

не просто дбайливо збереженою, а своєчасною й соціально гострою. У цьому розрізі інтертекст статей Винниченка став своєрідною призмою, через яку сучасний читач може найбільш адекватно зрозуміти авторську думку.

Різноманітні форми цитації неначе оживляють і додають панорамності історичним подіям минулого століття. Звучать голоси опонентів і однодумців, відтак історичний матеріал сприймається читачем не однобоко, а в усіх наявних протиріччях. У цьому різноголосі полемічне слово Винниченка звучить вагомо й переконливо, нагадуючи про минуле, пояснюючи сьогодення і відкриваючи майбутнє для України та її народу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Була, є й буде // Володимир Винниченко. Публіцистика / Упорядник і редактор В. Бурбела. – Нью-Йорк-Київ, 2002. – С. 292–302.
2. Винниченко В. Одвертий лист до Горького // Володимир Винниченко. Публіцистика / Упорядник і редактор В. Бурбела. – Нью-Йорк-Київ, 2002. – С. 191–198.
3. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. Дослідження, критика, полеміка. – Нью-Йорк, 1980. – 280 с.
4. Лист В. Винниченка до М. Горького від 5 травня 1909 р. // Слово і час. – 1993. – № 2. – С. 46–57.
5. Примітки // Володимир Винниченко. Публіцистика / Упорядник і редактор В. Бурбела. – Нью-Йорк-Київ, 2002. – С. 357–386.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Фенько Наталя Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри видавничої справи та редагування КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: інтертекстуальні зв'язки в публіцистиці.

ПЕРЕКОДУВАННЯ МУЗИЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ НА ЛІТЕРАТУРНІЙ РІВЕНЬ ЯК ШЛЯХ ДО ОМУЗИЧЕННЯ ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ТИЧИНИ)

Марія ФОКА (Кіровоград)

У статті розглядається перекодування музичних засобів вираження на літературний рівень як шлях до омузичення тексту (на матеріалі поетичної творчості Павла Тичини).

The paper views the code translation of the musical methods of expressing to the literary level as the way of the making musical a text (on the basis of the poetical works by Pavlo Tychna).

Про музичність поетичної творчості П. Тичини написано багато. Зокрема, це питання ставало предметом уваги таких науковців, як Г. Клочек [2], Л. Новиченко [6], В. П'янов [8], С. Тельнюк [9] та ін. Проте, незважаючи на ряд потужних студій, взаємодія слова та музики є недостатньо розробленою, що можна пояснити багатогранністю природи музичного начала у творах поета, де не всі компоненти омузичення ще вдалося

визначити й дослідити. Одним із таких аспектів є перенесення поетом музичних засобів вираження на літературний рівень, що потужно й глибоко музикалізує текст. Цим пояснюється **актуальність цього дослідження**. У статті ставимо за **мету** проаналізувати перекодування музичних жанрів, форм, композицій і прийомів на вербальний рівень П. Тичиною.

Митець був тісно пов'язаний із музикою. Музичне світосприймання й відчуття, музична освіта й глибокі знання з музикознавства, музичний розвиток і досвід (композиторський, диригентський і т. д.) – ці та інші чинники розкривають потужний та органічний зв'язок П. Тичини з музикою. Для того, аби відчутти, наскільки вільно й природно почував себе поет у цій сфері, варто погортати, наприклад, сторінки його щоденника, які наповнені музичними аналогіями й паралелями, що розкривають музичне світосприймання митця, та критичними замітками й оцінками, котрі свідчать про високий професійний рівень автора.

Зокрема, звернімо увагу на наступну нотатку, яка містить чимало музичної термінології, критичну оцінку й враження П. Тичини від прослуханих музичних творів:

«По радіо чув я 20/IV – 62.

Жан Д'Естьє (?) виконував по радіо «Дике полювання» Листа.

