

**ПЕРСПЕКТИВИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ  
КРІЗЬ ПРИЗМУ МУЗИКИ**

У статті проаналізовано сучасні літературознавчі підходи до інтерпретації синтезу мистецтв, зокрема літератури та музики, у поетичних, драматичних та прозових текстах. Досліджено аспекти функціонування музичності на ритмічному, фонічному, лексичному та структурному рівнях літературного твору. Окреслено перспективи музикознавчого підходу в дослідженні поетичних творів, а також інтерпретаційні можливості перекладу з одного виду мистецтва (література) на інший (музика).

*Ключові слова:* музичність, ритміка, звукопис, римування, музична метафора, структура літературного твору, синтез мистецтв.

*Matviychuk Ulyana. The perspective of considering literary works in terms of music*

The paper analyses modern approaches to studying the synthesis of arts in poetic, dramatic and prose texts. The aspects of musicianship on rhythmical, phonic, lexical and structural levels of literary work have been highlighted. The prospects of musicological approach within research of poetry and interpretative possibilities based on the synthesis of arts are represented.

*Key words:* musicianship, rhythmic, tone-painting, rhyme, musical metaphor, verse structure of a poem, synthesis of arts.

Кожен літературний твір є невичерпним джерелом інтерпретацій світу, людини, різних філософських питань. Інтерпретацію можна розглядати як процес двосторонній, у якому обидві сторони взаємозалежні. З одного боку, даючи тлумачення літературного твору, реципієнт розкриває нові аспекти його бачення. З другого боку, він сам для себе розкриває цікаві моменти свого внутрішнього світу, адже інтерпретація кожного читача неповторна. Звичайно, він спирається на свій досвід, естетичні уподобання, може зважати на літературознавчі та світоглядні погляди інших людей, однак елемент індивідуальності все ж таки визначальний.

Одним із способів інтерпретації літературних творів є їх розгляд крізь призму інших мистецтв – живопису, музики, кіно та ін. Зокрема, дослідження синтезу живопису та літератури спостерігається у працях О. Рисак-Маланій, Л. Ісаєнко, Н. Науменко, О. Дроботун, Т. Кусакиної, М. Тарасової та ін. Помітно, що наявність живописного компонента в літературі часто інтерпретується разом із музичним. Такий підхід бачимо в дослідженнях М. Фоки, О. Мацяк, М. Хороб, Т. Левчук. Увага до музичного вияву в літературному творі зосереджена у працях О. Кішко, В. Мартинюка, С. Стасюк, З. Пахолок.

Варто також відзначити дослідження Г. Ключека, який розглядає творчість Т. Шевченка як кінотекст. Літературознавець простежує кінематографічні елементи поезії “Садок вишневий коло хати” й аналізує окремі “кадри” вірша. Дослідник вважає, що є всі підстави дивитися на текст цієї поезії як на кіносценарій, за яким можна було б зняти фільм “Травневий вечір в українському селі XIX ст.” [7; 25].

Досліджуючи літературу під таким кутом зору, науковці відкривають нові аспекти тлумачення художніх текстів. Крім того, вказують на цікаві спостереження стосовно самого процесу синтезу, який набуває нових естетичних ознак залежно від видів мистецтв, що між собою взаємодіють.

Дослідження взаємодії літератури з іншими мистецтвами супроводжується появою нових літературознавчих підходів, методик тлумачення художніх текстів. Помітно, що у процесі дослідження елементів інших мистецтв у літературі науковці збагачують літературознавчий словник новими термінами. Зокрема,

як уже зазначалось, можемо говорити про “кадровість” або “фотографічність” літературного тексту. У цьому зв'язку перед читачами відкриваються цікаві інтерпретаційні завдання, які вони можуть реалізувати, використовуючи можливості інших видів мистецтв. Наприклад, якщо розглядати поезію крізь призму фотомистецтва, реципієнт може відтворити певну метафору твору у вигляді фото.

