

## МУЗИЧНІ ЖАНРИ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ТИЧИНИ

*У статті розглядаються синтетичні особливості творчого доробку Павла Тичини – поета, художника, хорового диригента, композитора, науковця, громадського діяча. У центрі уваги – музично-жанрова різноманітність поезій автора. Застосування принципів музичної композиції у здійсненні синтезу поезії та музики розкриває природу музичності творчості Тичини, що дозволяє трактувати його творчий доробок як певний літературно-мистецький феномен на тлі поетичних пошуків ХХ століття.*

**Ключові слова:** поезія, музичний жанр, рондо, ронделі, сонатна форма, опера, симфонія.

Літературу, як вербальний вид мистецтва, завжди вважали найбільш близькою і “спорідненою” музиці, оскільки з мовної інтонації народилась музична інтонація, що зумовлює суть музичного мистецтва [Будний 2008, с.283]”. Прикладом такої “спорідненості” можна вважати творчість геніального українського поета, здібного музиканта та чудового співака Павла Григоровича Тичини. Питання музичності творів Тичини розглядалось багатьма вченими, серед яких: Л.Новиченко, О.Білецький, В.Юдіна, Г.Клочек, Н.Костенко, В.П’янов, О.Губар, Г.Майфет, С.Гальченко тощо. Особливу увагу дослідників привертала незвичайна музична жанрово-композиційна побудова творів поета, починаючи від пісні та закінчуючи грандіозною симфонією.

Рондо (від фр. *rondeau* — “коло”, “рух по вертикалі”) як жанр “походить від французького хороводу-танцю з рухом по колу та куплетному поверненню музики [Холопова 1997, с.91]”. Саме коло є “найчастіше вживаним засобом композиційного розподілу матеріалу у поезії Тичини 20-х років [Костенко 1982, с.53]”. Форма кола в його найвідомішій збірці “Сонячні кларнети” дає той найчистіший варіант ритміко-синтаксичного повтору, який називають “накладанням”. Унікальну будову “накладання” має ліричний шедевр, поезія-рапсодія “Арфами, арфами...” (рапсодія – твір, переважно вільної форми, на основі народних мелодій). Ритмічний малюнок твору “накладається на інші строфи, повторюється протягом всього тексту без істотних змін [Костенко 1982, с.54]”.

Проаналізувавши строфи зі збірки “Замість сонетів і октав”, можна прийти до висновку, що рух думки підтримується елементами рондальної композиції у строфі “Осінь”. Проте у більшості строф поет використовує елементи структури, яка була основою для класичного “рондо” — хороводна пісня, в якій “віршовий куплет складався з двох частин — заспівної строфи та приспіву”. Останній виконувався на один і той самий мотив, тобто служив музичний рефреном. Заспівна строфа співалася на щораз оновлювану мелодію. За такою пісенною структурою, в якій чергуються періоди та рефрен-приспів, побудований вступний вірш “Уже світає...”. Рефрен-приспів у структурі строфи “Терор”: “Лежи, не прокидайся, моя мати!” несе на собі відбиток структури та пройнятий настроєм народнопісенного голосіння. У строфі “Лю” рефрен-повтор “люлі-лю” теж має фольклорне коріння – це своєрідна імітація колискової з усиченою кінцівкою.

Якщо на рівні окремої строфи може поєднуватися народнопісенна композиція та елементи рондо як художньої “обробки” пісні, то на вищому композиційному рівні, який включає об’єднані назвою строфу та антистрофу, структура є близькою до народної заспівно-приспівної форми. У мікроструктурі з двох частин строфа є своєрідним заспівом, тоді як антистрофа — приспівом. Принцип рондального відношення зберігається (тема строфи продовжується варіаціями антистрофи). Кожна двочастинна структура не випадково об’єднана назвою. Із окремих акордів твориться цілісна мелодія збірки, адже у книзі “Замість сонетів і октав” є ще й третій рівень структурування, що базується на класичній рондальній композиції і є основою найвищої лірико-музичної форми — симфонії, яка є макроформою цієї збірки.

Безперечно, П.Тичина сприйняв настанову О.Скрябіна стосовно вираження у мистецтві нових, народжених часом, ідей та образів не засобами тоніки, мажорної і мінорної, а засобами нового гармонійного стилю — дисонансної співзвучності, нестійкої гармонії (принцип її дії поет побачив у світі та людині). Дисонансна гармонія створює враження дівості, проте позбавлено позитивного результату.