Н виконував Баха – етюд ре дієз мінор, часами прорізавши октави, немовби вони незадоволені були, а часами октави гримлять і б'ють...

Етюд Рахманінова....

У півтона, недоговореність, яка на педалях закрита часто.

«Думку» Чайковського – у виконанні квартету ім. Шопена.

Слов'янські ходи – майже церковні інколи. Часом у ній і лірницькі ходи чути... В середині (чи перед кінцем) на квінті розробка, та й закінчення таке ж – на квінті...

По радіо чув я 20/IV – 62.

У Чайковського «Думка» – і перед закінченням є ходи церковні. А закінчення таке ж, як і в Шопена: після затихання – удар, який підтверджує закінчення («завіса»)» [13, с. 202–203].

Або наступний запис констатує музичне світовідчуття поета, яке увиразнилось і посилилося здобутою музичною освітою, що дало змогу адекватно самовиражатись: «По березі гуси – білим *ritardando* (*поступове уповільнення темпу*. – М. Ф.). Гуси – біле *ritardando*, – кажу я, – чого ви не вгамуєте?».

Сад стоїть унизу, а вітер з ним якусь п'єсу розучує.

На 9/8 така складна пістрява п'єса, а як придившся – уся з трикутників.

Підбіжить до горіхів – горіхи ронять пожовклі ноти, співати розучились, до акації шугне – акації вже надто поспішають. Бур'ян кричить: а я? а я? Вітер розсердився, накинувся на акації на жовті; співати ви не годні. Бур'ян кричить: голубчику, а я? а я?

Та вітер вже аж в Листопадовому, млини йому фразу крещендо (*поступове збільшення сили звучання*. – М. Ф.), крещендо» [12, с. 90].

Ці два приклади наведені не випадково – вони дають змогу зрозуміти органічність функціонування музичного первня в поетичній творчості П. Тичини. Очевидно, саме як професійний музикант, що прагнув адекватно виразитися та самореалізуватися, поет майстерно перекодував музичні засоби вираження на вербальний рівень.

Передусім це стосується написання віршів відповідно до музичних жанрів, форм, композицій і прийомів, що навіює й визначає відповідну наповненість тексту.

Так, митець часто визначає *жанр/форму* своїх творів, апелюючи до музики: хор, псалом, пісня, fuga, енгармонійні ронделі, гімн, симфонія, кантата тощо. Такого роду заголовки/підзаголовки є знаком-сигналом для читача: митець так асоціює текст із музикою.

Перенесення музичних жанрів у літературну сферу зумовлює подвійний інтерпретаційний підхід (літературний і музичний). Ця особливість пояснюється багатозначністю слова, яке утворює другий план (підтекст). До речі, така двозначність помітно підносить ступінь інформативності поетичного тексту. Наприклад, псалом можна трактувати і як релігійну пісню, молитву, що є складовою частиною псалтиря, і як гімн, захоплену хвалу кому-, чому-небудь (у переносному смислі). Або гімн – урочиста хвалебна пісня й водно час музичний твір на честь кого-, чого-небудь. Чи кантата – великий урочистий музичний твір, що виконують солісти й хор у супроводі оркестру, і паралельно це слово має значення старовинного ліричного вірша, написаного з приводу якої-небудь урочистої події. Таким чином, літературно-музичні заголовки можна інтерпретувати або як власне літературні, або як суто музичні.