Вагому думку висловлює польська дослідниця С. Вислоух, яка також вказує на можливості перекладу літературного твору на іншу систему знаків. Вона зазначає, що в такому підході до літератури ми не повинні шукати спорідненості видів мистецтва, а треба віднаходити їхні відмінності. Якраз вони свідчать про талант митця [2, 321]

Тут відчувається певна суголосність думки з твердженнями О. Мацяк, яка говорить про створення у процесі синтезу якісно нового явища. Якщо ми все ж таки зафіксуємо, наприклад, живописні чи музичні елементи в літературному творі, то, звичайно, вони характеризуватимуться специфічними якостями, які поєднують у собі частково щось живописне або музичне, але не абсолютно тотожне певному виду мистецтва. Адже література своєрідно видозмінює ці елементи.

Що стосується дослідження синтезу музики та літератури, то в українському літературознавстві вже давно використовується поняття, яке відображає результат такої взаємодії. Це – музичність. Дослідники акцентують свою увагу, зокрема, на ритмові художніх текстів, звукописі, музичній лексиці, а також на структурі літературного твору, аналізуючи ці компоненти крізь призму музики.

Зокрема, М. Фока пропонує розглядати музичність як складну систему методів і подає такі основні групи прийомів омузичнення поетичних текстів: 1) власне літературні прийоми, за допомогою яких відбувається омузичнення; 2) музикалізація тексту шляхом номінації музичних термінів; 3) музикалізація тексту семантичним шляхом; 4) перекодування музичних жанрових форм і прийомів на літературний рівень [17, 136].

Ритмомелодика поетичних творів є вихідним пунктом в означенні музичності. На ритмічному рівні музичність слід характеризувати, зважаючи на темп, динаміку, тональність. Як бачимо, навіть не заглиблюючись, наприклад, у символіку літературного твору, можемо багато цікавого відкрити для себе.

Зокрема, О. Деркачова, досліджуючи формальний аспект лірики Аркадія Казки, проводить цікаві аналогії між музикою і поезією. Дослідниця зазначає, що слова у поетичному творі так само, як і звуки у музичному, підлягають своєму ритмові. Що стосується музичності, то вона інтерпретується тут стосовно характеристики віршового розміру, використаного письменником п'яти- та чотиристопного ямба [5, 73].

Саме динаміка наголошених та ненаголошених складів у поетичному творі вказує на естетичні паралелі між музикою та літературою, які зможемо провести, якщо розглядатимемо поетичний твір крізь призму музики.

Літературознавці також вказують на те, що наявність певних звуків у творі значною мірою впливає на його мелодійність. Наприклад, Н. Ступак зазначає, що музичність мови залежить від певної закономірності чергування звуків. Крім того, фонетичний компонент, на думку дослідниці, відіграє важливу роль в образній системі поетичного твору. Майже кожен звук бере участь у творенні аудіовізуального образу поетичного твору більшою чи меншою мірою [16].

Алітерації та асонанси, які фіксуємо у творі, очевидно, не випадкові. Наявність певних приголосних або голосних звуків одразу ж привертає увагу реципієнта. Авторський акцент на певні звуки дає змогу наповнити поетичні образи, метафори, символи додатковими естетичними значеннями.

Крім того, поєднання певних приголосних чи голосних звуків формує своєрідну мелодику твору, яка супроводжується різноманітними музичними асоціаціями реципієнта.

Цікавим видається спостереження Я. Стецько, яка аналізує поезію П. Тичини “З кохання плакав я”. Дослідниця зазначає, що складається враження, ніби кожна строфа – це окрема музична партія, яка виконана певними групами музичних інструментів. Рядки “З кохання плакав я” та “Той плач між нею, мною став” асоціюються зі звучанням струнних інструментів. Така асоціація викликана частим повторенням звука “а”, який активізує семантику відкритості, чистоти, прозорості. Рядки “Над бором хмари муром” та “Мармуровим муром” (часте вживання приголосного “р” разом з асонансами “у” та “о”, що разом із приголосним “м” створюють ефект протяжності) нагадують звучання духових інструментів [14, 111-112].

Варто зазначити, що римування виступає також важливим компонентом у розвитку музичності вірша. Як відомо, у творах, де переважає парокситонне римування, відчувається м'яке звучання, а наявність окситонних рим надає творові сильного звучання.

