

т. – К.: Основи, 2012. – С.826 – 828.; *Писання 1893* Писання Трохима Зіньківського. Зредактував та життєпис написав Василь Чайченко. Книга перша (3 портретом авторовим). Друковано під доглядом К.Панковського. – Львів, 1893. – 248 с.; *Писання 1893*: Писання Трохима Зіньківського. Зредактував В.Чайченко. Книга друга. Друковано під доглядом К.Панковського. – Львів, 1896. – 234 с.; *Пристайко 1995*: Пристайко В., Шаповал Ю. Справа „Спілки Визволення України”: Невідомі документи і факти. – К.: Ін тел, 1995. – 447 с.; Чикаленко 2010: Чикаленко Є., Ніковський А. Листування: 1908 – 1921 роки / Упоряд.: Н.Миронець, Ю.Середенко, І.Старовойтенко. Вс. ст.: Ю.Середенко, І Старовойтенко. – К.: Темпора, 2010. – 448 с.; Яременко 2012: *Яременко В.* Літературознавчий феномен Андрія Ніковського / В.Яременко // Українська літературна газета. – 23 бер. 2012. – № 6 (64).

Кираль С. Переписка Андрея Никовского с Михашлом Комаровым.

Вниманию читателей предлагаются неопубликованные письма выдающегося украинского литературного критика, общественно-культурного деятеля А.Никовского к М.Комарову, в которых адресант обменивается мнением с почетным председателем Одесской «Просвіти» по поводу библиотеки общества. Підготовки статей к 20-летию со дня смерти и 50-летию со дня рождения Трофима Зиньковського, рассмотренія Государственной думой России в 1912 году вопроса о создании Холмской губернии.

Ключевые слова: письма, критика, публицистика, общественно-культурная жизнь.

Оксана Косінова, викл. (Херсон)

УДК 821.16.091

ББК 83.3 (4 Укр.) 6 – 4

Музичні мотиви у творчості Павла Тичини

Оксана Косінова. Музичні мотиви у творчості Павла Тичини.

У статті розглядається поезія та проза Павла Тичини. Увага акцентується на тому, що в творах поета яскраво виражені музичні мотиви, які і є найприкметнішою рисою його творчості.

Ключові слова: поезія, композитор, феномен, композиція, синтез.

Oksana Kosinova. Musical tones in creative works of Pavlo Tichina.

In article described poetry and literature of Pavlo Tichina. Attention focused on the most brightest peculiarities in poet creative are the musical tones this peculiarities are the most special for her works.

Keywords: *poetry, editor, phenomenon, composition, synthesis.*

Молодий Тичина уважно дослухається до всього, що відбувається навколо і все це знаходить відображення у його творчості. Вже перша поезія «Панахидних співів» закликає: «Прийдіть, пісні, прийдіть ридання». Поет відчуває «дзвін в бору ялин», «спів осокорів», слухає як «надгробний, болісний мотив співає присмерк у гаю», «лунають співи таємничі», «со святими» співають зіроньки.

У роки навчання поет створює сатиричні оповідання з семінарського життя, де музика відіграла значну роль. У оповідання «Богословіє» введені вправи зі співу, що входять до навчальної програми. Справжнє відчуття музики, що «породжує певні переживання й захоплює всіх, з'являються під час виконання вокального тріо» [Юдіна 1976: 57]: «Їх молоді гнучкі голоси то розпачливо розходяться, то сходяться, падають в обійми один одному і плачуть, плачуть... Бас на хвилину зменшує свій плач і мов задумується, чи кінчати, чи ні, але робить одвід, два тенори ще з більшими болем приєднуються до його і разом тяжко-тяжко ридають».

Тичина не посилається ні на автора, ні на назву музичного твору, але «своїм внутрішнім слухом чує конкретний музичний твір» [Юдіна 1976: 57].

У оповіданні «На ріках вавилонських» музика є вже основним кульмінаційним моментом твору. Герой оповідання Петрусь «у розпачі, він розгублено тужить за долею товаришів, що завтра, як і він, покинуть семінарію». На цьому фоні контрастним до настрою Петруся є епізод гумористичної музичної картинки, де гурт товаришів з сарказмом править так звану вечерню: «Отець Плюй, пославши під стелю очі, «с остервенением» виголошував котячим тенором малу ектенію, а останні, напруживши горло (всім хотілось співати дискантом), немилосердно тягли «Господи помилуй» [Тичина 1983 – 1986: 5: 21]. Петрусю хотілось бігти на край світу. І раптом він чує спів «На ріках вавилонських». Це ж співають його товариші. Щохвилини обличчя набували більшої

серйозності. Сумував оксамитовий баритон, розповідаючи про нещасливу долю у вавілонському полоні» [Юдіна 1976: 57].

