

Експлікація музичних образів і мотивів у творчості Станіслава Вінценза

У статті визначено місце і роль музичних образів і мотивів у тетралогії Станіслава Вінценза „На високій полонині”. Відзначено особливу мелодійну насиченість художньої оповіді, що формує в уяві читача асоціативні образи за допомогою зорових, слухових, чуттєвих рецепторів.

Ключові слова: музичний символ, сугестія, синтез мистецтв.

„Тетралогія „На високій полонині” є видатним твором, який подає широку панораму Гуцульщини” – цілком слушно відзначає Стефан Козак у розвідці „Світ гуцулів очима Станіслава Вінценза” [1]. Цю думку підтвердили літературні критики та дослідники культури польсько-українського порубіжжя, даючи високу оцінку художній палітрі та філософській канві твору. У передмові до „Правди старовіку” – одного із важливих підзаголовків роману-епопеї „На високій полонині” Станіслава Вінценза – Андрій Кусневич зовсім не випадково іменує польського письменника „Гомером Черногори”, Ростислав Єндик – „Співцем Гуцульщини”, Микола Лесюк – „Знавцем гуцульського діалекту” [19,6].

Дослідники творчості письменника Анджей Карч, Олександр Мадида, Ян Анджей Хороший, Яцек Кольбушевський, та ін. окреслювали тетралогію як твір, де синкретично поєднано міфологію, фольклорно-народні традиції давніх гуцулів. Автор мав на меті „...сконцентрувати і скласти в цикли старий гуцульський епос, а також творити далі в його дусі” [1,5-17]. Прагнучи відкрити для світу історію гуцульської Верховини, він зумів передати прадавність автентики мешканців гір, неповторність укладу їх життя, манери поведінки, звичаїв, обрядів, циклів дня і ночі, часових уявлень, ритму буття.

У „Полонині” світ представлений у формі міфу, що перебуває в тісній сув’язі із музичними елементами. У цьому його неповторність та оригінальність. Важливим компонентом у міфах виступають природні стихії, які

взаємопроникають одна в одну (вода-земля, повітря-вода, вогонь-вода) чи є втіленням антагонізму (вогонь-вода, вогонь-земля), або трансформуються у художній творчості в наскрізні образи: ліс, небо, вогонь, гори, земля, пустеля, ріка, острів, дощ, сніг, дерево та ін.

З погляду гносеології вплив міфологічного концепту розглядається як універсальний, оскільки формує парадигму культурного тексту від образно сюжетних до ідеологічних схем. На думку А. Киченко “Структурні текстуальні зв’язки, що закладені в компактній міфологічній метафориці, розгортаються в системі варіацій: народно-імпровізаційних, індивідуально-авторських. Момент варіативності ґрунтується на культурній пам’яті тексту, здатності метафоричного взаємоспіввідношення емпіричної (денотативної) і міфологічної (конотативної) сфер [3,167]”. Невід’ємною складовою систем згаданих варіацій є музичні елементи, образи та символи, пісні, які, на думку Станіслава Вінценза, доповнюють та увиразнюють життя гуцулів, вносячи у нарацію динаміку, передаючи неповторний колорит, діалектику буття мешканців Карпат.

Гуцульська епопея містить багатий матеріал для дослідників, приміром етнологів, лінгвістів, істориків, навіть біологів, фольклористів, музикантів, літературознавців, зосібна перспективним видається вивчення творчості письменника з погляду компаративістики.

Імпульсом до студій над особливостями музичних елементів у тетралогії Станіслава Вінценза послужила насиченість тексту різноманітними піснями, описами народних гуцульських інструментів (музики, яку створюють лісові істоти, птахи, дерева, трави та ін), які оживають, містифікуючись та персоніфікуючись. Автор є не тільки людинолюбом-гуманістом, а й „природною людиною”, продовжувачем ідей Жана Жака Руссо. Світ його твору органічно та гармонійно живе, і тільки уважне око спостерігача-наратора, чи пильне вухо слухача можуть пізнати, почути, уявити а той відчути усю його неповторність.