Багато літературознавців, які досліджують синтез музики та літератури, намагаються розкрити особливості цього феномену, тобто музичності, беручи до уваги не тільки один якийсь компонент, а розглядають це художньо-естетичне явище на декількох рівнях поетичного твору.

Наприклад, О. Камінчук, аналізуючи творчість М. Вороного, зосереджує увагу на лексичному, ритмічному та фонічному рівнях вияву музичності, адже зазначає, що для поезії письменника характерне розкриття емоційно-виражальної ролі музики в семантиці образу. Його творчості притаманний динамізм нерівноскладового вірша. Суттєво ритмотворча та інтонаційна функція в більшості поезій М. Вороного належить багатоваріантним алітераціям, асонансам, внутрішнім римама [6, 59, 62, 64].

Аналізуючи музичну лексику творів, дослідники виокремлюють певні групи музичних образів, які часто характеризуються оригінальною символікою. Це, наприклад, образи пісні, співу, музичних інструментів.

Такий підхід бачимо у праці О. Мельник, яка особливу увагу звертає на образи-символи музичних інструментів у творчості М. Яцківа, зокрема на образи скрипки та арфи. На думку дослідниці, використання музичних образів поглиблює сугестійні можливості тексту [12, 183].

Наявність образів музичних інструментів відіграє важливу роль у розвитку музичності літературного твору на лексичному рівні. Вони значною мірою збагачують естетичні значення музичних метафор.

На це вказує, зокрема, у своєму дослідженні Н. Осьмак, яка, порівнюючи метафоричні значення образів музичних інструментів у творчості О. Олеся та Г. Чупринки, доходить висновку, що образи кобзи та ліри не тотожні, існує істотна відмінність у їх семантиці. Спостерігається і амбівалентність звучання образу ліри у творчості Г. Чупринки, у якому відчувається водночас і смуток, і радість. В О. Олеся образ ліри є символом пробудження [13, 58-60].

Дослідження музичності відкриває нові горизонти інтерпретації літератури. Порівняння метафорики музичних інструментів значною мірою збагачує діапазон їхнього реального звучання.

Дуже часто письменники, називаючи власні твори, використовують номінації музичних жанрів. Це спостерігаємо, наприклад, у творчості Г. Сковороди, П. Тичини, О. Олеся, Б.-І. Антонича, М. Яцківа, Є. Маланюка та ін. Якщо проводити певні паралелі, то помітно, що використання таких заголовків не випадкове.

Наприклад, у творчості П. Тичини маємо поему “Сковорода”, яку автор іменує симфонією. На думку О. Ярового, авторське самовизначення жанру

твору цілком обґрунтоване з погляду архітектоніки, адже паралель між поемою П. Тичини та симфонією як музичним твором досить прозора. Розділи ліричної поеми мають характерні “симфонічні” назви: “Allegro giocoso”, “Grave”, “Risoluto”, “Finale”. Як і композитор у симфонії, поет застосовує такий стрижневий прийом, що базується на протиставленні й паралельному розвитку двох тем. Багатоступенева конфліктна основа поеми “Сковорода” відповідає типовим “симфонічним” вимогам. Твір, побудований на численних контрастах, конфліктах, містить у собі не один, а кілька двотематичних комплексів [19, 12-13].

Літературознавці у своїх дослідженнях неодноразово проводять також паралелі між літературним твором і конкретним твором певного композитора, що дає змогу глибинно проаналізувати музичні аспекти літературного тексту.

Зокрема, Я. Стецько, досліджуючи “П’яту симфонію” Є. Маланюка, розглядає її в контексті музики Бетховена. Дослідниця зазначає, що поетичний твір Є. Маланюка стилістично дуже близький до Бетховенової музики, яка стала символом поеми. Вся поетична творчість українського поета до певної міри пройнята настроєм, стилем та глибоким психологізмом, притаманним музиці Бетховена [15, 150].

Часткову суголосність між літературним та музичним твором вбачає також Т. Шевчук, досліджуючи творчість Г. Сковороди, зокрема його симфонії. Дослідниця вказує на те, що музичну основу симфоній Сковороди складають художні варіації на тему біблійних псалмів із намаганням відтворити дух і мелодіку їх виконання в контексті доведення автором основних положень своїх естетико-філософських поглядів [18, 33].