«Наче про свій семінарський полон плакали вони, на своє горе тяжкеє скаржачись. Скінчили. Пробували жартувати, та жарти поспішно потопали в безодні пережитого горя. Мов прокинувся од сну Петрусьок. Хтось одкрив таємні двері буденного життя, і він усе побачив. А чом же раніше цього не помічав? Встав і пішов. Але спокою і тут знайти не може» [Юдіна 1976, 57]. Вплив музики на героя цього оповідання спричиняє велике емоційне напруження, яке нарешті, виливається у психологічний переляк – прозріння його свідомості: «Монолог героя цікавий характеристикою музичності його душі, воля пов'язується із жадібним сприйняттям слухових вражень журливих ноток, журливого та замисленого шуму достиглого жита» [Юдіна 1976: 58].

Поет звертає увагу на сам наспів, коли «сумував оксамитний баритон» і наче «плакали вони» (семінаристи), а часом очі їх гнівним смутком палахкотіли». У цьому оповіданні Тичина також не називає автора музичного твору.

Поезія «Гей, іду, іду я полем...» (1913 – 1914) засвідчує підхід поета до художньої системи сонячно-музичних «Сонячних кларнетів». Одним з моментів, що наближає цей твір до першої збірки, це – функціональна роль музичних образів. Емоційність, яка передається читачеві є результатом фраз: «вітер ходить, похоронної заводить», «Пісня серця хвора крає: хтось умер – оповідає й мов хоронить, попід небом дзвонить» [Клочек 1986: 138]. Аналізований твір є одним із перших у доробку поета, де проявляється характерна для «Сонячних кларнетів» віртуозна музичність, і це є свідченням входження поета в період, коли він оволодівав майстерністю виражати своє музичне відчуття світу.

У 1914 році було написано вірш «Арфами, арфами...» (пізніше ця поезія увійшла до збірки «Сонячні кларнети») – вірш, рідкісний за мелодійністю, за красою внутрішніх дзвонів, такого «віртуозного вірша, який наче ввібрав у себе все срібло незчисленних фольклорних веснянок, гаївок і гагілок, українська поезія доти ще не знала» [Ніковський 1918: 25]: «Арфами, арфами – / Золотими, голосними обізвалися гаї / Самодзвонними...».

Поет у поезії «Арфами, арфами...» нагадував композитора, який вводить у симфонічну партитуру партію арфи, знаючи, що

звучання цього інструменту допоможе створити веселий, мажорний настрій. Вираження музики проходить через семантику: гаї звучать «золотими», «само дзвонними» звуками – як арфи. Тонкий ритмомелодійний малюнок органічно співпрацює із семантичним способом вираження. «Арфами, арфами» – ніби рука музиканта двічі плавно торкнулась струн. і вони обізвалися далеким, тремтливим, ледь чутним звучанням» [Ніковський 1918: 73]: «золотими, голосними обізвалися гаї / Самодзвонними...». У вірші «Арфами, арфами...» поет звертає увагу не на деталі пейзажу, а на цілі гаї, які обзиваються золотими, голосними арфами. Від цього «блакить небосхилу переповнюється ніжнотонними думами. І поточки звучать, мов ті дзвіночки. Слухові образи тут або сполучаються із зоровими, або перетворюються в зорові» [П'янов 2002, 157]: «Стану я, гляну я – / Скрізь поточки, як дзвіночки, жайворон, як золотий, / З переливами...»

Сама назва збірки «Сонячні кларнети» говорить про те, що музика присутня майже у кожному рядку її поетичних творів. «Кларнети – це сурми світла, космічного ритму, трембіти, зіткані з проміння. Їх легкий граючий ритм, високе і дзвінке голосіння граціозні форшлаги і фріоритурки, розложисте стаккато і лагідне легато чується в далеких поезіях Павла Тичини зовсім виразно» [Стус 1993, 64]. Поет у центрі Всесвіту, який сповнений музикою, яка є одним із найдовіршеніших виявів гармонії.