Свого часу Г.Майфет звернув увагу на композицію кола в поемі “Золотий гомін” (початок і кінець близькі словесними групами). Рідкісне емоційне піднесення відчувається у початкових рядках поеми і в цьому ж мажорному ключі кінцівка поеми: ”Над Києвом – золотий гомін. І голуби і сонце!” Форму кола спостерігаємо і у поемі “Срібної ночі”. Твір має своєрідне словесне обрамлення, яким починається і закінчується: “То мама спить. Так дише в спальні, немов в степу цвіркунчик” (початок) і “Та мама дихала так дзвінко, немов цвіркунчик у степу...” (закінчення). Отже, на прикладі цих творів мо-

жемо спостерігати ознаки рондо та ознаки симфонічного твору (адже симфонічний твір – твір циклічний).

Особливе місце в історії музики займає жанр-форма “рондель” (XIV-XVст.), що відноситься до типу рядкових музично-віршових (з додаванням танцю). Рондель – жанр, що зародився у Франції, на батьківщині символізму, впливу якого свого часу зазнав поет, відноситься до групи рефренних форм та має цілий ряд структурних варіантів. У своїй творчості Тичина звертається і до такого жанрового різновиду, приклад тому – відомі “Ронделі”. Вважалося, що традиційна форма французької поезії рондель придатна лише для пейзажної та інтимної лірики. Але Тичина відкинув цю точку зору і створив свій революційний рондель. “Ронделі” Павла Тичини – твір рефренний та циклічний.

Поезія “Марії Заньковецькій” має своєрідний жанровий підзаголовок – кантата та зосереджує увагу читача, спрямовує його сприймання. Тож поезію можна інтерпретувати як ліричний вірш, написаний із приводу якої-небудь урочистої події, оду, чи як великий урочистий музичний твір.

Збірку “Чернігів” (1931), що її сам автор назвав нарисом у віршах, спершу приймали то як невдалу за формою соцреалістичну агітпоезію, то як мимовільну “психопатичну автопародію”, то як сміливу спробу усної масової поезії. Згодом Григорій Грабович інтерпретував її у контексті конструктивізму – як “кантату, що твориться поліфонією голосів, ритмів, настроїв і виражає квінтесенцію народної України в перехідному стані [Будний 2008, с.208]”.

Якщо музичний термін “енгармонізм” означає зрівняння й отождолення звуків, що мають однакову висоту, але різні назви, то в переносному значенні його слід розуміти як “співвідношення далеких або різнорідних явищ і понять [Клочек 1986, с.202]”. Цикл “Енгармонійне” П.Тичини має ознаки ораторії; є у ньому і ознаки сюїтної побудови.

Ораторія (італ. oratoria, від лат. oro – говорю, благаю) – своєрідна “музична драма або великий музичний твір для хору, співаків-солістів та симфонічного оркестру, створений, зазвичай, на драматичний сюжет та призначений для концертного виконання і за розміром дещо більший ніж кантата [Попова 1954, с.374]”. Як і опера, ораторія включає в себе увертюру, сольні арії, речитативи, вокальні ансамблі та хори, дія розгортається на основі драматичного сюжету. Знамениті ораторії створювали Георг Гендель, Йосиф Гайдн, Антон Рубінштейн тощо. Рубінштейна молодий Тичина слухав ще на знаменитих вечорах у М.Коцюбинського, з творами Гайдна та Генделя знайомиться у семінарії, на концертах Російського музичного товариства тощо. Сюїта – циклічна музична форма, складена з кількох контрастних частин.

