, І. Франко дійшов висновку, що “для поезії не тільки доступні всі ті явища, які доступні й для музики, але й надто і ті, що недоступні для неї. [...]”

Поезія може в одному моменті давати тільки одне враження і з самої своєї природи не може чергування тих вражень робити скорішим, ніж на се дозволяють органи мови і організм бесіди; натомість музика може давати нам рівночасно необмежену кількість вражень і може міняти їх далеко швидше. Значить, враження, яке робить на нас музика, є не тільки безпосереднє (не в'язане конвенціональними звуками сеї або тої мови), але безмірно багатше, інтенсивніше і сильніше, ніж враження поезії" [2: т. 31: 90]

Великий вплив на поезію цього періоду справила новітня і незвична як на той час музика Р. Вагнера. Проте вплив його музики на творчість поетів-символістів починає слабшати вже на початку ХХ ст. Французькі митці звинуватили композитора в тому, що він не виражав внутрішнього світу, а прагнув створити ідеал. Мистецтво, насичене філософськими ідеями та символікою, відходило на задній план. А. Жід писав: "Зі ще більшим запалом я прагнув до того, що я називав "чистою" музикою, тобто до музики, що не претендує на якесь особливе значення" [див.: 1: 149]. Децю пізніше молоде покоління поетів-символістів відкинуло притаманну класичному символізму абстрактність. Журнал "Mercure de France", ідеологом якого був Ремі де Гурман, пропагував поетичне мистецтво, що живе тільки почуттями, які воно викликає в читача. Відтепер мистецтво прагнуло зображати життя з максимальною правдивістю і повнотою.

Молоді поети-символісти відмовилися від класичних принципів віршування. Така відмова від естетики як системи правил вела художників до ідеї "дитячого" сприйняття світу. А. Ферньє вважав дитинство першоосною своєї творчості. Подібний настрій простежувався і в творчості Ф. В'єле Гріфена, А. Жіда та К. Дебюссі, музика якого максимально наближувалася до імпресіоністичного живопису. К. Дебюссі як композитор застосовував принцип зорового, а не слухового сприйняття світу. Коментуючи свої музичні твори, він використовував термінологію живопису. Живописний принцип, до якого вдавався К. Дебюссі в музиці, відповідав принципів, що його застосовував П. Верлен у поезії. Передавалася не сама картина фотографічно, а легкі, майже невловимі враження від неї. У творчості поетів-символістів музика відіграла настільки вагомую роль, що іноді ефект екстраполяції музики в поетичний дискурс виявлявся недостатнім. Для повного сприйняття твору бракувало самої музики як окремого виду мистецтва. Так, п'єса М. Метерлінка "Пелеас і Мелісанда" ніколи не мала такого успіху, як опера, яку на її основі написав К. Дебюссі. Композитор вимагав від тексту незакінченості, щоб музика могла доповнити недоказане словом. Так відбувалося злиття музики з літературою. Спільна лінія наявна у творчості К. Дебюссі в музиці, у О. Родена – в скульптурі, у – Клоделя в літературі.

Фонетичні особливості французької мови дають змогу досягти поетичної неповторності завдяки самому лише музичному звучанню алітерацій та асонансів. Можливо, це звучання замінює і багато інших структурних елементів, іноді навіть сам образ. Проте часто відбувається і протилежне: музичними поетичними звуками французька поезія виражає важливі і глибокі думки, створює могутні образи. Іноді

все ж звуковий орнамент, інструментування поетичного дискурсу можуть суттєво ускладнити твір, переобтяживши його. У таких випадках, переконував І. Франко, звучання заслонює думку, а форма – природну логіку: “Музикальна вартість поодиноких слів, навіть у такій мелодійній мові, як французька, є зглядно дуже мала, і найбільші віртуози версифікації осягають тим способом дуже нетривкі ефекти – і то коштом далеко важнішої втрати в пластичності і змісті поезії” [2: т. 31: 95].

Поетичне мистецтво початку XX ст. максимально зближується не лише з музикою, а й з живописом. Перші кроки у цьому напрямі здійснив Г. Аполлінер у збірці “Alcools” і зокрема в поезіях “L’ermite”, “Le larron” “Merlin et la vieille femme”, “Le brasier”. Поезія, яка нагадує живопис (Ut pictura Poesis), що візуально змальовує речі, змушує працювати уяву, вловлювати найтонші відтінки переданих почуттів, існувала завжди. Проте така поезія розвивалася не завжди рівномірно. За допомогою граматичних, лексичних, синтаксичних засобів поетичне мовлення набувало можливості передавати рух, колір, об’єм та інші притаманні живописові та скульптурі елементи. Стосовно живопису і поезії І. Франко зауважив, що “і вихідна точка і мета обох цих форм артистичної творчості зовсім однакові”. Проте відмінність між ними полягає в тому, що живопис апелює лише до зору і лише через посередництво зорових вражень, тоді як поезія одночасно апелює як до органів зору, так і до органів слуху, а далі, за допомогою слів, і до всіх інших чуттів і “може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може” [2: т. 31: 104].