Зупинимось на будь-якій поезії «Сонячних кларнетів» і побачимо, що вона виражає або радісну мить відкриття гармонії в навколишньому світі («Гаї шумлять...», «Цвіт в моєму серці...», «Не дивися так привітно...»), або ж тремтливо-очікуючий стан її передчуття («Я стою на кручі...», «Там тополі у полі...», «Хтось гладив ниви...»), або ж емоційний вибух, викликаний кричущою дисгармонією тогочасного життя («По хліб йшла дитина...», «Одчиняйтеся двері...», «Скорбна мати...») [Клочек 1986, 150]. В окрему групу можна було б виділити поезії, що показують до болю щемкий момент порушення існуючої або ж колись існуючої гармонії («О, панно Інно...», «Ой не крийся, природо...», «Подивилась ясно...»).

Філософська декларація Павла Тичини, його «космічне credo – в першому віршові збірника «Не Зевс, не Пан»: це пролог

про Соняшні Кларнети, вірш, написаний хронологічно мабуть найпізніше від усіх інших у збірнику...; але під знаком його складена вся перша збірка поезій Тичини, з цим *credo* зроблено вибір поезій» [Ніковський 1918: 81]. У вірші-спогаді «Перше знайомство», створеному у 1910 році, поет описує враження від концерту в Чернігівській семінарії, на якому вперше побачив М.Коцюбинського: «Оркестр семінаристів грав «Жайворонка» М.Глінки. Ніжні «пташині» трелі цього романсу нагадали поету спів жайворонка, описаний у новелі М.Коцюбинського «Intermezzo». Навіть образ письменника пов'язується з музичними враженнями і відчуттями: «...він / дивився кудись поперед себе. Строї / мінялись в музиці, а він один / сидів наструнчений і себе гідний – / серед усіх – творець!» [Шопенгауер 1888: 15]. Сам поет, перебуваючи в оркестрі за пультом, «зачаровувався сонячним звучанням, яким навіть «озиме і травинка заслухались».

Сонячна симфонія «Intermezzo» письменника, безперечно, відлунюється у «Сонячних кларнетах» поета, хоча й звучить по-своєму. Образ сонця і пісні Тичина ставить в один смисловий та емоційний ряд [П'янов 2002: 157]: « Сум серце тисне: – сонце! пісне! – / В душі я ставлю – вас я славлю! – / В душі я ставлю світлий парус, бо в мене в серці сум». («Закучерявилися хмари».

Розглядаючи другу строфу поезії «Цвіт в моєму серці», важко зрозуміти, чого в ній більше музики чи природи: «Слухаю мелодій / Хмар, озер та вітру. / Я бриню, як струни / Степу, хмар і вітру. / Всі ми серцем дзвоним, / Сним вином червоним – / Сонця, хмар та вітру!» «І музика, і оточуючий світ тут злиті в одне ціле. Хмари, озера, вітер, степ і сонце – вся природа зазвучала в цих дивних рядках» [Калініченко 60: 214]. Мелодії природи слухає поет, а «потім він сам перетворюється в якийсь дивний орган, що бринить музикою» [Клочек 1986: 215]: «Я бриню, як струни / Степу, хмар та вітру».

Третя строфа виражає новий перехід попередніх емоцій. Кохання завжди пов'язане із мріями про щасливе майбутнє. Тому такою логічною тут є «країна кохання». У цій країні все перебуває в гармонійному русі, у ритмі – і космос з його «музикою зір», і море «з ритмізованим напливом хвиль»: «Десь краї казкові, / Золоті верхів'я... / Тільки шлях тернистий / Та на та верхів'я. / Ходять – світять зорі, / Плинуть хвилі в морі – / В ритмах на верхів'я!»

Природно, що така підвищена сприйнятливість до музики постійно тримає тонку поетичну натуру в стані готовності «засвоювати і випромінювати музичні відчуття, що їх породжує ліричний настрій» [Клочек 1986: 223]: « Подивилась ясно, – заспівали скрипки! – / Обняла востаннє – у моїй душі. – / Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді. / Заспівали скрипки у моїй душі!»