Перша поезія циклу – “Туман” (1918) є увертюрою до циклу і побудована на принципі контрастного повтору. Вона “попри весь її внутрішній драматизм, звучить гармонією “чорного акорду”, що зумовлений похмурим туманним ранком”. Кожна деталь мініатюри “Сонце”, вказуючи на різні об’єкти природи, вже має чітко виражене завдання – передати ансамблеве звучання передсвітанкового стану цієї природи, ту мить, коли все чекає сходу сонця. У мініатюрі “Вітер” над рікою, над луками, над житніми і соняшниковими полями гуляє та співає теплий медовий Вітер. Природа звучить своїм хоровим багатоголоссям. Мініатюра “Дощ” зображує явище природи, яке кожен із нас неодноразово спостерігав, і викликає настрій тривожного чекання. Перша фраза у вигляді сольної частини-арії : “А на воді в чийїс руці гадюки пнуться...” Дощ почався, на воду впали перші краплини, арія-речитатив продовжується: “Війнув, дихнув, сипнув пшона – І заскакали горобці!..” Знову відчуваємо мотив тривоги, який був збуджений у читача першим реченням поетичного тексту, набув особливого підсилення у такій сольній арії, яка начебто перегукується із попередньою : “Тікай! – шепнуло в береги. Лягай... – хитнуло смолки”. А після цих рядків – метафоричний образ у вигляді вокального ансамблю: “Спустила хмарка на луги мережані подолки”.

Оскільки опера (італ. *opera* – твір, дія, праця) – вид театрального мистецтва, музично-сценічний твір, що ґрунтується на єдності музики, слова, дії, то поема “Шабля Котовського”, один з найбільших за масштабністю творів, який писався у 20-ті роки, теж набув ознак опери, адже тут П.Тичина поєднав гекзаметр і пісню, український еквівалент античного метра і народнопісенні (а також індивідуальні, розвинуті на їх основі) розміри, тобто “знайшов глибокий художній синтез українського гекзаметра і народної пісні [Костенко 1982, с.178]”. З жанрово-композиційної точки зору “Шабля Котовського” тяжіє до драматичної опери переважно скрізного типу з чергуванням музичних номерів.

Перша назва твору “Похорон друга” – “Реквієм” (реквієм є особливим різновидом кантатно-ораторіального циклу), оскільки у поезії йшлося про похорон героя Великої Вітчизняної війни. У музиці були аналоги, що вплинули на Тичину і його літературний твір, а саме: “Реквієм” Вагнера, “Реквієм” Верді, “Реквієм” Берліоза, “Панахида” Стеценка [П’янов 2002, с.165]”. Ідея реквієму визначила й особливості драматургічної побудови “Похорону друга”. За своєю структурою цей твір монологічний, мова йде від імені автора. Проте в цьому творі присутні й ознаки інших музичних жанрів,

Появу поеми найширше і захоплено привітали три представники різних сфер життєдіяльності – академік О.Білецький, назвавши “Похорон друга” монументальним твором, поет-академік М.Рильський, який у її поліфоніч-

ності, багатоплановості та багатолінійності побачив основу для симфонічної поеми, та композитор П.Козицький.

Увагу композитора привернули багатий асортимент образів, взятих з арсеналу музичного мистецтва: “оркестровий плач”, “тисячі оркестрів”, “сурми, барабан”, “реквієм”: “Музичне тло, - писав композитор, - утворене за собами поетичного образу, підносить звучання “Похорону друга” на рівень емоційного напруження, властивого музичному мистецтву”. Відзначивши, що “Похорон друга” вражає своєю музичною архітектонікою, П.Козицький зауважує: “В ньому можна вбачити елементи рондо як музичної схеми. Можна побачити й елементи побудови сонатного алегро (перша і друга повторювані строфи – як перша і друга музичні теми) цієї класичної форми музичної симфонії [П’янов 2002, с.165]”.

Композитор ґрунтовно проаналізував поему Павла Тичини відповідно до законів музичних творів для симфонічного оркестру, співставив окремі її компоненти з Четвертою симфонією Чайковського (класичне рондо), фіналом П’ятої симфонії Бетховена, впровадженням Р.Вагнером у музичне мистецтво принципом лейтмотиву.

П.Козицький звертає увагу на поетову майстерність у використанні музики як драматично-архітектонічного чинника, багатократне повторення строфи-рефрену, що виражає філософську ідею поеми – смерть та безсмертя та своєю повторюваністю постійно підтримує жалібний музичний фон: “Усе підводиться, встає, росте й сміється, усе в нові на світі форми переходить [П’янов 2002, с.150]”.

Поемою-симфонією вважав твір Л.Новиченко. Торкаючись питання індивідуального стилю дослідник запише, що він проявляється не в епічній розповіді, не в спокійному описі, не в риторичній композиції, а в глибині драматично-філософського змісту з його внутрішньою тичинівською музичністю.