Візьмемо, для прикладу, назву поеми «Псалом залізу» [10, с. 113–115]. У слові «псалом» зафіксовано шлях сприймання читачем поетичного образу. Його багатозначність породжує два основні можливі варіанти сприймання й аналізу твору. У першому випадку «Псалом залізу» трактуємо як захоплену хвалу, гімн залізу, у другому – інтерпретуємо як релігійну пісню, молитву. Так, Л. Новиченко аналізує твір як «гімн залізу» [6, с. 196], а В. П'янов тлумачить крізь призму музики, підкреслюючи, що «Павло Тичина... вдався до псалмів, але не для наслідування і переспіву відомих текстів, а тільки для того, щоб стару форму наповнити новим змістом. Його «Псалом залізу» тільки своїм загальним спрямуванням, прославним тоном нагадує пісні й молитви Давида... Послідовно малюючи картини громадянської війни на Україні, поет 1920 року у тетраптихові «Псалом залізу» славить на повен голос революцію» [8, с. 97]. Відзначимо лише те, що сам П. Тичина враховував музичне значення слова псалом, бо в підготовчих матеріалах до книги «Як я писав» занотував: «Як уже псалом – так хай буде залізу, а не богу» [13, с. 310].

Аналогічно можна розглядати й «Революційний гімн» поета [10, с. 349–350], акцентуючи увагу на таких двох значеннях слова «гімн», як урочиста хвалебна пісня або музичний твір на честь кого-, чого-небудь і як захоплена

хвала кому-, чому-небудь. Але в цьому разі перевага буде надаватися музичному трактуванню, враховуючи те, що сама поезія витримана в ритмі пісні (однакова зміна розміру вірша, що надає ефекту наспівності різного характеру), та й заклик «...Станьмо ж, друзі, привітаймо, / горду пісню заспіваймо...» [10, с. 350] апелює до музичного жанру. До того ж у музиці гімни виділяють і державні, і революційні, і воєнні, і релігійні, і на честь історичних подій, героїв тощо. П. Тичина як творець музичного гімну вказує на вид («*Революційний гімн*»), що певною мірою на асоціативному рівні конкретизує характер музики, як, скажімо, урочистий і піднесений, чи інспірує гру певних інструментів, як, приміром, ударних (зокрема барабанів) і духових (зокрема труб).

Цікавим у цьому аспекті (варіативного тлумачення творів) є вірш «Марії Заньковецькій (Кантата)» [10, с. 363–364]. Уточнення автора, своєрідний жанровий підзаголовок – кантата – зосереджує увагу читача та спрямовує його сприймання. Тож поезію можна інтерпретувати як ліричний вірш, написаний із приводу якої-небудь урочистої події, оду, чи як великий урочистий музичний твір, що виконують солісти й хор у супроводі оркестру. Хоча кантата насамперед асоціюється з музикою, безперечно, вірш сприймається в першому, «літературному», значенні, як ода. Проте, знаючи особливість лірика зважувати кожне вжите слово, замислюємося. Вочевидь, не випадково П. Тичина вказує «кантата», а не, скажімо, «ода», як зазвичай іменують поети свої вірші-присвяти. Цей музичний жанр за своєю природою вражає урочистим характером. Таким чином, П. Тичина, відповідно сприймаючи хвалебний вірш «Марії Заньковецькій», дає «посилання» на музику, навіюючи тим самим ефект урочистості. Векторність музичного сприймання літературного твору цілковито буде залежати від читача, його асоціативного фонду й музичної обізнаності.

У зазначеному дискурсі згадаймо й пісню, яка також набуває двозначного трактування. Її можна розглядати як словесно-музичний твір, що призначений для співу, надаючи перевагу музичному началу, чи як поетичний твір, написаний у музично-поетичному стилі, віддаючи належне літературному первню. Звичайно, пісні П. Тичини розглядаються як поетичні твори, проте заклик «Пісню заспіваймо!» або пісенно-куплетна побудова віршів («Пісня трактористки», «Пісня кузні», «Мудрість, огонь» тощо) «працюють» на сприймання тексту як словесно-музичного твору, що призначений для співу.

Жанр пісні посів провідне місце у творах митця першої половини 30-х років і не втрачав своєї значущості й у подальшому: «Пісня комсомольців», «Пісня трактористки», «Пісня кузні», «Пісня про Джона Болла», «Пісня молодості», «Пісня про Хрещатик», «Пісня про Переяслав-Хмельницький» та ін., – що було даниною тоталітаризму. Саме тому розглядаючи пісні, ми не будемо встановлювати їхньої естетичної цінності [цей аспект проблеми див.: 16], а зосередимося на пісні як одній зі складових музично-літературного синтезу, тобто надамо перевагу формі перед змістом.