Аналіз поетичних творів відомого французького поета-експериментатора П. Реверді, духовно спорідненого з Браком, Пікассо, Матіссом, дає підстави твердити, що картинність та апелювання до зорових відчуттів виходять у його поетичній творчості на перший план. П. Реверді був також автором низки теоретичних праць, присвячених майстрам образотворчого мистецтва. Поетична творчість П. Реверді ґрунтується на експериментах, подібних до тих, що їх проводили художники-кубісти в живописі. Загальна статичність, відсутність руху, нехтування простором і тривалістю – риси, що характеризують ранній кубізм у живописі, відображені у збірці П. Реверді “Quelques poèmes” (1916).

У збірці “Ardoises du toit” (1918) поетичне мистецтво межує з пластичним. Важливе місце тут відведено просторові, вираження якого досягається шляхом нових словесних поєднань, пробілів у рядках. Чітка лаконічна мова творів зазначеної збірки виразно передає статику поетичних образів. Поет уникає будь-яких кліше: самі речі створюють свої власні образи, а образи переходять у відчуття. Назви віршів, що входять до збірки, найчастіше складаються з одного слова: (“Facade”, “Réclame”, “Matin”, “Feu”, “Auberge”, “Cadran”, “Route”, “Abome”, “Départ”).

Sur chaque ardoise
qui glissait du toit
avait on écrit
un poème

La gouttière est bordée de diamants
les oiseaux les boivent [5: 146].

Високим рівнем зорового, картинного зображення позначений вірш у прозі П. Реверді “Repasseuse”, назва якого перегукується із одноіменною картиною П. Пікассо. Однією з найхарактерніших ознак твору є статичність образу:

“Autrefois ses mains faisaient des taches roses sur le linge éclatant qu’elle repassait. Mais dans la boutique où le poêle est *trop rouge* son sang s’est peu à peu évaporé. Elle devient de plus en plus *blanche* et dans la vapeur qui monte on la distingue à peine au milieu des vagues luisantes des dentelles.

Ses cheveux *blonds* flottent dans l’air en boucles des rayons et le fer continue sa route en soulevant *du linge des nuages* – et autour de la table son âme qui résiste encore, son âme de repasseuse court et plie comme *le linge* en fredonnant une chanson – sans que personne y prenne garde” [5: 435].

Передусім єднає цей поетичний твір з живописом яскраво виражений кольоровий спектр. Колір тут насичений глибоким символічним і зображальним змістом. При цьому передається він не лише безпосередньо через лексеми зі значенням кольору (“roses”; “trop rouge”: “blanche”; “blonds”), а й через словосполучення та речення, які у взаємодії з загальним контекстом набувають семантики того чи іншого кольору або відтінку (“son sang s’est peu à peu évaporé.”; “en soulevant du linge des nuages”).

Цікавою у цьому творі є тенденція до спадання загального темпу і до поступового завмирання руху. Найдинамічнішими в тексті є перші два речення, з яких друге містить в собі вершину динамізму і, згодом, – початок його затихання. Цей висхідний і потім низхідний рух можна простежити і за розташуванням слів, що наділені кольоровою семантикою: еволюція кольору йде від рожевого (“rose”) до “надто червоного” (“trop rouge”), досягає яскраво червоного кольору крові (“du sang”) і після цього починає знову бліднути (“devient de plus en plus blanche”; “dans la vapeur qui monte on la distingue à peine au milieu des vagues luisantes des dentelles”). Так рух, темп і динаміка твору зростають і завмирають і “бліднуть” разом з кольорами. Останнє речення поезії сповнене значення світлих, затуманених відтінків, які передають семантику спокою, завмирання, статизму. Саме останнє речення відзначається найвищим рівнем зорової зображальності, але при цьому не можна говорити про відсутність у ньому динаміки, яка виражена вже не кольоровою, а просторовою (“Ses cheveux [...] flottent dans l’air en boucles des rayons”; “le fer continue sa route en soulevant du linge des nuages”) і звуковою (“en fredonnant une chanson”) семантикою. Ще одним вагомим виразником динамізму образу є семантика дієслова “résister” (“son âme qui résiste encore”). Отже, вірш П. Реверді наділений значною кількістю картинно-зображальних елементів, автор при цьому не обмежується намаганням словесно передати перелік візуальних образів, а наснажує твір елементами руху, простору, настрою, динаміки.

Нерідко поети, намагаючись перетворити поетичний твір на візуальне явище,

вдавалися до співпраці із художниками чи граверами. Про те, що контакт між поезією, живописом та пластичним мистецтвом був справді тісним, свідчить той факт, що багато митців образотворчого мистецтва органічно синтезували свою творчість із словесним мистецтвом. Розвиток сюрреалістичних поезій та живопису був навіть не паралельним, швидше спільним. Часто поет, художник, скульптор поєднувався в одній особі. Прикладом цьому – Жан Арп – живописець, скульптор і поет, що писав двома мовами (французькою і німецькою). Поезія Ж. Арпа, як і його скульптури, сповнена незвичайних образів, що надає їй певної екстравагантності. Поетичне мовлення Ж. Арпа і справді тяжіє до синтезу мистецтв в межах поетичного тексту. Воно не позбавлене ні музики, ні картинності, ні пластики.

