

Колкутіна В. В.

## МУЗИЧНО-АКВАРЕЛЬНИЙ КЛАРНЕТИЗМ ПАВЛА ТИЧИНИ І МИКОЛИ ВОРОНОГО В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ

Естетична концепція найцікавіших представників українського символізму – П. Тичини і М. Вороного – в усій складності музично-філософської панорами їх циклів в останній час стає дискусом на сторінках фахових періодичних видань. Терені символізму і світогляд П.Тичини з точки зору ритмомелодики досліджували Л. Новиченко [7] і С. Єфремов [6], естетизм і біблійні мотиви простежували М. Гон [4] та О. Поляруш [11], полісимволізм образних “згуків” синтезували В. Моринець [10] і Ю. Ковалів [9]. Музично-зорову тональність циклів М. Вороного переважно аналізували його сучасники Б. Якубський [15], П. Філіпович [13], О.Білецький [1]. У Листі до О.І.Білецького М.Вороний стверджував: “... в мене музика переважає образ; пейзажі в мене скупі та майже нема” [3; 5]. Щодо літературно-естетичної концепції П.Тичини дослідник Л.Новиченко наголошував: “Музичність його поезії коріниться не тільки в спеціальних нахилах та обдарованнях автора, який змалку кохався в світі “співучих тонів”, а й заходить глибоко в сферу філософську. Музика в його світосприйманні була тим могутнім світовим началом, яке мало відкритися чуйній людині вже в споконвічних ритмах космічного і природного життя, причому це начало добре, бо воно – сонячне” [7; 76]

Отже, припущення, що “молодий поет почався, де Вороний поставив крапку” [8; 7] потребує пояснення і конкретного обґрунтування, тому дана проблема залишається відкритою і актуальною.

Сучасні літературознавці наголошували на музично-символічній ознаці циклів П.Тичини та М.Вороного, а пейзажно-акварельно-пастроальні фарби і полутони досліджувались періодично, уривчасто, неповно як суто пейзажна лірика або “інтимний пейзажний малюнок” [4; 24]. На думку Ю. Ковалева “на терені символізму обидва автори керувалися відмінними естетичними настановами. Коли М.Вороний посувався в межах цього стилю вільно, то П.Тичина – затисно, як і в будь-якому іншому стилі, тому він прагнув синтезування їх” [9; 5].

Метою нашої розвідки є дослідження синтезу музичного та акварельного кларнетизму П.Тичини та М.Вороного в контексті західноєвропейської філософсько-літературної думки кінця XIX – поч. XX ст. на матеріалі циклів “Сонячні хвилини” та “Сонячні кларнети”.

Напрочуд близький до циклу М.Вороного “Сонячні хвилини” цикл П.Тичини “Сонячні кларнети”. Їх об’єднує сонячні, “весняні” мотиви, потяг до відтворення особливого настрою-натхнення, хоча музична наповненість більш емоційно представлена у П.Тичини: “подивилась ясно – заспівали скрипки”, “чорні акорди” (“Подивилась ясно”), “і сміх, і дзвони...” (“Закучерявилися хмари”), “дзвін гуде” (“Гаї шумлять”), поема “Хор лісових дзвіночків” тощо. Лець відчутне, неначе дотик, поєднання природних явищ і музики (що навіть винесено П.Тичиною у назву “Сонячні кларнети”) передають найінтимніший стан ліричного героя, робить цикл емоційним, різнобарвним, символістичним:

*П. Тичина. “Гаї шумлять”  
... Я йду, йду –  
Зворушений.  
Когось вже жду –  
Співаючи.  
Співаючи-кохаючи  
Під тихий шепіт трав  
Голублячий  
Щось мріє гай –  
Під річкою.  
Ген неба край –  
Як золото.  
Мов золото-поколото,  
Горить-тремтить ріка.  
Як музика. [12; 13]*