У зовнішній простоті при уважному прочитанні виявляється винятково складна організація. Погляд дівчини порівнюється із співом скрипок. «Поет зумів передати саме миттєвий стан, блискавичний вибух почуття: дівчина глянула ясно, прихильно, з любов'ю і враз – як відповідь на цей погляд – спалах ніжних емоцій в душі ліричного героя («заспівали скрипки у моїй душі») [Клочек 1986, 215]. Як бачимо, поезія «Подивилась ясно...» ілюструє найхарактерніший для Тичини спосіб передачі внутрішніх станів.

Тичина володів способами виражати найтонший поетичний зміст через образи, взяті із світу природи і музики. Тому недарма «натхненним гімном природи і людини, сповненим різнобарвних музичних звучань» [Юдіна 1976: 42] назвуть «Сонячні кларнети». Природа у сприйманні поета – храм краси і збудниця натхнення, вона ж – об'єкт оспівування. Дивиться він на стежку, що в'ється на город, а йому чується пісня: «Співає стежка / на город. / Гарбуз під парасольками / Про сонце думає. / За частоколом – / Зелений гімн».

Одухотворена дівчина стала сама «як струна і через те все, що торкається її зору і слуху, бринить у її серці наснажливою музикою – і гарбуз, який у затінку крилатого листа думає про сонце, і соняшник, що горить на осонні, і привітна ромашка за частоколом, – все єднається в буянні краси її пристрасті» [П'янов 2002: 130].

Ніжних почуттів сповнені рядки поета, для якого очі коханої – то світла музика: «Я Ваші очі пам'ятаю, / Як музику, як спів». Драматизм відчуттів і переживань ліричного героя спостерігаємо у вірші «Там тополі у полі...». Перед поетом постає потреба охарактеризувати внутрішній стан ліричного героя, відтворити силу почуття не без допомоги музичних образів: «Йду в простори я, чулий, тривожний, / (гасне день, облітає, мов мак). / В моїм серці і бурі, і грози / Й рокотання-ридання бандур... / Моя

пісне. вогниста, шалена, / (креше небо і котить свій гнів). / Ах, розбийся на світлі акорди, / Розридайсь – і затихни, як грім...»

Серед нотаток до книги П.Тичини «Як я писав» є такий недатований запис: «Для «Молодого театру» мене попросили написати «Дзвінкоблакитне». Я його подер, а на деяких аркушах писав свої спостереження під час «Подорожі з капелою Стеценка»)» [Верьовка 1971: 303]. Але, як відомо, до закінчення твору і постановки у театрі справа не дійшла. Причиною цьому, напевно, була надмірна самокритичність автора. «Хор лісових дзвіночків» (ця поезія увійшла до другого видання «Сонячних кларнетів») є уривком з поеми «Дзвінкоблакитне». У «Хорі...» «дзвіночки співають, дзвоном зустрічають» новий день: «Ми дзвіночки, / Лісові дзвіночки, / Славим день. / Ми співаєм, / Дзвоном зустрічаєм: / День! / День!»

Провідна образна домінанта уривку з поеми «Золотий гомін» – музична: «Над Києвом – золотий гомін, / І голуби і сонце!» Звернемо увагу на музичний образ – «золотий гомін». Його глибина досягнута завдяки характерному для поета сприйманню звуку: «Золото, коли по ньому б'ють, – співає; срібло – плачем розливається і дзвонить ... А залізо завше тільки дзвенить – не дзвонить, а дзвенить. І завше тембр голосу його теноровий – з хлопчачим, альтовим» [Тичина 1981: 130].

Отже, звук золота співучий, тобто мелодійний, наближений до людського голосу. (Підтвердження саме такої характеристики знаходимо у пізнішого Тичини: рідна мова для нього «як то золото котюче»). Крім того, музично виражальним є і друге слово образу – «гомін». «Зблизившись і утворивши певне семантичне (зчеплення), ці два слова разом із контекстом («Над Києвом...») виражають емкий художній смисл – все місто оповите піднесено радісним, урочистим багатоголосим співом. Спів цей безсловесний» [Клочек 1986: 346].