Зокрема, звернімо увагу на підзаголовок до збірки «Партія веде» – «пісні, пеани, гімни». Із 12 творів, що складають збірку, лише 7 визначені поетом як пісні («Пісня Червоної армії», «Пісня комсомольців», «Пісня трактористки», «Пісня кузні», «Друга пісня трактористки», «Пісня про Кірова», «Пісня під гармонію»), але всі 12 набувають враження пісенного мотиву та пісенно-куплетної структури.

У контексті розгляду пісень окремо варто сказати про «Панахидні співи» П. Тичини [15, с. 8–33], де вже сама назва навіює сум, печаль і скорботу. Цикл поезій відповідає вимогам панахидних співів за змістом (ідеться про смерть коханої) та за формою (вірші мають наспівний характер), інспіруючи траурність. До того ж прикметно, що серед дванадцяти віршів, що складають «Панахидні співи», очевидно, не випадково двічі повторюється одна поезія («II» і «X»): «Я чую дзвін в бору ялин...»), адже цей прийом використовується не лише «для посилення емоційності всього циклу» [15, с. 49] (С. Лущик), але й створює своєрідний пісенно-куплетний ефект.

У плані музично-літературної взаємодії значущою є поема «Фуга» [10, с. 219–222], де вже сама назва поеми сугестує музичність. М. Зеров тонко відчув у поетичному творі потужне музичне начало. В одному з листів до П. Тичини він написав: «Фуга! Чи то моє музичне чуття нерозвинене, чи що інше – а тільки я цій речі не читав. Це не текст, а ноти, які потребують розшифрування віртуоза» [1, с. 1043]. У свою чергу П. Тичина відповів у наступному листі до М. Зерова: «Фуга» – та що про «Фугу» балакати! Звичайно, її можна було б і зовсім не писати. Інструментальна поезія. А може, замість Вериківського та Козицького я її написав. Хто його зна (курсив наш. – М. Ф.). Врешті, це є шматок з якогось цілого. А якби я ціле продовжував писати – не видав би ще й досі книги. Ну, кінець, і людям слава. Отже, основний тон Вам зовсім чужий?» [14, 40]. Таке проведенне припущення П. Тичини щодо відомих композиторів у розмові про літературний твір підводить до висновку, що він писав поему як музичний твір, тобто писав передусім не як поет, а як композитор.

Осмилення цього твору лежить у площині розуміння музичного терміна «фуга». По-перше, це поняття підкреслює відчуття поета. На думку В. П'янова, «назва твору виражає мистецьке кредо співця, який всім єством відчув, що життя повниться новими захоплюючими голосами і що для відтворення їх необхідно збагачувати арсенал виражальних засобів. ...Цим (формою твору – фугою. – М. Ф.) ніби наголошувалося на прагненні поета сягнути нової якості в музичному освоєнні дійсності – масштабніше, силою оркестрового звучання» [8, с. 103].

По-друге, П. Тичина перекодує музичні закони в поетичному творі. У музиці фуга – **форма** поліфонічного твору, заснована на послідовному проведенні в усіх голосах однієї або кількох тем за певним тонально-гармонійним планом. В. П'янов наступним чином відчуває музичну фугу в поетичному творі: «...Що ж до форми, то у ній втілено – наскільки це

можливо поетичним словом – художні особливості багатоголосої музики. Всі мотиви фуги перебувають у такій гармонії, яка забезпечує кожному з них органічну участь у творенні смислової і художньої цільності. Виявляючи ґрунтовне володіння законами музичного мислення, зокрема принципами композиції і властивими музичній поліфонії психологічними колізіями, поет з належним динамізмом розгортає конфлікт, уникаючи статичності в проведенні вихідного мотиву» [8, с. 104]. Вочевидь, музична fuga найбільш точно передає настрій самої поеми, «пісні про нескінченність, про безсмертя духу, про безмежжя матерії, про всезагальну гармонію світу» [9, с. 328].