Цікавими видаються розвідки, у яких дослідники аналізують музичність у прозових творах. Насамперед це стосується структурного рівня. Чимало дослідників навіть намагаються “розбирати літературний твір майже по нотах”. Наприклад, О. Кривуляк, вбачаючи у творчості М. Яцківа певне музичне забарвлення, його новелу “Боротьба з головою” співвідносить із симфонією, розписуючи твір по партіях, головна з яких – сумна, схвильована розповідь хлопця. Наступна партія викладена у саркастично-мажорній тональності. Пізніше з’являється інша фактура викладу: почергово лунають інші мелодії – батькова сповідь, таємниця, підслухана служницею. Фінал наповнений смутком, розгубленістю. Твір, на думку О. Кривуляк, де в чому суголосний відомій Моцартовій симфонії соль мінор [9, 64].

Варто відзначити також новелу М. Яцківа “Adagio consolante”, яка вже самою назвою вказує на спорідненість двох видів мистецтв. Як музичному жанру, так і новелі притаманний повільний темп розвитку трагічної теми та глибокий роздум про людське життя.

О. Колінько вказує на те, що музичність була характерною ознакою модерністських новел кінця XIX – поч. XX століття. Вона досягалася завдяки запозиченню та перенесенню музичних жанрів та форм, що надавало модерністській новелі схожості із сонатою, симфонією, рондо та ін., використанню музичної термінології, імен композиторів, диригентів. Крім того, митці вдавалися до назви окремих танців (вальс, полька, кадрили), що також підтверджувало наявність у модерністській новелі музичного компонента [8, 152-153].

Чимало дослідників звертають увагу саме на лексичний рівень вияву музичності у прозових творах. Наприклад, Н. Віннікова, аналізуючи роман М. Йогансена “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію”, вважає, що музичність, яка у творі розвинута за допомогою музичних метафор, відіграє важливу роль у

формуванні естетичної цілісності твору, а також є свідченням романтичного світосприйняття автора або оповідача [3, 29].

Варто зазначити, що музичність у творчості Майка Йогансена розвинена не тільки на лексичному рівні. Дослідники його творчості неодноразово вказували на оригінальні мистецькі експерименти письменника.

Зокрема, як зазначає Н. Лобас, уже в найновіших дослідженнях твір Майка Йогансена “Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших” розглядається у контексті експериментальної прози, а отже, як текст, що руйнує усталені традиції письма [10, 71].

Новаторство цього роману полягає в тому, що автор використовує музичні ілюстрації (нотні стани), які виступають важливими компонентами твору. Така музична наочність значною мірою зумовлює своєрідність інтерпретації, адже в цьому випадку реципієнт відтворюватиме саме таку первинну мелодію, яка повністю відповідає авторському задуму.

Як бачимо, музичність у прозових творах – цікавий аспект дослідження. Її слід розглядати як художньо-естетичний феномен, який виявляється на ритмічному, фонічному (звукопис та римування), лексичному та структурному рівнях. Розвиток музичності на цих рівнях зумовлений специфікою функціонування таких компонентів літературного твору, як віршові розміри, римування, звукопис, музична метафорика та побудова твору. Якщо в дослідженні фонічного (римування, звукопис) та лексичного рівнів важливу роль відіграє саме літературознавчий підхід (визначення особливостей римування, частотності певних рим, естетичні функції алітерацій та асонансів, символіка музичних метафор), то в аналізі вияву музичності на ритмічному та структурному рівнях відчувається потреба використання музикознавчого підходу.

Підтвердженням цього є дослідження Л. Волощук, яка аналізує творчість О. Кобилянської та О. Олеся, використовуючи музикознавчі прийоми. Дослідницю насамперед цікавить темп і динаміка прозових і драматичних творів згаданих митців. Характеризуючи творчість О. Кобилянської, Л. Волощук зазначає, що письменниця не тільки насичувала твори музичними образами, а й використовувала принципи музичної композиції, які виявилися у своєрідних повторях, ритмізації речень. Дослідниця помічає, що коли йдеться у творі про високі почуття, відчувається ритм прискорення (*stretto*), а коли про буденні – темп уповільнюється (*ritenuto*). Аналіз музичного аспекту драматичного етюд О. Олеся “По дорозі в Казку” також супроводжується використанням музичних понять (*mezzo forte adagio*, *tenuto pomposo*, *piano dolce*), яке дає змогу якнайкраще увиразнити динаміку емоцій персонажів твору [4, 109, 112].