Постать філософа Григорія Савича Сковороди не тільки великого українського поета і мислителя, а й здібного, як і сам Павло Тичина, музиканта та чудового співака. буде цікавити поета все його життя. Його збірка “Замість сонетів та октав”, що вийде у 1920 році, буде присвячена саме знаменитому філософу. Приблизно у цей же час поет розпочне роботу над власною поемою “Сковорода”, яку так і не закінчить.

Під час роботи над твором Тичина вивчить тисячі джерел, які стосувалися життя і творчості українського мислителя і назве свою поему симфонією (жанрове визначення з’явилося у Тичини вже у першому варіанті твору). Свого часу термін “симфонія” вживав і сам філософ як жанрове визначення для деяких своїх трактатів або їх структурних частин, – наприклад, “Симфо-

нія, наречення Книга Асхань, о познанні самого себе” або підрозділи “симфонії” в “Наркіссе” [Новиченко 1979, с.100].

Симфонізм як вищий ступінь музичного мислення став одним з найбільш значних раціонально-філософських проявів у художній культурі класицизму (представник класицизму – Бетховен був одним з найулюбленіших композиторів П.Тичини ще з семінарських років). Симфонія (з гр. “співзвуччя”) — значний за тривалістю виконання твір для симфонічного оркестру з кількох (3—4) контрастних за характером частин. Як зазначалося, елементи симфонічної побудови твору ми бачимо у багатьох поезіях Тичини. Визначивши жанр твору “Сковорода” як симфонія, Тичина, звичайно, розглядав її як літературну форму (складну поліфонію ліричних та епічних мотивів), а не як форму музичну. Та, з іншого боку, у створенні художньої композиції поеми він багато взяв і з музики – не тільки в переносному, а й у прямому смислі. Поряд з великими мислителями століття у поемі автор ставить великих композиторів – Глюка і Гайдна, творчістю яких захоплювався ще в юнацькі роки. Симфонізм твору закладений не в поверхових виявах (в назвах, звукописах, окремих поетичних уривках), а на рівні глибинному, ідейно-змістовому.

У своїй поемі поет застосовує прийом, що базується на протиставленні й розвитку двох тем. Ці теми нерозривно пов’язані між собою, є половинками одного цілого: одна – прагнення Сковородою духовного оновлення разом з народом, друга – бажання зберегти спокій. Ці сили і є двома симфонічними підтемами головної теми твору – питання про вибір героєм своєї віри. Твір побудований на конфлікті, на численних контрастах, несе в собі не один, а кілька двотемних комплексів: “Лінія природи – лінія суспільства”, “Гайдамацтво – панівні верстви”, “Сковорода – Марія”, “Сковорода і Антисковорода” тощо. Багатоступенева конфліктна основа вдало вкладається в русло симфонічних вимог. Завдяки симфонічному протистоянню теми спокою і теми боротьби читач отримує в тичинівському Сковороді рельєфний образ.

Існує перегук окремих мотивів твору “Фауст” Й.Гете та симфонії “Сковорода” П.Тичини. У “Фауст-симфонії Ф.Ліста образи Фауста і Мефістофеля створюються на основі однієї й тієї ж теми. Сковорода також “роздвоюється” у поемі П.Тичини на Сковороду й Чорнобога, на героя та антигероя, на начало активне і пасивне – він теж носій подібного симфонічного двотематизму в межах однієї спільної теми. Так само як власне симфонія становить собою сонатний цикл, позначений позачерговим домінуванням то однієї, то іншої підтеми, так поетична симфонія П.Тичини в різних розділах подає щораз нове співвідношення таких підтем.

Вже у 1923 році публікація в журналі “Шляхи мистецтва” складалася, як і у справжньому музичному творі сонатно-симфонічного циклу, із чоти-

рью самостійних, проте об'єднаних між собою частин-розділів: “Allegro giocoso”, “Grave”, “Risoluto”, “Finale”. Поетична будова розділів, ідейно-образна динаміка відповідає загальній структурі музичного циклу, що склався історично та функції кожної частини у ньому.

Перша частина поетичної симфонії – “Allegro giocoso” (“весело, грайливо”) і це не тільки темп, а й певна внутрішня організація твору, гостро драматичне зіткнення контрастних тем. Основу експозиції складає контраст двох музичних думок.