П. Тичина не лише давав «музичну» назву або підзаголовок, а як музикант перекодовував музичні закони на літературний рівень. На окрему увагу в цьому аспекті заслуговує симфонія «Сковорода» [11], яка сповна відповідає *композиційній структурі* музичної симфонії, що спроектована на поетичний текст.

Проведімо паралелі між музичною симфонією й літературною симфонією П. Тичини. Зауважимо, що така аналогія правомірна тоді, коли розглядати симфонію як таку, що складається із чотирьох частин («Allegro giocoso», «Grave», «Risoluto», «Finale»), тобто надати перевагу найпершому варіантові твору [11, с. 7–35]. Адже як цілісний твір поема побачила світ 1971 року, тобто після смерті поета. Залишається невідомим те, яким сам П. Тичина бачив твір у його цілісності, в остаточній редакції, над яким працював протягом двох десятиріч. Отож, більш точне уявлення про поетичний твір як *музичну симфонію* можна створити, відштовхуючись від найпершого варіанту. Важко не погодитися з уточненням Н. Костенко, яка зазначає: «Чотирьохчастинна лірична симфонія: 1) «Allegro giocoso», 2) «Grave», 3) «Risoluto» й 4) «Finale» – єдиний, стилістично й архітектонічно завершений фрагмент епосу, його треба розглядати як справжню художню цілісність, а не розривати, як це зроблено укладачами варіанту 1971 р. Про органічну єдність цих глав свідчить і їх **єдиний віршовий стиль – поліметрія з домінуючим принципом вольного ямба – на відміну від віршового стилю драматичної поеми, у якій переважає п'ятистопний ямб**» [3, с. 184].

У музиці симфонія – великий музичний твір для симфонічного оркестру, що складається з однієї або кількох (як зазвичай, з чотирьох) частин, які різняться характером музики й темпом. Твір «Сковорода» відповідно до музичного симфонічного твору також складається з чотирьох частин. Відзначимо, що зазвичай перша частина – швидкого темпу, друга – повільного темпу, третя – живого темпу та чіткого ритму, четверта – фінал – найбільш швидкого темпу [4, с. 399]. У свою чергу назви частин поеми «Сковорода» апелюють до музики, вказуючи на відповідну композицію й характер виконання, що цілком збігається із законами написання симфоній: «Allegro giocoso», тобто швидке веселе, радісне виконання, «Grave» –

урочисте, «Risoluto» – рішуче, «Finale» – фінал. Причому суть музичного темпу відповідає змістові твору.

Музичні симфонічні твори характеризуються глибиною й повнотою змісту. Так і симфонія П. Тичини має глибокий зміст, що насамперед виявляється в порушенні й розв'язанні проблем філософського характеру. Маємо на увазі осмислення й переосмислення філософського вчення Сковороди. Протягом твору «терпить крах абстрактно-гуманістична програма ранньої філософії Сковороди й формується нова соціально-демократична програма, переосмислюється гасло «пізнай самого себе», власне, змінюється весь образ Сковороди – уже не мрійливого філософа-споглядальника, а шукача «мужицької правди» [3, с. 193].

Окремо варто виділити оперування музичним терміном «енгармонізм», що в музиці означає прирівнювання й ототожнення звуків однакових за висотою, але різних за назвою й графічним зображенням. Усвідомлення суті енгармонізму, проектування музичного значення на літературний текст уможливило глибше зрозуміти цикл «Енгармонійне» [10, с. 54–57]. Відомо, що сам лірик убачав музичний аспект у назві циклу. В. Півторадні одного разу згадав розповідь поета про те, як «один український літературознавець запитував його (П. Тичину. – М. Ф.), як слід зрозуміти назву циклу поезій «Енгармонійне».