У творах М.Вороного чітко виявляється гармонійне поєднання музики, живопису, літератури. В уяві поета ці три головних явища мистецтва передають складні почуття ліричного героя, композитора, художника. Свій улюблений Верленовський заклик “Музика понад усе!” М.Вороний трактує однозначно: хіба тільки тузика має цілком закінчену композиційну форму і багатий внутрішній світ? Адже живопис також пропонує завершену композицію й іноді символістичний зміст. Завдяки широкому світогляду, невичерпній фантазії поет приходив до висновку: літературний твір повинен асоціюватися з музикою, мати чітку композиційну завершеність, як у живописі, виділятися, вражати художньою формою і змістом. Саме тому автор звертається до портретистів (“В студії”), і під неусвідомленим впливом О.Блока намагається розшукати Прекрасну Даму в “ніжному силуеті голівки пензля Сандро Ботічеллі” [3; 73]. Поет надає своїй Незнайомці “ясно-сапфірові”, “замислені лагідно-чудові” [3; 73] очі, що блакитним сяйвом зорять бентежну душу. Для М.Вороного це – “невідомі панна” [3; 73], якій він вигукує хвалебно: “Осанна!”.

Таким чином, у цьому маленькому сонеті відтворилася естетична платформа, на якій базувалося світобачення поета: гармонійне композиційне поєднання “інтимного світу душі кольорами пастелі” [3; 73] та кришталевого храму-мавзолею. Так взаємозбагатилася музика і поезія й з’явився нижній силует Невідомої Панни – символічної, містифікованої Прекрасної Дами М.Вороного.

Уже в 1901 р. віршем “Мавзолей” поет зорієнтував читача на філософсько-музичне розуміння краси.

Найголовніший скарб, на його думку, – то кришталевий скарб душі, де перебувають у вічній антагоністичній уяві мрії, звуки, фарби та ідеї. М.Вороний чітко підкреслює взаємозв'язані загальнолюдські та мистецькі поняття, на яких базується лірико-філософський світогляд поета. Вже в перших рядках М.Вороний (несвідомо) орієнтується на тезу П.Верлена “Музика понад усе!”. “Написавши “Мавзолей”, я пізніше випадково помітив, що ця форма прибулилась до мого вуха з Верленового вірша “Chanson d’automne” [3; 605]. “...Я, взявши несвідомо чужу форму, переінакшив так же несвідомо відповідно вимозі свого настрою” [3; 606]. Краса – Богиня з вірша “Мавзолей” під спів огнів-божниць являється у сні ліричному герою. Тільки він має право вступити в цей храм, служити Красі: “упадництво, розстрій, інтимна кволисть, і все це – pour la beaute par excellence [3; 599]. (Заради краси насамперед). “Кларнетизм” М.Вороного тяжіє до концепту Краси.

П. Тичину вважали (і вважають) поетом нової доби, для творчості якого характерне загострене, підкреслено-лінгвістичне, метафоричне, а подекуди міфопоетичне чуття Слова. Орієнтуючись на образну символіку, поет у вірші “Не Зевс, не Пан, не Голуб – Дух” відтворює найпотемніші відтінки слова – звука – світла – образа (“навколо – дзвонні згуки” [12; 10]).

Автор передає музичну наснагу сонячних кларнетів в двох площинах – реальній та ірреальній, причому реально-чуттєвий авторський сенс поступово перетворюється на дотик до ірреального, божественного (“благівісні руки” [12; 10], підсвідомого (“горять світи, біжать світи Музичною рікою” [12; 10]). До реальних візій П.Тичини відносимо танець, ритм, рух, до ірреальних візій – планетарність, мрію, сон. Отже, в даній поезії П.Тичина творить власні, суто індивідуальні, словесні образи – моделі і подає їх в динаміці, у відчутті, використовуючи художній засіб тяжіння до переливів світла і ритму, акорду і напівтону, дії і дотику. Ю. Ковалів наголошував, що у програмовому вірші “Не Зевс, не Пан, не Голуб – Дух” “властивість самоцінного Я, не позбуваючись характерних особистісних рис, “перевтілюватися” в Ти, знаходити в іншому повноту власного життя і разом з тим лишатися собою” [9; 139]. Автор підкреслював ідею всеєдності, сучасності земного та божественного начала, переходу “Я” в “Ти”, але, на нашу думку, тичинівський ліричний герой тяжіє не стільки до ототожнення – “переходу” “Я” в “Ти”, скільки до християнського підґрунтя Сонячних Кларнетів.