У творчості письменника простежується явище синтезу мистецтв, яке на глибоке переконання Дмитра Наливайка є актуальною і малодослідженою проблемою в українському літературознавстві. „Література, – на думку науковця,

– виділяється з-поміж інших видів мистецтв тим, що тільки вона суміщає в собі весь комплекс його функцій у потенційно повному вияві [5,20]. Якщо намагатися визначити якому з різних видів мистецтв належить першість, то слід відзначити, що на ранніх його етапах домінували „предметно-чуттєві” й „емоційно-сугестивні потенції”, що зумовили першість музики й образотворчого мистецтва та їх великий вплив на літературу [5,22]. На думку Дмитра Наливайка, „Відповідно підвищеного значення набував сугестивно-евокативний потенціал слова, його здатність безпосередньо впливати на почуття, викликати необхідні емоційні й душевні стани” [5,22].

Науковець, аналізуючи вплив музики на літературу на різних етапах її розвитку, відзначає активний вплив цього виду мистецтва на становлення і розвиток літературних жанрів (приміром драматичних чи то ліричних).

Беручи до уваги той факт, що Станіслав Вінценз захоплювався німецькою філософією та літературою, логічним видається припущення, що саме творчість німецьких романтиків і звісно неповторність гуцульського колориту, українського, народного фольклору, послужили імпульсом для „омузичнення” природних явищ. Очевидним є творчий перегук інтенцій Станіслава Вінценза і Ернеста Теодора Амадея Гофмана. За визначенням видатного німецького романтика, „музика є санскритом природи”, а природа сама поклала себе на музику і через музику, не вдаючись до дискурсивності, виражає свій внутрішній лад і свою таємницю. Чи не до цього ж прагнув і С. Вінценз?

На значну роль музики у художній творчості філософи, літературознавці звернули увагу значно раніше. Приміром, Георг Вільгельм Гегель (відомо, що С. Вінценз 15 липня 1914 року захистив кандидатську дисертацію на тему „Філософія релігії Гегеля та її вплив на Фейербаха”) вказав на тісний зв'язок між музикою та поезією, вбачаючи його у наявності спільного чуттєвого засобу – звуку. Проте він зазначає, що під час прослуховування музичного твору простежується часовий характер музики, яка, репрезентуючи розміщені в часі переживання, проникає в душу реципієнта [12,186].

Поезія Фрідріха фон Гарденберга, відомого під псевдонімом Новаліс – вершина музичності, Вільгельм Вакенродер висловлював прагнення заміни слів тонами. Із польських романтиків до цієї групи можна віднести Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Яцека Мальчевського, з українських – Михайла Петренка, Амвросія Метлинського. Едгар Аллан По підкреслював, що поет повинен дбати про музику вірша, оскільки виключно в такий спосіб може передати іншим те, що у поетичному тексті неможливо виразити [4,389]. Згодом ця сентенція була трансформована у гасло символістів, які висловлювали переконання, що у поезії можна втілити музичні звуки. Американський романтик виголосив ідею вищості поезії, що ґрунтувалася на музичності, алюзіях, миттєвих, неосяжних настроях і враженнях.

Французькі символісти кінця XIX століття теж прагнули до зближення поезії з музикою, на важливій ролі музики у літературній творчості акцентували Поль Верлен, Поль Валері.