Якщо порівнювати поезію і музику, можна знайти чимало спільного у цих двох видах мистецтв. Музика розрізняє сильні та слабкі долі. Визначаючи віршовий розмір літературного твору, ми також зважаємо на наголошені та ненаголошені склади. Крім того, у музиці маємо такі розміри: 2/4 (чергування сильної і слабкої долі), яка нагадує нам хорей, 3/4 (чергування однієї сильної і двох слабких долей) – типовий дактиль, 4/4 (одна сильна і три відносно слабкі), що відповідає чотирискладовому розміру – пеону.

Як уже зазначалося, одним із способів розкриття оригінальних спектрів твору є його переклад на мову іншого виду мистецтва. Тому, на мою думку, доцільно було б спробувати наголошені та ненаголошені склади поетичного твору співвіднести з певними нотами, зважаючи на тональність вірша (мажорна чи мінорна), а також на темп, який для реципієнта найбільш оптимальний в інтерпретації мистецького твору.

Слід виокремити декілька способів передачі наголошених та ненаголошених складів через ноти: 1) наголошений склад позначаємо четвертною нотою,

а ненаголошений – восьмою (у такому випадку відбудуватиметься акцент на тривалості наголошених складів); 2) і наголошені, і ненаголошені склади позначаємо восьмими нотами (при цьому важливо буде поставити композиторський акцент на гучності наголошених складів); 3) наголошені склади позначаємо восьмими, а ненаголошені –шістнадцятими.

Варто також звернути увагу на пірихії у двоскладових розмірах, наявність яких впливає на темп виконання поезії. У віршах, де маємо такі стопи, відчувається пришвидшення темпу на відміну від поезій, які складаються з рівномірного чергування наголошеного та ненаголошеного складів.

Якщо ж маємо спондей, то переклад його на музику може відбуватися так: два наголошені склади однакові за тривалістю нотами, і вони довші порівняно з наступними.

Як у музиці, так і в поезії важливим, мабуть, є завершальний акорд. Поезія вимагає певного уточнення у цьому випадку. Тут варто звернути увагу на кінцівку строф, які стають зв'язними компонентами у створеній музичній ілюстрації. Якщо строфа завершується наголошеним складом, то вона вимагатиме після себе паузи. Ненаголошений склад може плавно переходити в наступну строфу, тобто в музиці ставати одним із компонентів тризвуку.

Виникнення пауз між складами в поетичному творі і між тактами в музичному фіксується також у віршах, написаних дольником. Скорочення трискладових розмірів до двоскладових певною мірою вимагає підвищеного акценту на двоскладових стопах.

Щоб переконатися у дієвості такого підходу, спробуємо продемонструвати такий спосіб інтерпретації поетичного твору на прикладі поезії Б.-І. Антонича “На вітер”. Для кращої наочності процитуємо декілька строф:

*Кинь пісню на вітер,  
на вітер слова!  
Десь шепотом віти,  
Десь шумом трава.*

*Не в воду глибоку,  
а в сонце пливеш.  
Подумай, ніроку:  
Ех, світ цей без меж!* [1, 46].

Поезія має трискладовий розмір, написана двостоповим амфібрахієм, який має усічення у кожному другому рядку. Всі ці деталі варто уважно враховувати, щоб найоптимальніше передати звучання поезії.

Тому для перекладу цього поетичного твору на музику можемо обрати розмір 6/8. У музиці цей метр називається складним, адже побудований із двох простих: 3/4 і 3/4.