І божественне, і земно-музичне начала наприкінці вірша об’єднуються, взаємодоповнюються, тому ліричний герой “сонячність”, барвистість, пробудження знайшов і побачив у Всевишньому розумі, у Богіві: “Ти не Гнів” [12; 10] (мається на увазі Божий гнів), “лиш Сонячні Кларнети”.

Символічність вірша “Закучерявилися хмари...” П.Тичини посилюється через показ настроєвості природи і ліричного героя (“одбивсь в озерах настрої сонця” [12; 11]. Вірш побудований на трьох категоріях-ознаках:

1. Пейзажно-панорамна картина.
2. Психологічна чуттєвість образів – “фарб” та настрою ліричного героя.
3. Божественне начало.

Наприклад,

Пейзажно-панорамна картина:  
ричного героя:

“веселка дум”

“світлий парус”

“закучерявилися хмари”

“женуть вітри”

“тополі арфи гнуть”

“снує про давнє дим”

Психологічна чуттєвість образів – “фарб” та настрою лі-

“о, милий друже, - знов недуже”

“з душі моєї – мов лілеї

ростуть прекрасні –

ясні, ясні –

з душі моєї смулки

жалі мов квітоньки ростуть”

Божественне начало автор підкреслює, підсилює останнім рядком: “І сміх, і дзвони, і радість тепла”.

У своїх поезіях П.Тичина відтворює образну панорамність, подає пейзажну замальовку, яка або не співпадає, або переважно є відлунням настрою ліричного героя (“Гаї шумлять...”, “Я стою на кручі!”, “Арфами, арфами”). Мелодію “хмар, озер та вітру” [12; 15] ілюструє П.Тичина в таких поезіях, як “Цвіт в моєму серці”, “Хтось гладив ниви”, “На стрімчастих скелях”, “Енгармонійне”.

Естетична концепція П.Тичини базується на художній та психологічній основі поетичних образів. Незважаючи на певний зоряно-зорово-слуховий та індивідуально-чуттєвий синтез майже кожен вірш збірки побудований на антитезі реальне – ірреальне, гармонія – “світовий” хаос, земне – небесне тощо. Діалектика душі ліричного героя представлена поліфункціональною образністю біблійною, символістичною, філософською, метафоричною. Зображально-виражальні засоби художнього мислення поета спрямовані на відтворення національних катаклізмів епохи. “Голгофа України постає в такому освітленні з надзвичайною силою художньої виразності” [4; 22].

Історіософська концепція П.Тичини простежується у вірші “На стрімчастих скелях”. Образ-візія скелі, причому скелі стрімчастої, високої “де орли та хмари” [12; 36], погогої підкреслюється “могутнім морем в осяїній блакиті” [12; 36]. На нашу думку, ліричний герой спочатку вітає оновлення, бо “розцвітали грози” [12; 36]. В основній частині вірша “зливна блакить” [12; 36] на землю впала краплинами крові. Можна припустити, що в поезії, написаній в серпні 1917 року П.Тичина передбачив апокаліпсис України, і в своїх духовно-філософських роздумах про долю Вітчизни описав страшну картину “шуму-божевілля”, “ночі”, “плачу”, коли “смерть шумить косою...” [12; 37]. Можна говорити, на нашу думку, про співіснування і взаємозв’язок біблійної символіки і мотивів та віщування долі України: людське божевілля суголосне з історичним, а “шум-божевілля” [12; 37] є розгорнутою метафорою, міфологемою, яка відтворює, підводить читача до своєрідного висновку щодо майбутнього катарсису епохи початку ХХ ст.. Схему-наростання поетично-пейзажного звучання, що передає панорамність подій, представляємо так: “Грози, що розцвітали” → “зливна блакить” → краплі крові → “шуміли шуми” → “хтось горів світанно” → “шум-божевілля” → ніс → плач → смерть (яка не просто прийшла, а вже шумить). Апофеоз шуму-божевілля поглиблюється

хаосом (“ні бога, ні чорта – на бурю” [12; 38], крізь який читач сприймає і “чує” музику кулемет (“тікайте, стріляють, ідуть”, “Гей, стійте! Знайдем і в цервах” [12; 38])(Поєзія “По хліб йшла дитина – трояндо!”). Музику неба, що приймається музикою кулемет, спостерігаємо в циклі М.Вороного “Ad astra”.