1920 року Тичина виїжджає у двомісячну концертну подорож по правобережній Україні. Виконуючи роль хорового літописця під час подорожі, поет залишив безцінний документ епохи. Дослідники вважають, що щоденник «Подорож з капелою Стеценка», має таке ж значення, як і «Щоденник» Тараса Шевченка і «Щоденник» Олександра Довженка. Олесь Гончар у передмові до твору писав: «Подорож...» належить до першотворів української радянської

художньої прози, в цьому її значення і важливе місце в історії нашої літератури» [Гончар 1982: 9]. Прозовий твір Тичини просто насичений музичними термінами, що, звичайно, збагачує його і дозволяє сприймати текст читачу яскравіше: «Обапіл колії став, швидше – озеро. Легким туманом вода піаніссімо піанить. Рибалка в душогубці на увесь зріст став, нікуди не пливе, руками ятері підняв, мов фермату над собою поставив. Сонце от-от замовкне, як ті тополі, що на сході з другого боку колії димінуендо стали» [Тичина 1982: 55].

Літопис мандрівки капели Стеценка – це «безліч неповторних, вражаючих лаконізмом і колоритністю мазків, глибина тонких спостережень над поведінкою вихоплених із багатотрудних буднів постатей як капелянтів, так і цілої галереї їхніх рлухачів-шанувальників – червоноармійців, робітників, селян, ремісників, кооператорів, спостереження над психологією тогочасного сприймання мистецтва співу» [П'янов 2002: 105]. Про Лисенкову обробку «А вже весна» у виконанні хору поет захоплено напише: «А вже весна, а вже красна! Що за ритм, що за сила! Я хотів би під ці згуки на залізному коні вертатись з перемогою. Кругом дівчата, парубки, жіноцтво вітають – а я шапкою так, злегенька, і тільки кінь такти одбивав би. «Все перед тобою, все перед тобою, все перед тобою, – остання каденція, третє сі в сопрано і осанно! Осанно! – і раптом спускає!» [П'янов 2002: 110].

У колі зору Павла Тичини постать Кирила Стеценка – як людини, якій підвладне все: «Сумбурно так сплітаються мотиви... Стеценко ж руку враз підніс, як щит. І змовкли всі. Лиш вітру чуть пориви... З Одеси шлях лежав на Поділля, а там, у Тульчині, – / Леонтович, любий Леонтович, / Новий голосоведіння зачин! / Який він є – білявий? Чорнобрович? – Заїдемо ж до нього у Тульчин. Запам'яталося, як Леонтович був на співанці капели: «Співаємо речі, без піано йдуть. В тім числі й Леонтовича. Ну що, так «Козу» чи ні? – питає Кирило Григорович. Можна швидше, – каже Микола Дмитрович. Дійсно, швидше краще виходить «Щедрик» та інші» [П'янов 2002: 108].

Нагла смерть композитора вразила серце поета. Перед нами монолог Леонтовича, який навіть у могилі чує, як «шумить там нагорі», чує свою ж пісню, яка линула до нього з вуст співучої прялі: «Мовчить земля. / Лиш нагорі / (як прислухатись) / Ледве

чути спів: «Ой пряду я, пряду...». У творах «Микола Леонтович говорить...», «Леонтович». Поет ще і ще буде звертатися до світлого образу композитора.

Глибока музичність поезії Тичини полягає у насиченості її звуковими і музичними образами, в їх динаміці та тематичному поєднанні. Так, улюблений образ Тичини, запозичений з народнопісенної творчості, – образ Вітру – набирає свого розвитку під час подорожі і в живописному озвученні картини-пейзажу, створюючи поетично-музичну дію (динаміку звучання): «Озеро синіми слізьми сходить. Над ним небо: не плач! – каже, а само ридань спинить не може: хмара за хмарою душу розриває. Хмара за хмарою» [Тичина 1983 – 1986: 5, 171].

Як відомо, викладання музичних дисциплін у Капелі-студії ім.М.Леонтовича розпочалося у 1922 році. Читав там свій предмет і Павло Тичина. Про науковий та фаховий рівень викладання капелянтам можна судити по уривку з його лекції «Поезія і музика»: «Минулого разу ми порівняли з вами поетичну фразу з фразою музичною. Із цього порівняння ми вивели, що розмір музичної фрази, подібний до віршового розміру (метр у музиці – симетрія сильного і слабого, у вірші метр єсть симетрія рівних частин, рівночастинна симетрія); далі, що ритм у музиці є взаємовідношення тонів у часі, те ж – ритм і в віршуванні це є розподіл згуків або ж слів на частини – взагалі, не тільки на рівні частини, – або ж чергування антитезисів та тезисів» [П'янов 2002: 120].