Для Олександра Блока ідея музики була основним критерієм оцінки культурних явищ, Володимир Іванов у багатьох своїх картинах саме музиці приписує роль ініціаторки і “рушій будь-якого синтетичного твору” [2,6]

Шарль Бодлер у малюнку „Ріхард Вагнер і Таннаузер в Парижі” (1861) відзначає, що музика повинна доповнювати те, що неокреслене у почуттях, і що конкретне слово не в змозі висловити [16,15]. Стефан Малларме з приводу цього висловлює цілком протилежну думку щодо функцій музики, вважаючи останню похідною від поезії, з якої і повинно бути утворене „тотальне мистецтво”, яке буде здатне розкривати сутність речей, їх чисту ідею. Символіст акцентував, зокрема, на важливій ролі сугестії, стверджуючи, що „назвати предмет – то знищити три чверті поетичної розкоші, яку створює повільне відгадування; навіювати – то ідеал” [39,163]. Йдеться про творчість, що ґрунтується на експресії. Через радість, сум, тривогу особистість еднається з іншими, з природою, життям, але одночасно осмислює своє місце у світі, його плинність і властивість змінюватися. Настрій стає рушієм розкриття різних аспектів у художньому творі і це не лише „оголення душі”, про яку писав Станіслав

Пшибишевський, як про процес творчості, але усвідомлення існування чогось „закритого”, так як символіка твору сконструйована в такий спосіб, що жест є значущим [17]. Згідно із „гайдегерівським” аналізом „настрою”, настрої є формою самопізнання, яке розкриває сутність нашої екзистенції у всій її таємничості [23,34-35]. Із настроєм пов’язане поняття „сугестії”, яка трактувалася як невід’ємна складова символу, найважливіша його ознака, вона, як і настрої, перебуває у сув’язі з музикою.

Прикладом словесного мистецтва у музиці може слугувати творчість Клода Дебюссі, який, прагнучи сягнути орнаментального ритму в музичному творі, на зразок твору художнього, сформулював оригінальну концепцію мелодії як арабески. Композитор був переконаний, що „музична арабеска”, чи основа орнаменту, знаходиться біля основ усіх форм мистецтва [21,365-384]. Музика Клода Дебюссі запозичила, зокрема у символістів, багато важливих елементів. На слова Шарля Бодлера, Поля Верлена, Стефана Малларме були написані його найвидатніші цикли пісень, в яких вокальна мелодика є музичною транспозицією поетичної декламації [20]. Тенденція до зближення мистецтв була зумовлена епохою „зламу віків” та впливала із її загальної духовно-синтетичної основи.

Артур Шопенгауер стверджував, що музика, як ідеальна й абсолютна форма мистецтва, найбільш повно і глибоко виражає сутність світової волі. Аналогічну шопенгауерівську ідею музики використовував і розвивав Станіслав Пшибишевський у ранній період творчості. Її практично втілювала у своїх героях Ольга Кобилянська (приміром Софія з новели “Valse mélancolique”, чи лірична героїня з “Impromptu phantasie”), Михайло Коцюбинський, Михайло Яцків, Марко Черемшина, Володимир Винниченко та ін.

Музика, згідно теорій Артура Шопенгауера, є втіленням метафізичної волі, цей філософ, за спостереженням Сергія Яковенка, започаткував ідею синтетичного мистецтва. На його думку, музика, *“на відміну від інших мистецтв, це зовсім не відбиток ідей, а відбиток самої волі, ось чому вплив музики настільки потужніший і глибший від впливу інших мистецтв: адже вони говорять тільки про тінь, музика ж – про сутність”* [9,342].