Ідеї М.Вороного, як і раніше, у циклі “Ad astra” збігаються з ідеями А.Шопенгауера. Він, як і німецький філософ, пропонує музику: “безпосередню об’єктивізацію і знімок всієї Волі” [14; 267]. Музика, на його думку, – мова почуттів та пристрасті, як слова – мова розуму, свідомості. Особливо ці якості відсуюються у вірші “Sphärenmusik”, музика неба. На рівні безпосереднього відчуття Космосу, автор змальовує свою давню мрію-красу-ідеал, у небесному співі. Цей спів надихає ліричного героя на “згуки ясні” [3; 62], що гаснуть та “лебедять” [3; 62], западають у його душу і, напевно, народжують кращі ідеї і творіння. Звичайно М.Вороному цікавий процес народження Творчості, того підсвідомого “повного краси раювання” [3; 62], яке неможливе без титанічного оркестру, симфонію якого пропонує музика неба. Створюючи гармонію музичних зоряних явищ, автор протиставляє зоряне небо та моральний закон, що заважає відтворенню кращих витоків душі.

Інтерпретація морального закону обертається у третьому вірші циклу “Ad astra” “Зоряне небо” в кулемет, який “крає музику сферичну Розгойданих планет”, які є результатом земного оркестру, що вигравати може тільки псалми.

Громадянські, братовбивчі мотиви розкриваються у вірші П.Тичини “Війна”. У М.Вороного в циклі “Сонячні хвилини” ми таких паралелей не знайдемо; патріотичними акордами сповнені у поета інші цикли, наприклад, “3 хвиль боротьби”. Цілком слушно зазначає дослідник М.Гон щодо вірша П.Тичини: “...війна (імпульс-заголовок циклу) точиться між своїми, то братовбивча громадянська війна...” [4; 23]. На нашу думку, крім образу серця в другій частині циклу простежуємо образ-концепт зілля, яке сподівається знайти ліричний герой: “Благословіть, мамо, шукати зілля, шукати зілля на людське божевілля” [12; 10]. Образ Євшан-зілля домінуючий в однойменній поемі М.Вороного.

Згідно символістської естетики, П.Тичина та М.Вороной не змальовують реальних психологічно-почуттєвих картин стану ліричного героя радості, захоплення, кохання. Поети передають це через образи-символи, візії музичного, зорового і акварельного характеру. Пейзажна картина “хмар, озер та вітру” [12; 10] у П.Тичини пов’язана ритмомелодикою. У М.Вороного подібна ритмомелодика в основному асоціюється з багатозначним поняттям краси, а П.Тичина створює такі образи-візії, які синтезують і музичне, і акварельно-панорамне звучання (а не лише зорове): золотий гомін, кришталева музика, арфами золотими, мелодія сонця, хмар, вітру тощо. Ймовірно, подібне розмежування пов’язане не тільки хронологічними моментами (П. Тичина творив пізніше М.Вороного), а й концепцію філософсько-пантеїстичної думки Шопенгауера, орієнтувався на французький символізм Ш.Бодлера та П. Верлена, а “естетизм П.Тичини кардинально відрізняється від постульованого й художньо реалізованого естетизму “батька” європейського модернізму Ш.Бодлера” [10; 40].

На нашу думку, в “Сонячних Кларнетах” П.Тичина малює персоніфіковану природу – через природу поет передає психологічно-почуттєві поняття: настрої, рух, подію, ритм (світло ритм), процес, що віддзеркалені в музично-словесних образах (“світ в моєму серці”, “настрої сонця”, “сміх буде, плач буде перламутровий”, “зажуривсь під снігом гай” [12; 10]).

В циклі М.Вороного “Сонячні хвилини” відтворена художня спроба дати космологічну картину світу на фоні внутрішнього стану ліричного героя. Людина, сам ліричний суб’єкт – вже частина Космосу і Всесвіту; а до уваги обох поетів – не тільки природний стан розвитку суспільства, а й пошук джерел життя, яким виступає Сонце.