– Але ж про це він міг довідатися з будь-якого термінологічного словника, – говорив Павло Григорович. – І що ж я відповів йому тоді? Я піду зараз у сусідню кімнату, – сказав я (там у мене стояв рояль), – і краще заграю вам *оте енгармонійне*, аніж поясню» [7, с. 200]. Цей спогад дає змогу зробити висновок, що поет звучання енгармонійних звуків ототожнював із циклом «Енгармонійне», тобто ці звуки становили для нього повну аналогію написаним поезіям.

Спробуємо відштовхнутися від поняття «енгармонійне», яким частково можна пояснити особливість звернення до музичної термінології. Виникає паралель (хоча доволі умовна та образна) між музичним тлумаченням і поетичним задумом: якщо врахувати специфіку значення цього терміна в музиці, то, певно, П. Тичина по-своєму прирівнював й ототожнював різні природні явища (туман, сонце, вітер і дощ), однакових за своєю «висотою», але різних за «назвою» і «зображенням», віднісши їх до одного циклу. Та ймовірніше, поет заклав у назву циклу своє музичне відчуття, звучання, яке відповідало словесному вираженню.

Мислення Тичини-композитора, який творив власну музику, позначилося й на самій ліриці. (Маловідомий факт, що митець удавався навіть до написання власних музичних композицій, але був до них дуже критичний. Можливо, саме тому підписував їх псевдонімом Лялич, і, можливо, саме тому збереглися лише ті записи, із якими він виступав прилюдно). Ідеться про перекодування **музичних прийомів** на літературний рівень, першочергово це стосується «вертикальних ходів» поета: «Звідки в моїх віршах з'явилися «вертикальні ходи»?

Насамперед хочу відзначити тут ту думку, що в теорії віршування молоді навряд чи й знайдуть хоч словечко про ці так звані мною «вертикальні ходи», – знаходимо в записах П. Тичини «До книги «Як я писав». – В моїх віршах вони з'явилися у вірші «Закучерявилися хмари». Там під час розташування однієї думки в горизонтальних рядках вірша вклиняється запитання, а за ним і відповідь – другої, іншої думки... Я ці два місця запитання й відповіді відзначаю тут у своєму прикладі жирним шрифтом:

Закучерявилися хмари. Лягла в глибінь блакить...

О м и л и й д р у ж е, – з н о в н е д у ж е –

О л ю б и й б р а т е, – р о з і п ' я т е –

Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить.

Закучерявилися хмари...

Ля-сі (вгору) – ре-фа-сі (униз)...

Знаю: не один із композиторів, читаючи це, усміхнеться, що я, не знавець теорії музики, та отаке ось стверджую» [13, с. 300].

Очевидно, ідеться про вертикально-рухливий контрапункт. У музиці це вид поліфонічного викладу, що заснований на переміщенні голосів перетворенням верхнього голосу в нижній і навпаки. Отже, власне музичний прийом адаптований до літературного й спроектований у поетичному тексті. Він стає одним із засобів, що створює ефект поліфонії, стає музичним супроводом основної теми вірша.

«Вертикальні ходи» П. Тичина застосував і в поезії «Подивилась ясно» [10, с. 44], де цезурою відокремлюються дві змістові лінії, які їх й утворюють: «Подивилась ясно, – **заспівали скрипки!** – / Обняла востаннє, – **у моїй душі.** – / Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді. / Заспівали скрипки у моїй душі!».