У наступних книгах поета – у «Плузі» й у «Вітрі з України» – зазвучить музика революції. Збірка «Плуг» (1920) закріпила за Тичиною ім'я новатора. Поет не затримується на попередніх здобутках, не копіює «сонячнокларнетні» мелодійні строфи – «Плуг» стає новим етапом його творчого розвитку. Показова і сама зміна назв поетичних книжок – після «небесних» «Сонячних кларнетів» – земний, вагомий, зримий «Плуг» [П'янов 2002: 85].

Дослідники і критики у цьому зв'язку неодноразово писали, що ніжні звуки арф змінилися в «Плузі» кличним співом фанфар, «музика тонів – музикою шумів...» [П'янов 2002: 217].

Поезія «Перезорюють зорі...» доповнила створений ним арсенал музичних образів принципово новими мотивами: «З піснями, з молотками! – / (мотив-локомотив!) – / Назустріч їм

заводи, / Води, жита...». У вірші «Сійте...» поет говорить про роль музики в часи громадянської війни, закликає митців творити нові пісні, нові марсельези великої закличної сили («ставте дієзи в ключі!», «ударте у мідь», «фанфарами крикніть»). Фанфари – мідні інструменти, звучання яких надає мелодії войовничого характеру): «Ударте у мідь, обезхмарте! / Вірте (не лірте!), ідіть, / Фанфарами крикніть вночі / Дієзи, дієзи в ключі!..».

Новою віхою у творчій еволюції Тичини стала його четверта збірка «Вітер з України». Вітер – один із найулюбленіших поетових образів – є символічним образом стрімкого, вільного руху. Для нього як і для Тичини, важливий рух, звучання самого життя в музиці, тому що музика – це струмінь часу, процес, переплив, перебіг одного звука, однієї хвилини в іншу: «У його творах вітер грає на всіх інструментах: / Летів / Із клена листопад, і струмом / Вітру односило його аж на дроти / На телеграфні, де він, як на цитру, / На струнах грав...». Але зараз це зовсім не та ніжна, по-юнацькому світла гармонійна музика, яку ми бачили в більшості віршів «Сонячних кларнетів». Поет багато чого пізнав і пережив, навчився цінити музику не тільки «ніжну», але й складну, сповнену і дисонансів, і конфліктуючих тем, у його поетичне сприймання органічно ввійшла ідея краси реального («Спів реальним живиться» – скаже він пізніше). Можливо, саме цим пояснюється, що тепер у «Вітрі з України» він в багатьох випадках прагне до ритмів «утруднених», нерівних, позбавлених зовнішньої гладкості, ритмів, які були б наближені до складної музики самої дійсності [Костенко 1982: 85].

Народного співця Федора Кушнерика поет вітав і у Великій Багачці на Полтавщині в його ювілейні дні Тичина дуже цінував епічний характер цього майстра, а по багатству його “голосу поетичного” вважав першим серед усіх сучасних кобзарів. «Під багатством голосу я розумію тут, – писав Тичина, – три речі, а саме: щодо тем – сучасне звучання, щодо форми – високу майстерність, і нарешті, щодо зрілості таланту – знання творчості своїх попередників. І тут без перебільшення можна сказати: Кушнерик являє собою в історії народної творчості немовби ті широко розчинені двері, через які передаються до нас найкращі традиції і почуття минулого» [Тичина 1983 – 1986: 184].

Поет присвятив йому свій твір «Ф.Д.Кушнерик». Також не забув і про народного героя Остапа Вересая, присвятивши йому свою одноіменну поезію. Знаходить своїм поетичним емоціям звуковій паралелі (відповідники, аналогії) – особливий талант, яким володів Павло Тичина. Зоряне небо: «Акордилися планети»; хмари, озера і вітер: «Слухаю мелодій хмар, озер та вітру»; пожовкле листя падає «кучерявим дзвоном»; ліс «мовчить у смутку, в чорному акорді», земля звучить «як орган» тощо – явищам предметного і духовного світу Тичина знаходить свій особистий, тільки ним відчутий музичний еквівалент.