Отже, цикли “Сонячні хвилини” М.Вороного і “Сонячні кларнети” П.Тичини, на нашу думку, займають одне з центральних місць у творчому доробку поетів. Візія сонця, сонячності (соняшників) простежується в циклах у часовій площині: у М.Вороного переходить у площину хронологічну – сонячні хвилини, а у П.Тичини – в музично-акварельну, пейзажно-образну – сонячні кларнети. Кларнетизм, сонячність, музичність П.Тичини, тяжіння до концепту краси М.Вороного спрямовані на пошук і відтворення гармонії, божественного, загальнолюдського начала в душі ліричного героя, природі, суспільстві, всесвіті.

#### Джерела та література

1. Білецький О. Микола Вороной // Червоний шлях, 1929. – № 1. – С. 158–173
2. Бондар Е. До філософських джерел образу сонячних кларнетів // Слово і час. – 1995. – №4. – С. 71–74.
3. Вороной М. Поєзії. Переклади. – К.: Наукова думка, 1996. – 699 с.
4. Гон М. Послав я в небо свою молитву // Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – №2. – С. 20–26.
5. Горніцька-Пархонюк Т. Авторські епітети збірки “Сонячні кларнети” П. Тичини в світлі естетичної концепції І. Франка // Диво слово. – 1997. – № 2. – С. 26–28.
6. Єфремов С. Історія українського письменництва. – К.: Femina, 1995. – 415 с.
7. Історія української літератури: В 2-х тт. – К.: Наукова думка, 1988. – Т.2. – 613 с.
8. Ковалів Ю. Кларнетизм Павла Тичини – нереалізована естетична концепція // Слово і час. – 2003. – №1. – С. 3–8.
9. Ковалів Ю. “Кларнетизм” – один із кодів української душі. // Київ, 1996. – № 11–12. – С. 139–141.
10. Моренець В. Без Тичини. // Урок української. 2003. – №7. – С. 39–42.
11. Поляруш О. Вслухався я в той гомін золотий. // Диво слово. –2004. – 2004. – №2. – С. 5–10.
12. Тичина П. Десь на дні мого серця. – К., 1991. – 217с.
13. Филипович П. молода українська поезія // Літературно-науковий вісник. –1919. – № 4–6. – Т. XXIV. – С. 76–83.

14. Шопенгауер А. Мир как воля и представление. – С-Петербург, 1897. – 388 с.  
15. Якубський Б. Поетична творчість М.Вороного // Життя і революція. –1928. – № 11. – С. 103–110

Лазаренко С.В.

## ЛЕКСИЧНІ АКТУАЛІЗАТОРИ КОГЕРЕНТНОСТІ В ЗАГОЛОВКАХ ГАЗЕТНИХ ТЕКСТІВ

Заголовок як один із структурно-семантичних конститuentів тексту вже тривалий час перебуває в центрі уваги мовознавців (Ю.О.Карпенко, О.М.Траченко, Н.О.Кожина, Л.О.Ставицька, А.К.Мойсієнко, А.П.Загнітко та ін.). І це не випадково, адже він, виступаючи одним із ключових знаків тексту, є чи не найбільшзначущим та функціональноавантаженим елементом, оскільки виконує різноманітні функції та, на думку Н.Конопленко, виступає експлікатором таких текстових категорій, як інформативність, модальність, завершеність, перспекція, зв'язність, прагматичність [2, с. 330–337].

В останні роки предметом особливої уваги науковців стали заголовки газетних текстів. На нашу думку, це зумовлено такими причинами, як: 1) зріст інформації, що подається на сторінках газет, та прямопропорційний цьому зріст значення заголовка як знака, що орієнтує реципієнта в потоці інформації, дозволяє вибрати необхідну інформацію без витрати часу на ознайомлення з основним текстом статті; 2) поліфункціональність газетних заголовків; 3) особливості мовної організації газетних текстів, їхня “проникливість” для мовних інновацій.

Не зважаючи на низку наукових праць, присвячених вивченню заголовка як структурно-семантичного компонента тексту, ця проблема залишається недостатньо висвітленою, а отже, актуальною для дослідження.