Початкові рядки частини твору, зачин і справді задають жвавий, веселий темп оповіді (вступ, продовження вступу). Проте незабаром намічаються соціальні мотиви, які сприймаються як відображення серйозних життєвих конфліктів (головна, зв'язуюча партія). За часом ця тема недовга, її можна назвати побічною. У подальшому вона стає ідейно значущою.

Початок розробки співпадає з переломом та закінченням експозиції, вона починається спогляданням філософа в саду Китаївської пустині у хвилини його просвітленого самотництва, і враз – перелом – контрастне співставлення гармонії з церковним дзвоном та зловіщими, похмурими тіннями ченців. Контраст зникає, коли філософ біжить із келії в поле (здаємо повторення-варіацію мотиву в оповіданні “Богословіє”, коли Петрусьок тікає із ненавистних семінарських стін і біжить далеко в поле).

Значущою партією симфонії звучить примушення свого героя буквально розплющити очі (він грав на флейті з заплющеними очима) й побачити пастушку-кріпачку Маришку, яка з відвертістю юності виливає мандрівному філософу всі свої сльози, ще й кидає докір-заперечення: “А вам, напевно, весело живеться, що ви все граєте? Я бачила й учора вас. А брат мій у повстанцях [Костенко 1980, с.187]”.

Заклучна реприза це і логічна розв'язка переживань та почуттів філософа – початок його справжнього самопізнання. В емоційному збуренні назрівають перші соціальні й філософські прозріння Сковороди, перебудова його світобачення. Як грандіозна кода у суто бетховенському стилі звучать слова філософа: “Бо мир не просто правда, – мир є справедливість, за всіх пригноблених піднятий меч”. Саме наприкінці зароджується і новий – головний для симфонії – трагедійний лейтмотив, який приходить на зміну епічному. Бачимо характерний для симфонії принцип лейтмотивного перетворення

Друга частина маленької симфонії Тичини “Grave” (урочисто) пов'язана із загостренням зовнішнього конфлікту з церковниками. Щось “важке, урочисте є у відтворенні ритмів ще не відшумілої грози, спалахів блискавки на чорному нічному небі... [Костенко 1980, с.189]”. У “Grave” ще глибше розробляється лейтмотив попередньої частини – самопізнання філософа, його

глибокі внутрішні переживання через боротьбу двох умонастроїв свідомості: врівноваженого і збуреного, активно протестуючого, усвідомлення того, що не може бути гармонії без справедливості: “Бо де ж гармонія, як справедливості нема?” Протипочування у другій частині, розвиваючись у важкій психічній “грозі”, “бури”, “розроджуються” переходом у новий стан заключного етапу – стан рішучої дії. Точкою зрушення є алегоричний сон Сквороди, у якому він піднімається над Україною і бачить страждання народу і повну байдужість до всіх церковників. З пробудженням приходить рішення – змінити життя, піти з монастиря в мир.

Третя частина симфонії поета “Risoluto” рішуча, мужня, рухлива. Саме такою вона часто виглядає у Бетховена, який ввів скерцо до 3-ої частини класичної симфонії (у композитора у шістьох з дев’ятьох симфонічних композицій замість менуету звучить скерцо). Скворода порвав з церковним середовищем, іде до Києва і скрізь бачить сліди кривавої бійні, жорстокої громадянської війни на Україні (період Коліївщини), якої раніше немовби й не помічав, і вирішує боротися проти братовбивць. Розвиток емоційної ідеї в “Risoluto” має величезну амплітуду коливання – від найглибшого розпачу до найвищого духовного піднесення. У другій половині “Risoluto” розгортається суперечка Сквороди з Богом, в якій визріває нове рішення – іти на села, до повстанців. Це викликає нову емоційну хвилю, піднесення – “душа перестала мовчати”. Завершення “Risoluto” – величний, трагіко-героїчний, мужній народний хоровий спів у час повстання [Костенко 1980, с.192]”.