Розмірковуючи над проблемою поєднання і співіснування в межах одного поетичного твору різних видів мистецтва, неможливо оминати увагою поетичний спадок Сальвадора Далі, також відомого більше як художника, ніж як поета. Попри широкий спектр своїх обдарувань С. Далі справді найповніше виявив себе як художник. Він залишався художником у всіх видах своєї творчої діяльності: у декорі, в теорії мистецтва, в кінематографі, в рекламі, в дизайні, в поезії тощо. Поезія С. Далі є невід’ємною складовою його живописної творчості. Вірші С. Далі – це відображення його ж власного параноїчно-критичного методу. У своїх поезіях автор виступає як художник, який для написання картини послуговується мовними засобами.

Ще один художник, який увійшов в історію поетичного мистецтва як автор довгих поетичних текстів, які складаються з одного речення, позбавленого будь-яких пунктуаційних знаків, зупинок чи цезур – П. Пікассо.

Французький поет-новатор, М. Жакоб виявив себе також як непересічний художник-аквареліст. Шарль Ле Кентрек, відомий французький поет і літературознавець, сприймає М. Жакоба як “святого з вітража. В одній руці він тримає перо, в іншій – пензель. Він пише і малює на радість янголам, що читають і розглядають все йому з-за плеча” [6: 57]. Французький дослідник літератури Г. Пікон порівнює поезію М. Жакоба з картинами художників-кубістів, оскільки предмети в ній подано під незвичними кутами, розміщено за незвичними законами [3: 1299].

Отже, синтез мистецтв, притаманний французькій поезії кінця XIX – початку XX ст., досягається як ритмічними, так і синтаксичними та семантичними засобами. Екстраполяція живопису і музики в поезію стає однією з головних стилістичних особливостей поетичних творів згаданого періоду. Сама ж поетична мова XX ст. стає “сміливішою, розкутішою”, вона, як зауважив І. Франко, здобуває можливість з більшою силою “апелювати до всіх змислів” [2: т. 31: 108] (зору, слуху, нюху, дотику), що особливо посилює синтез поезії з іншими видами мистецтва.

Література:

1. Література и музыка. – Ленинград, 1975.
2. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.

3. Histoire des littératures 3. Sous la direction de Raymond Queneau. Encyclopédie de la pléiade. – Paris, 1958.
4. Mathieu P. Essais sur la métrique de Verlaine. – Цит. за: Bernard S. Mallatmé et la musique. – Paris, 1959.
5. Poètes Français XIX–XX siècles. Anthologie. – Moscou, 1982.
6. Robert Sabatier Histoire de la poésie française. XX siècle. – Paris, 1982.

Мар'яна Стринаглюк (Івано-Франківськ)

Агіографічний компонент сюжетотворення в поемах Івана Франка

Поемарій¹ Івана Франка важко інтерпретувати поза медієвістичним контекстом. Середньовічна етика, естетика і філософія за посередництвом пам'яток давньої літератури мали значний вплив на формування його художньої самосвідомості. “У свій раціоналістичний вік, ставши, як сказав Є. Маланюк, виявом національного інтелекту, І. Франко ледве не самотній з-поміж українців, який так глибоко занурюється в історію та філософію християнства” [8: 116]. Оскільки жодним із домінуючих літературних жанрів епохи середньовіччя були життя (“життя”) святих, то вони привертали значну увагу письменника.

У поемарії І. Франка є кілька творів, побудованих на основі агіографічних текстів. Це, зокрема, поеми “Легенда про святого Маріна”, “Святий Валентій” та “Похорон”. Кожен із цих творів має непросту історію написання і займав увагу І. Франка тривалий час. Лише “Похорон” був надрукований за життя письменника і ввійшов до відомої збірки “Поеми” (1899), інші дві поеми були опубліковані після смерті І. Франка і знайшли шлях до читача завдяки старанням одного з основоположників українського франкознавства академіка М. Возняка: поему “Святий Валентій” він опублікував у 1926 році в часописі “Червоний шлях” (№ 9, с. 5–40), а “Легенду про святого Маріна” – аж у 1952 році в книзі “Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник третій. Обидві поеми (“Святий Валентій” та “Легенда про святого Маріна”) мали не лише важкий і довготривалий шлях до читача, але й непросту історію написання. Кілька років витратив І. Франко на довершення цих творів: починаючи, закидав процес написання, потім повертався знову, переробляв, дописував. Наприклад, “Легенду про святого Маріна” розпочав ще 1897 року, а завершив її лише в 1914 році. Мабуть, житійна тематика, якою письменник захопився під час роботи над п'ятитомником “Апокрифи і легенди з українських рукописів”, не давалася йому в руки, вислизала, а проте продовжувала тримати в творчому полоні. Про цей дивний “магнетизм” давніх

¹ Термін “поемарій” запозичуємо у відомого франкознавця Андрія Скоця. Див.: Скоць А. Поеми Івана Франка: Монографія. – Львів, 2002. – С. 15.