Кожен склад варто співвіднести з певною нотою. На мою думку, для того, щоб найкраще передати звучання цього поетичного твору, слід використовувати тільки восьмі ноти, але акцент робити на гучності наголошених складів. Необхідно враховувати також використання у музиці пауз. У цьому випадку бачимо, що кожне речення у творі розділене на два рядки. Отже, ці два рядки в музиці слід сприймати як одне композиційне ціле, відокремлене від іншого паузою. У результаті матимемо ось таку мелодію (Рис. 1):



Рис. 1.

Отже, інтерпретація літературних творів крізь призму музики значною мірою збагачує літературознавчий дискурс, сприяє розширенню характеристики літературних творів. Аналіз ритміки поетичного твору не завершуватиметься лише констатацією певного віршового розміру, а буде доповнений яскравими прикладами музичних ілюстрацій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антошич Б.-І. Три перстені. – Львів: Літопис, 2008. – 128 с.
2. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв // *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 309-321.
3. Вітнікова Н. Пародія Майка Йогансена на лицарський роман // *Вісник Запорізького національного університету.* – 2010. – №2. – С. 28-32.
4. Волощук Л. Синкретизм видів мистецтв у літературі кінця XIX–початку XX століття // *Літературний дискурс: Генезис, рецепція, інтерпретація (літературознавчий, культурологічний і методичний аспекти). Збірка матеріалів міжнародної конференції (Україна. Київ. 16-17.10.2003)* / За ред. Ю. І. Ковбасенка. – Київ, 2003. – С. 108-113.
5. Деркачова О. Текст і канон: формальний аспект лірики Аркадія Казки // *Слово і Час.* – 2003. – №8. – С. 73-79.
6. Камінчук О. Творчість Миколи Вороного в контексті художнього досвіду європейської поезії // *Вісник Черкаського університету.* – 2012. – № 26 (239). – С. 58- 64.
7. Клочек Г. “Садок вишневий коло хати...” як кінотекст // *Дивослово.* – 2012. – №7. – С. 25-36.
8. Колінько О. Новела і музика: до проблеми художнього синтезу в малій прозі порубіжжя XIX–XX ст. // *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.* – Серія “Філологічні науки”. – 2013. – №2 (6). – С. 148-153.
9. Кривуляк О. Поезія в прозі М. Яцківа: розкриття можливостей синкретичного жанру // *Слово і Час.* – 2002. – №6. – С. 62-65.
10. Лобас Н. Карнавальна поетика міжвоєнної експериментальної прози (Майк Йогансен versus Вітольд Гомбрович): Монографія. – Тернопіль: Видавничий центр ТОВ “Компанія КРОК”; “Підручники і посібники”, 2009. – (Бібліотека наукового альманаху “Studia Methodologica”). – 264 с.
11. Мацяк О. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: Проблема самототожності письменниці: автореф. ... канд. філол. наук. – Львів, 2006. – 19 с.
12. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова. Канон та інтерпретація. Проект “Наукова книга” (Молоді вчені). – Київ, 2011. – 296 с.
13. Осьмак О. Особливості художньої трансформації образу пісні в поезії Олександра Олеся та Грицька Чупринки // *Дивослово.* – 2009. – №11. – С. 57-60.
14. Стецько Я. Звукові засоби екстраполяції музичного мистецтва в мову французької та української поезії першої половини XX сторіччя // *Українське літературознавство.* – 2010. – Вип. 71. – С. 109-116.
15. Стецько Я. Особливості перенесення музичних жанрів в українську та французьку поезії першої половини XX століття // *Українське літературознавство.* – 2011. – Вип. 73. – С. 149-156.
16. Ступак Н. Фонетичний компонент в образній системі поетичного твору. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.philolog.univ.kiev.ua/Lingua/art\\_9.htm](http://www.philolog.univ.kiev.ua/Lingua/art_9.htm).
17. Фока М. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини: Монографія. – Кіровоград: МПП “Антураж А”, 2012. – 340 с., 35 с. іл.
18. Шевчук Т. Музичний код творчості Григорія Сковороди // *Слово і Час.* – 2011. – №5. – С. 24-34.
19. Яровий О. Ліро-епос П. Тичини (Особливості поетики): автореф. ... канд. філол. наук. – Київ, 1995. – 20 с.

Отримано 18 грудня 2014 р.

м. Львів