Застосований вертикально-рухливий контрапункт створює ефект поліфонічного викладу, що виражається через уведення двох змістових ліній, верхнього й нижнього голосу: «Подивилась ясно... / ...Обняла востаннє...» і «...заспівали скрипки... / ...у моїй душі». Додатковим підкресленням змісту й значення рядків «вертикального ходу», музичним прийомом, який виражає стан і почуття ліричного героя, стає останній рядок катрена «...Заспівали скрипки у моїй душі!», у якому вповні відчувається сила багатоголосся, що був «розірваний» у перших двох рядках, подаючись через цей контрапункт, і в кінці звівся в єдине цілісне речення, сформульовану думку. Таким чином розкривається й відчувається процес переходу голосу від верхнього до нижнього і навпаки та їхнє «злиття» в кінці. До того ж П. Тичина не лише застосовує музичний прийом, він передає саму музику. Тож стає зрозумілим, що частина «заспівали скрипки!» виконується голосно, високо, що виражається знаком оклику, а «у моїй душі.» – нижче, бо в кінці стоїть крапка. Вочевидь, на низьких тонах буде виконуватися третій рядок катрена, відповідно до змісту («Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді»). І яскраве посилення музики відмічаємо в

останньому рядку: «Заспівали скрипки у моїй душі!». Аналогічно аналізується наступний катрен: перша змістова лінія («Знав я, знав: навіки... / ...Більше не побачу...») і друга («...промені як вії!... / ...сонячних очей»). І знову друга змістова лінія зливається в одне цілісне речення в останньому рядку катрена: «Промені як вії сонячних очей!».

Принцип вертикально-рухливого контрапункту простежуємо й у поезії «З кохання плакав я...» [10, с. 45], де також створюється поліфонічний ефект через наявність двох змістових ліній: «З кохання плакав я, ридав. / **(Над бором хмари муром!)** / Той плач між нею, мною став став – / **(Мармуровим муром...)**» [10, с. 45]. Отже, перша змістова лінія – «З кохання плакав я, ридав. / ...Той плач між нею, мною став...» і друга – «...(Над бором хмари муром!). / ...(Мармуровим муром...)» доповнюють одна одну, граючи багатоголоссям. Підкреслимо, що кожний четвертий рядок катрена є уточненням другого: рядок «...(Мармуровим муром...)» є уточненням до рядка «...(Над бором хмари муром!)», «...(Кучерявим дзвоном...)» – до «...(Вернися з сміхом-дзвоном!)» і «...(Вранішня вишня...)» – до «...(Весна! – світанок – вишня!)».

Уважаємо, що подібне перекодування музичних прийомів на літературні, уведення їх у текстуальну тканину, здатен побачити бі-професіонал, який не тільки добре знає музичну грамоту, але й добре обізнаний у літературній сфері, притому з тонким і адекватним розумінням музично-словесного симбіозу. Зокрема, відомий український літературознавець А. Ніковський в одному із есеїв збірки «Vita Nova», присвяченого «Сонячним кларнетам» П. Тичини, блискуче проаналізував музичність поетичного слова митця. Так, поезію «Вітер» критик сприйняв як інструментальне соло; у відомому вірші «Арфами, арфами...» відчув музичну структуру; поезію «Іще пташки...» інтерпретував як симфонічний твір; у вірші «Одчиняйте двері...» розкрив музичну будову; а поему «Скорбна мати» нагадала рецензенту Дж. Россіні «Stabat Mater» [див.: 5]. Або відомий український композитор П. Козицький, аналізуючи поему «Похорон друга» [7, с. 51–56], перерахував ряд образів, «взятих з арсеналу музичного мистецтва» [7, с. 52], провів паралелі між реквіємом П. Тичини та відомими музичними творами (з реквіями Моцарта, Верді, Берліоза, Стеценка, народними панахидами), пояснив музичний супровід поеми та буквально «зчитував» музичні засоби й прийоми («елементи рондо як музичної схеми» чи «елементи побудови сонетного алегро» [7, с. 55–56]) знову ж таки, проводячи аналогії з музичними творами (Четвертою симфонією Чайковського, фіналом Дев'ятої симфонії Бетховена) тощо.