Одним із основних питань в межах зазначеної проблеми є питання про взаємодію, взаємозв'язок заголовка та основного тексту статті. Одразу зазначимо, що ці два компоненти знаходяться в надзвичайно складних структурно-семантичних взаємозв'язках та взаємовідношеннях.

Серед двох різновидів зв'язності (когезії та когерентності) між заголовком та основним текстом переважає когерентність, оскільки семантика заголовка встановлюється лише після сприйняття та усвідомлення семантики всього тексту. Невипадково А.П.Загнітко визначає заголовок як “дуже сильно спресовану абрєвіатуру”, що потребує конкретизації, інтерпретації, якою виступає зміст основного тексту [1].

Під час та після сприйняття та усвідомлення змісту основного тексту статті відбувається трансформація семантики заголовка. В.О.Лукін вказує на два можливі шляхи цього процесу: 1) заголовок – індексальний знак (до прочитання тексту) → заголовок – умовний знак (під час читання тексту) → заголовок – мотивований умовний знак (після прочитання тексту); 2) заголовок – індексальний та умовний знак (до прочитання тексту за умов, що заголовок містить умовний знак) → заголовок – мотивований знак (після прочитання тексту) [3, с. 60–61].

На наш погляд, перший шлях трансформації репрезентує найбільшу пов'язаність заголовка та основного тексту. Він є найефективнішим для публіцистичного тексту, оскільки в цьому випадку посилюється зацікавленість до декодування заголовка в реципієнта, і він змушений прочитати, сприйняти та усвідомити зміст усієї статті. Отже, в цьому випадку актуалізується когерентність між заголовком та основним текстом статті.

Вищезазначене дає нам підстави констатувати наявність актуалізаторів когерентності між основним текстом та заголовком. Оскільки в тексті реалізуються одиниці усіх рівнів мови, то ми можемо говорити про лексичні, словотвірні та граматичні (морфологічні та синтаксичні) актуалізатори когерентності. У статті ми зосередимо увагу на дослідженні лексичних актуалізаторів, як таких, що є найбільш поширеними.

Об'єктом дослідження стали тексти газетної публіцистики, предметом безпосереднього вивчення – лексико-стилістичні актуалізатори когерентності в заголовках газетних текстів.

Метою нашого дослідження є вивчення лексико-стилістичних актуалізаторів когерентності в заголовках газетних текстів.

### 1. Багатозначність лексеми, вжитої в заголовку.

Наталія Яценко. А чад міцнів... // Дзеркало тижня. – №43 (518). – 23 жовтня 2004. – С. 7.

Лексема “чад” є полісемантичною, тому незрозуміло, яке із значень актуалізовано в заголовку. Незрозумілість, невизначеність породжує інтерес реципієнта до пошуку, до декодування тексту статті з метою адекватної інтерпретації заголовка. Лише після прочитання та усвідомлення семантики всього тексту читач розуміє, що лексемі “чад” вжито у переносному значенні з негативною конотацією – “засліплення, запаморочення”. Формально це репрезентовано у такому контексті “...рано чи пізно розвіється чад передвиборних обіцянок...”. Правильно інтерпретувати заголовок можна лише після сприйняття та усвідомлення основного тексту статті. Зміст останнього виступає своєрідним тлумаченням до заголовка, експлікатором його семантики. Отже, ми спостерігаємо тісну взаємодію, взаємозв'язок семантики заголовка та семантики основного тексту статті. При цьому актуалізатором семантичної зв'язності (когерентності) між ними виступає полісемантична лексема, вжита в заголовку.

### 2. Вхідження до складу заголовка неологізма чи okazіоналізма.

Олександр Кірш. Податковогабонне // Дзеркало тижня. – №43 (518). – 23 жовтня 2004. – С. 7.

Після прочитання заголовка єдине, що може припустити реципієнт, це те, що мова у статті буде йти про податки. Проте йому зовсім незрозумілим буде значення лексеми “податковогабонне”, що є okazіоналізмом. Для того, щоб декодувати цю лексему, реципієнт змушений звернутися до основного тексту статті. Лише після сприйняття всього змісту статті він здатний правильно інтерпретувати зазначену лексему.