Звісно, що Станіслав Вінценз не залишився осторонь існуючих ідей стосовно впливу музики на людину. Розглянемо звукові резонанси, якими пронизана тетралогія. Ця проблема була предметом дослідження Я. Якубяка, який „парадигматично усі музичні сторінки” твору зводить до двох найважливіших груп: 1. Описи реального музичного побуту, пов’язані з музикою народних звичаїв, опис народних музичних інструментів, цитування пісень. 2. Авторська інтерпретація природних явищ (найчастіше звукових) за допомогою музичних понять. Перша група відзначається об’єктивністю, мета – передати нащадкам неповторність автентичних народних пісень, способів та секретів виготовлення музичних інструментів, і ці знання, на думку Станіслава Вінценза, повинні залишитися в історичній пам’яті такого неповторного народу як гуцули. В іншій групі превалюють суб’єктивні оцінки та визначення автора, емотивно-експресивні образи, що ґрунтуються на слухових асоціаціях. Складовими елементами першої групи є пісенні тексти, які невіддільні від характеру діяльності людини [18,299-307]. Цей перелік варто доповнити фактом особистого зацікавлення творця епопеї музикою і танцями, що сприяло його органічному злиттю письменника із звуками природи. Про це у власному дослідженні пише Мирослава Олдаковська-Куфльова: „Любов до танцю виникала із значного чуття Вінценза до музичного ритму... У зрілому віці письменник любив слухати музику, диригуючи, та рухаючись в її ритмі” [15,49].

Проте починається тетралогія ідейно-художнім підзаголовком „Правда старовіку”, перша книга якої має титул „За голосом трембіти” („Za głosem trembity”), що, безперечно, вказує на домінанту музичного компонента в творі. Автора цікавить перш за все особливість звучання та специфіка звуків одного з найдавніших музичних інструментів, яким є трембіта. Прийменник „за” у титулі твору вказує на певний напрямок, себто необхідність іти, стимул до пошуку, рушій життя, одвічного всесвітнього руху, динаміки, гегелівської діалектики буття.

Автор скеровує реципієнта до сивої минувшини, де домінувало царство ночі, а троє шумних („szumni”) посланців – перун ліс і водоспад – радяться, як

„зачати трембіту”. Дані лексеми автор поєднує за принципом звукової домінанти, а тому вони є обраними для такої великої місії „зачати трембіту”. С. Вінценз очевидно не випадково використовує саме дієслово „*począć*”, хоча йдеться про процес, спосіб виготовлення музичного інструмента. Він підкреслює його ритуальність і складність. „*Od pierwowieku, w wyroków noc. Piorun, las i wodospad, trzech szumni posłańcy, radeczkę radzą, jak począć trembitę*”¹. „Від первовіку, у передвістя ночі. Перун, ліс і водоспад – троє галасливих посланців, радочку радять, як зачати трембіту” [1,218].

Для творчості автор обирає ніч, що вказує на загадковість та велику силу впливу трембіти на оточуючий світ. Трубу для трембіти слід обкрутити ликом з берези з-під водоспаду, „з піни і шуму”. Себто „*береза повинна бути насичена життєдайністю води і підсилена ніжністю піни, та силою і бурхливістю шуму*”. [Wydrąż go w trąbę, szczelnie spleć i ściśnij tykiem z brzeziny spod wodospadu, z piany i z szumu]. Знову спостерігаємо акценти на звукових резонансах води. Причому автор застосовує інверсію, виокремлюючи лексеми „*піна*” і „*шум*”, які семантично поєднані звучанням. Піна у даному випадку конотує ніжність, шум – активність, силу, навіть агресивність, що створює контраст, який має на меті передати неповторність звуків цього музичного інструмента, який генерує звуки, що здатні відтворювати у людській душі, пам’яті найрізноманітніші образи. Вона також є носієм історичної пам’яті. Підтвердженням цьому є окличне речення „*Най має трембіта силу і гучність грому!*” („*Niech ta trembita gromi moc, donośność*”) Себто трембіта як і грім повинна вражати, сприяти переродженню, єднанню: „...най єднає як вода”. Її місія пророча, „*вона озивається до світу*” („*Niechaj zagarnia, niech łączy, jak woda!*”). Таким чином саме цей інструмент автор наділяє функцією єднання людей.