Четверта частина, фінал, у класичних сонатах та симфоніях зазвичай характеризується затвердженням світлого, оптимістичного світогляду. Тичина у четвертій частині “Finale” дає ще більш трагічної експресії. Завершення, як і початок, має темп “Allegro” з високими емоційними сплесками та контрастами. Кульмінаційної напруги дія досягає в трагічному конфлікті двох сил: народної і антинародної, між якими опиняється Скворода. У сюжеті це бачимо у вигляді несподіваної зустрічі Сквороди з улюбленою ученицею Марією (використовує типічну для фіналу тему з варіаціями: зустріч з пастушкою Маришкою у першій частині). Зізнання пастушки, що вона відмовилась від його вчення, перейшла на сторону панства (стала полюбовницею генерала, який розгромив повстання в Голосієві), власними руками задушила Маришчиного брата. потрясає філософа. Нервово потрясіння близьке до божевілля; двома пострілами повстанці вбивають Маришку, як зрадницю; він не помічає, що вони теж хочуть його розстріляти, але, на щастя, хтось його пізнає.

Таким чином, у “Сквороді” Тичина цілеспрямовано використав характерний для симфонізму принцип лейтмотивного перетворення: передача



конфлікту між особистістю та суспільством (1,2 розділи), затвердження ідеї активної боротьби за встановлення соціальної справедливості, у показі драматичної та трагічної сторін життя (3,4 розділи). Внутрішня пластика образних переходів та структурних епізодів споріднена з багатою модуляційною технікою.

У процесі написання, подібно до трагедії Гете “Фауст”, симфонія “Сковорода” розділяється на дві частини: класично сюжетну (власне симфонію) і “фантазмагоричну” (драматичну поему). У 1933 році в “Літературній газеті” від 7 листопада П.Г.Тичина публікує уривок під заголовком “Сковорода”, тобто приступає до створення твору, який він відрізняв від ліричної поеми і задумом, і структурними особливостями. Протягом першої половини 30-х років були написані й частково опубліковані глави “Кінець феодала”, “В яру”, “Перше видіння Сковороди. Ніч”, “Під брамою”, “В келії”, “Друге видіння Сковороди. На горі. Дико. Далеко”, “Диспут”. Протиставлення ознак симфонізму отримує у Тичини новий ракурс. Це проявилось, зокрема, у розділах “У яру”, “Кінець феодала”, в інтермедії “Диспут” (памфлет), де конкретно діють признаки нової форми.

Так характер інтермедії “Диспут” коренем сягає у шкільну драматургію XVII-XVIII століть, але замкнення на цьому жанрі у Тичини не виникло через внутрішню конфліктність структури, введення епізодів вторгнення, кінематографічних напливів.

Незвичайне також функціонування тематичного матеріалу: потужний сатиричний заряд просякнув всю інтермедію. Характеристика негативних героїв твору (Вельможного та його оточення, схоластів-вчених, догматиків) наближає “Сковороду” не тільки з українською травестією, але й з насиченими гротескними образами сучасними поету симфонічними творами Д.Шостаковіча, І. Стравінського, С.Прокоф’єва тощо.

У досить жорсткій сатиричній манері змальовано образ Плакуна-Гребіночки з його вузько національним, закостенілими уявленнями про жанри українського фольклору. Тичина використав характерні для народних дум та плачів лексичні формули, які у сатиричному контексті набули нове звучання (“немовби то вовки-сіроманці ридали-проквіляли”; “із слізним голосовим іржанням на слова “Гей та ой да гой!”) [Філенко 1998, с.24]. Разом з цим у симфонії “Сковорода” музичній образності відведена і важлива роль у скрізному драматичному розвитку. Тематичне значення приймає “образ Флейти” з’являється у поворотному пункті дії – у момент приходу на диспут Сковороди, що насвистує на Флейті, як зазначено у ремарці, відому бунтарську пісню; потім ця пісня звучить від народу “я гімн” та заклик до восстанія [Філенко 1988, с.169]”.