Література: *Альшванг. 1977:* Альшванг А. Людвіг ван Бетховен. – М., 1977; *Верьовка 1971:* Верьовка Г. Слово про друга // Збірник «Співець нового світу». – К., 1971; *Гальченко 1990:* Гальченко А. Грані великого таланту // До 100-річчя від дня народження П.Г.Тичини. – К., 1990; *Гончар 1982:* Гончар О. Передмова до Подорожі з капелою Стеценка. – К., 1982; *Грінченко 1959:* Грінченко М. Вибране. – К., 1959; *Ігнатенко 1977:* Ігнатенко І. Книгоград Павла Тичини. – К., 1977. – №2; *Калініченко 1967:* Калініченко Н. Великий сонцепоклонник. – К., 1967; *Клочек 1986:* Клочек Г. “Душа моя сонце намріяла”: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. – К., 1986; *Костенко 1982:* Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. – К., 1982; *Лист 1969:* Лист П. Тичини до М. Подвойського. – 1969. – №8.; *Маценко 1994:* Маценко П. Нариси до історії укрїнської церковної музики. – К., 1994; *Машенко 1996:* Про музику і живопис на уроках української літератури. – К., 1966; *Ніканорова 1999:* Ніканорова М. Наповнити душу красою // Деснянська правда. – 1999. – №16; *Новиченко 1979:* Новиченко Л. Поезія і революція. – К., 1979; *Ніковський 1918:* Ніковський А. Vita Nova. – К., 1918; *П’янов 2002:* П’янов В. На струнах вічності // Нарис та есеї. – К., 2002; *Тичина 1973:* Тичина П. З минулого в майбутнє // Статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв’ю. – К., 1973; *Тичина 1983–1986:* Тичина П. Зібр. тв.: У 12 т. – К., 1983 – 1986. – Т.5. – Кн.2; *Тичина 1981:* Тичина П. Із щоденникових записів – К., 1981; *Тичина 1982:* Тичина П. Подорож з капелою К. Г. Стеценка. – К., Рад. письменник», 1982; *Філенко 1988:* Філенко Т. Покликання душі. – К., 1988. – №1; *Архів р-1495:* Чернігівський обласний архів. – р-1495. – Опис 1; *Шурова 1986:* Шурова Н. Я весь був як пісня... Михайло Коцюбинський і музика. – К., 1986.; *Юдіна 1976:* Юдіна В. Музика в житті П. Тичини. – К., 1976.

Оксана Косинова. Музыкальные мотивы в творчестве Павла Тычины.

В статье рассматриваются поэзия и проза Павла Тычины. Внимание акцентируется на том, что в произведениях поэта ярко выражены музыкальные мотивы, которые и есть примечательной чертой его творчества.

Ключевые слова: поэзия, композитор, феномен, композиция, синтез.

Наталя Малинська, проф. (Київ)

УДК 821.161. 2 – 3

ББК 83.3 (4УКР)

**Постмодерний дискурс творів Володимира Селіванова
(Буряка)**

(Світлій пам'яті Володимира Селіванова (Буряка), виходу в світ його нової книги «MULTA PAUCIS» («БАГАТО В НЕБАГАТЬОХ СЛОВАХ»). Повний формат. Українська версія).

У статті розкривається художній дискурс Володимира Буряка (Селіванова), характер його естетичних шукань, невпинне експериментаторство зі словом і образом, з його семантичним розмаїттям. Його дискурсові притаманні неповторна метафоричність, інтелектуалізм, філософічність, уміння фольклорну поетику і світосприймання ліричного героя переплавити в естетичну багатовимірність, а також сугестивність, постмодерна гра зі словом як неперехідною цінністю, провіденціалізм, що відкриває реципієнтові гуманістичні горизонти.

Ключові слова: постмодернізм, лирика, дискурс, естетика, поетика, фольклоризм, метафоричність, експеримент, образ, художній світ.

Natalya Malynovska Postmodern discourse of works by Volodymyr Selivanov (Buryak)

(In commemoration to Volodymyr Selivanov (Buryak) and his new book «MULTA PAUCIS» («Much in little words») Total size. Ukrainian version.)

This article deals with the artistic discourse of Volodymyr Buryak (Selivanov), character of his ethic searchings, perpetual experimenting with the word and image and its semantic diversity. His discourse is characterized by the unique methaforism, intellectuality, philosophy, ability to remelt folklore poetics lyric hero's world perception into aesthetic multidimensionalism, and it is also characterized by suggestion, postmodernistic play with the word as