Твір насичений дієсловами, семантика яких передає звучання: як от „*трембіти озиваються*” [„*odzywają się trembity*”], „*її голос летить недоступними і засніженими, самотніми пуцями*” [„...*głos przelatuje przez niedostępne i zaśnieżone, samotne puszcze*”], „*заколисані гори і пуці*” [„*Góry i*

¹Тут і далі переклад українською мовою А. Ємчук

puszcze drzemią zacisznie uspięone w śniegu”], „На Різдво трембіта радісно виголошує...”, „лавини... гуркочуть на честь весни” [„lawiny...hukają na cześć wiosny”], „А пісня каже, що тоді святий Юрій трубить у мідний ріг” [„I pieśń mówi, że wtedy święty Jurij dmie w trąbę żurową”], „звуки розійдуться” [„rozejdą się odgłosy”], „пташки стихнуть” [„ptaszęta odniemieją”] [19] і т.д. Такий ряд прикладів можна продовжувати. Це ще раз підтверджує прагнення автора передати звукові резонанси природи, які є первинними. Згодом він вдається до опису свійської худоби і тільки згодом постає людина-ватаг, який вміє „добувати з трембіти ноту” [„watah wymota z trembity nutę”]. Дієслово „добувати” вказує на складність процесу гри на цьому інструменті, необхідність докладання зусиль, терпіння. Звуки, створені ним, викликають особливе емоційне напруження, яке, як „пуповина обплітає дихання...” [„oplata duchanie, jak pęrowina”]. Порівняння „як пуповина” вказує на народження чогось життєво важливого, неповторного і водночас ліричного і ніжного.

Контрастність посилюється шляхом введення у твір музики скрипки, яка звучить „задумливо” серед ночі, що сприяє створенню меланхолійного настрою, який заколисає усю природу в зимовому сні. С. Вінценз увагу читача зміщує в площину витонченої передачі відчуттів і вражень, настроїв і переживань, внаслідок чого відбувається „дематеріалізація матерії”, образ природи перетворюється „в потік суб’єктивних вражень”.

Автор конструює особливу ритміко-емоційну стихію, підкреслюючи сугестивно-евокативні можливості слова, неповторну картину зимової ночі, проте не засобами малярства, а саме звукових характеристик.

Мовчання, тиша як засіб проникнення в душевні переживання героїв містить глибоке семантичне навантаження, має поліфонічний характер і в окремих випадках говорить чи то звучить. Приміром „У Велику ніч – трембіта мовчить” [„Pzez posty i po Wielkiej nosy milczy trembita”] дієслово „мовчить” виконує інформативну функцію, вказуючи на святість народження дитятка Ісус, таке мовчання закликає до каяття, катарсису, всепрощення, любові.

С. Вінценз вражає неповторною чарівністю гуцульських звичаїв, де звуки трембіти сповіщають про зміну способу життя людей, пов'язаного із циклічністю пір року. У творі природа персоніфікована, здатна радіти, вслухаючись у звуки трембіти. „Щодня радіє полонина, слухаючи трембіту, бо це її власний голос” „А банує лише восени” [*„Dzień w dzień raduje się poloninka, słuchając trembity, bo to jej własny głos”*] [19]. Час напередодні зими окреслено „розлученням” [*„rozłączeniem”*], коли на свято Богородиці газди приходять по свої отари. І знову звучить трембіта, яку наділено ніжністю, здатністю до співпереживання „Трембіти у лагідному смутку грають на розлучення” [*„trembity grają, głosząc rozłączenie, smucąc się łagodnie”*]. Любов автора до зображуваного гуцульського світу проявляється і у наявних демінутивних назвах, як от полонинка, овечки [*„poloninka, owieczki”*]. Проте ніжний спокій, як і життя людини органічно здатні змінюватись, і ці процеси невідворотні. У час смерті „Трембіти грають інші ноти, по-іншому витягають, тужать і сумно заводять”. Трембіта „ридає”, як „вже сі комусь співанка скінчила” [*„usłyszycie łkanie trembity, ...”* „już się komiś śpiewanka skończyła”].