Отже, у своїй літературній творчості автор використовував різноманітні музичні форми та жанри: рондо (форма кола у збірці “Сонячні кларнети”, поемах “Золотий гомін”, “Срібної ночі” тощо), рондель (“Ронделі”), рапсодію (“Арфами, арфами”), кантату, ораторію, оперу (“Марії Заньковецькій”, “Енгармонійне”, “Шабля Котовського” тощо), сюїтну побудову (“Енгармонійне”, “Леонтович”) сонатну форму (використовується у “Шаблі Котовського”, “Похороні друга”, першій частині поеми “Сковорода”), симфонію (“Сковорода”) та інші. Таким чином, поезії та поеми Павла Тичини можна розподіляти не лише за літературними жанровими принципами, а й за принципами музичними. Звичайно, зрозуміла умовність такого жанрового розподілу, але він підтверджує той факт, що в основі творчості Тичини – музична концепція.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ключек Г.Д. “Душа моя сонце намріяла”: Поетика “Сонячних кларнетів” Павла Тичини / Г.Д. Ключек. – К., 1986. – 367с.
2. Костенко Н.В. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування / Н.В.Костенко. – К., 1982. – 255с.
3. Новиченко Л.М. Поезія і революція / Л.М.Новиченко. – К., 1979. – 365с.
4. П’янов В.Я. На струнах вічності : Нарис та есеї // В.Я. П’янов. – К., 2002. – 217с.
5. Тичина П.Г. Золотий гомін, вступн. ст., упор. та прим. Гальченка С. / П.Г.Тичина.- Київ: Криниця, 2008. – 608с.
6. Філенко Т.Ю. Покликання душі / Т.Ю.Філенко // Київ. – 1988. – №1. – с.164-170.
7. Холопова В.М. Формы музыкальных произведений / В.М.Холопова. - Москва, 1997. – 496с.

Стаття надійшла до редакції 18.04.13.

**Косинова О.**, соискатель

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко  
Новокаховский политехнический институт, Н.Каховка

### Музыкальные жанры в творчестве П.Тычины

*В статье рассматриваются синтетические особенности творческого наследия Павла Тычины – поэта, художника, хорового дирижера, композитора, ученого, общественного деятеля. В центре внимания – музыкально-жанровое разнообразие поэзий автора. Использование принципов музыкальной композиции у осуществлении синтеза поэзии и музыки раскрывает природу музыкальности творчества П.Тычины, что позволяет трактовать музыкальность его творчества как определенный литературно-культурный феномен в контексте поэтических поисков XX столетия.*

**Ключевые слова:** поэзия, музыкальный жанр, рондо, рондели, сонатная форма, опера, симфонія.

**Kosinova O.**, applicant  
Taras Shevchenko National University of Kyiv,  
Nova Kahovka Polytechnic Institute, Nova Kahovka

### **Musical genres in the works P.Tychina**

*The article discusses features of Synthetic creative works Pavlo Tichina. - poet, artist, choral conductor, composer, scientist, and public figure. Spotlight - music and poetry genre variety of author's poetry. Application of the principles of musical composition in carrying out the synthesis of poetry and music reveals the nature of Tichina.creativity musicality that can interpret his creative achievements as a literary and artistic phenomenon among poetical searches of the XX century.*

**Keywords:** poetry, musical genre, rondo, rondeli, sonata form, opera, symphony.

УДК 821.161.Андрухович

**Костенко Н.**, проф.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

### **4-ІКТОВИЙ ДОЛЬНИК У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ. ТЕНДЕНЦІЯ ДО МЕТРИЧНОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ**

*У статті на матеріалі творів сучасних українських поетів – Юрія Андруховича, Олександра Ярового, В'ячеслава Левицького та ін. – розглядається тенденція до виділення дольника як окремої тонічної субсистеми. Дольник виник на межі між системами силабо-тоніки і тоніки. Однак як переважно тонічна форма, він прагне подолати свою маргінальність. Сучасний дольник концентрується на власних внутрішніх ресурсах, звівши до мінімуму використання класичних 2-складових і 3-складових розмірів (як напр., у поетичному циклі Ю. Андруховича «Листи в Україну»).*

**Ключові слова:** вірш, дольник, тонічна субсистема.

Упродовж більш ніж столітньої еволюції дольник був і залишається чи не найяскравішою точкою зростання українського неklasичного вірша, можливо, найпродуктивнішою, ще не застиглою його формою. В процесі розвитку спостерігаються певні зміни тенденцій, насамперед провідних його розмірів – 3-іктового і 4-іктового дольника, які нерідко виступають у парі, хоч за рівнем інтенсивності 4-іктовий поступається 3-іктовому. Змінюються його історичні типи і моделі – від багатотформного авангардистського типу дольника до більш концентрованих конструкцій, побудованих на власне дольникових ритмічних формах.