Зауважимо, що кожен читач при сприйманні «музичних сигналів» матиме свою власну музичну картину, бо його образні уявлення виникатимуть на основі індивідуального досвіду. Тому для адекватного музичного прочитання творів поета реципієнт має володіти «музичною культурою», бути гарно (якщо навіть не професійно) обізнаним із цим видом мистецтва.

Отже, перекодування П. Тичиною музичних засобів вираження, що виявляється в перенесенні музичних жанрів, композицій і прийомів на літературний рівень, є потужним чинником омузичнення слова. Причому оперування музичними ресурсами та їхнє адаптування до літературного тексту пояснюється не штучним залученням музичних законів у вербальну сферу, а індивідуальними особливостями художнього сприймання поета, яке характеризується особливою музичністю.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Зеров М. Українське письменство / М. Зеров; упоряд. М. Сулима; післямов. М. Москаленка. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 1300, [4] с.
2. Ключек Г. «Душа моя сонця намріяла...»: поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини / Г. Ключек. – К. : Дніпро, 1986. – 365, [3] с.
3. Костенко Н. Поетика Павла Тичини: особливості віршування / Н. Костенко. – К.: Вид-во при Київ. держ. ун-ті вид. об-ня «Вища школа», 1982. – 252, [4] с.
4. Музыка: Полная иллюстрированная энциклопедия: энцикл. слов. от А до Я / [пер. О. Антоновой, Н. Врублеской и др.]. – М. : Астрель : АСТ, 2008. – 449 с.: ил.
5. Ніковський А. Павло Тичина / А. Ніковський // Павло Тичина Соняшні кларнети: Андрій Ніковський *Vita Nova*. – К.: Київський університет, [2006?]. – С. 63–84.
6. Новиченко Л. Поезія і революція: книга про Павла Тичину / Л. Новиченко. – К.: Дніпро, 1979. – 364, [4] с.
7. Про Павла Тичину: статті, нариси, спогади / [упор. Г. П. Донець]. – К.: Рад. письменник, 1976. – 291, [5] с.
8. П'янов В. Я. На струнах вічності: нарис та есеї / В. Я. П'янов. – К. : Укр. письменник, 2002. – 217, [3] с.
9. Тельнюк С. Молодий я, молодий...: поетичний світ Павла Тичини (1906–1925) / С. Тельнюк. – К. : Дніпро, 1990. – 417, [4] с.
10. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. / П. Г. Тичина. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – . – Т. 1: Поезії 1906–1934. – 1983. – 734, [2] с.
11. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. / П. Г. Тичина. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – . – Т. 4: Сковорода. Симфонія. – 1985. – 590, [2] с.
12. Тичина П. Г. Зібрання творів : у 12 т. / П. Г. Тичина. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – . – Т. 7: Проза. – 1986. – 402, [6] с., іл.
13. Тичина П. Г. Зібрання творів: у 12 т. / П. Г. Тичина. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – . – Т. 11: Щоденникові і літературно-мистецькі записи. Підготовчі матеріали. – 1988. – 549, [3] с. : іл.
14. Тичина П. Г. Зібрання творів : у 12 т. / П. Г. Тичина. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – . – Т. 12. Кн. 1: Листи. – 1990. – 484, [3] с. : іл.
15. Тичина П. «Панахидні співи»: поезії / П. Тичина. – О.: Хайтех, 1993. – 113, [1] с.
16. Фока М. Інтерпретація дослідниками «постсонячнокларнетної» творчості Павла Тичини / М. Фока // Наукові записки. – Серія: Літературознавство / [за ред. М. Ткачука]. – Тернопіль : ТНПУ, 2009. – Вип. 26. – С. 169–180.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Фока Марія Володимирівна – викладач кафедри англійської філології КДПУ ім. В. Винниченка.

Наукові інтереси: синтез мистецтв, творчість Павла Тичини.