Намагаючись озвучити трансформації в природі та людському житті голосом трембіти, автор зумів відтворити потоки звукових і зорових асоціацій, викликаних у наратора побаченням і почутим. „Вони (трембіти) зберігають ніжність і ласку блакиті, що проглядає з-над темних схилів з-поміж похмурих хмар” [1,220]. Амплітуда емоцій зміщується від стану спокою до тривоги і смутку, що підсилюється градаційним рядом: „Банує, трембіти грають на розлучення, замовкають, озиваються, по-іншому витягають, тужать і сумно заводять, ридають” [*„Banuje, trembity grają, głosząc rozłączenie, smucąc się łagodnie, inną nutę grają, inaczej wyciągają, tęsknie a sumnie zawodzą”*].

Станіслав Вінценз прагнув передати найнезначніші звукові зміни у природі, що є проекцією емоційно-душевних зрушень наратора, сягають найвищого мистецтва, створюючи картини найвитонченіших звуків трембіти, які породжують вібрації почуттів людини.

Музичність, що стає органічною складовою поетики словесної творчості, сприяє конструюванню нових утворень у системі образного світу, створює особливу мелодійну насиченість художньої оповіді. Художній образ, як результат такого синтезу, активніше формує в уяві читача асоціативні образи, що утворюються за допомогою зорових, слухових, чуттєвих рецепторів. Автор засобами музики розширює валентні можливості художнього твору, а зокрема сугестії, осявання, прояснення свідомості.

Література

1. Вінцензіана: Статті, листи, фрагменти творів / Редактор, упорядник М. Васильчук. – Коломия: Вік, 2008. – 320 с.
2. Иванов В. Взгляд Скрябина на искусство // Памятники культуры. Новые открытия. – Ленинград, 1985. – С. 32-98.
3. Киченко А. Мифопоэтическая интерпретация художественного текста: функционально-типологический и методологический аспект // Питання літературознавства. Випуск 9 (66). – Чернівці: Рута, 2002. – С. 166-169.
4. Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму: Підручник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001. – 416 с.
5. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
6. Ницше Ф. Сочинения в 2 т: Т.2 / Пер. с нем.; Сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.
7. Полек В. Калевала гуцулів // Вінценз С. На високій полонині. – Львів: Червона калина, 1997.
8. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. – Луцьк: Надстир'я, 1996. – 96 с.
9. Шопенгауер А. Мир как воля и представление. – Минск: Попурри, 1998. – 342 с.

10. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. – К.: Критика, 2006. – 296 с.
11. Claude Debussy // Encyklopedia muzyczna. T. II. Pod red. E. Dziębowskiej. – Kraków, 1984. – S. 365-384.
12. Hegel G. Wykłady o estetyce. Przeł. J. Grabowski. T.II. Warszawa, 1967. – 560 s.
13. Heidegger M. Co to jest metafizyka / M. Heidegger. Budować, mieszkać, istnieć. Eseje wybrane, red. K. Michalski, Warszawa, 1977. – S. 36-58.
14. Ingarden R. O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. – Warszawa: PWN, 1960. – 290 c.
15. Ołdakowska-Kuflowa M. Stanisław Wincenz. Biografia. – Lublin: Towarzystwo naukowe Katolickiego uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, 2002.
16. Peyre H. Co to jest symbolizm? Przeł. M. Żurowski. – Warszawa, 1990. – 135 s.
17. Przybyszewski S. Z psychologii jednostki twórczej // Przybyszewski Stanisław. Wybór pism. Opr. R. Taborski. – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. – S. 3-36.
18. Stanisław Wincenz – humanista XX wieku. / Pod red. Ołdakowskiej-Kuflowej. – Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2002. – 400 s.
19. Wincenz S. Na wysokiej połoninie. Pasma I. Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierzchowiny huculskiej. – Warszawa: IW PAX, 1980.
20. Wieckowski D. La poétique de Mallarmé. – Paris, 1998. – 163 c.