

## ЧИТАННЯ ПАРТИТУРИ МІФУ: СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ *СОНЯШНИХ* *КЛАРНЕТІВ* ПАВЛА ТИЧИНИ

Побудувати за допомогою смислів якийсь твір,  
який можна зіставити з тими,  
які створює музика через звуки:  
це *негатив якоїсь симфонії...*  
Клод Леві-Строс17

Ще на початку XIX століття музика, трактована як «таємна мова природи, як сокровенна сутність мистецтва... перестала бути для європейської людини "тільки музикою", здобула особливу трансмузикальну форму існування, розчинившись у філософських системах, естетиці, літературі, у світі уяви" [Махов, 2005: 3] «Експансія музичного в найрізноманітніші сфери культурного і духовного життя» [там само] досягає кульмінації у філософській та поетичній практиці символізму. Основні його ідеї пов'язані з відкриттям нових можливостей поетичного слова, які можна звести до двох понять: слово-символ і слово-музика. Символ - це образ, який "виходить поза власні межі" [Аверинцев, 1999: 154], причому, він здатен безмежно розширювати свою смислову перспективу, стаючи своєрідним посередником поміж матеріальним і духовним світами, а також змінювати своє формальне вираження (від образу до повноцінного міфу). Про специфічну музичність поетичного слова символісти говорили, прагнучи спроектувати на поезію виражальні можливості музики. Фундаментальну двоїстість розуміння музики вони успадкували від романтиків. Якщо "музика сфер" - принцип архітектоніки, відображення музично-космічної гармонії в структурі твору, то "музика душі" - вираження внутрішнього світу людини, що потрактований як безперервний мінливий потік, як безкінечне музикування.

У прагненні досягнути сутності музичного поетичне слово неминуче натрапляє на структури міфологічного походження, задіявання яких спричиняє розгортання особливих індивідуальних міфологічних просторів. Відтак найважливіші властивості поезії в XX столітті породжені взаємодією музичного і міфологічного начал, їхньою спорідненістю. Тексти, породжені з цих більш чи менш усвідомлюваних інтенцій, були наповнені значенневою миготливістю, відкритими перспективами смислових можливостей, сповнення яких забезпечувала насамперед музика чи радше властивий саме їй спосіб комунікації, впливу на людину, завдяки якому відбувалось творення і відтворення міфу. Феномен міфу у контексті індивідуальної творчості викликав зацікавлення не одного дослідника ще з кінця XIX століття. Однак у мандрах міфом, музикою і літературою початку XX століття чи не найцікавішим провідником може бути Клод Леві-Строс - антрополог, який спробував подивитися на міфологію через призму музичних відкриттів XX століття, а також "розширив символістичний художній проект до масштабів загальної теорії структур людського духу" [Рыклин, 2007: 751]. Найповніше своє бачення він виклав у чотирьохтомному дослідженні "Міфологіки", на яке надихнув автора приклад музики, і яке саме пронизане музичними мотивами і є, по суті, науковою симфонією в чотирьох частинах. У вступі до першого тому, в "Увертюрі" Леві-Строс не тільки зіставляє міф і музику, а отожднює їх, описуючи одне в термінах другого. Основні ідеї французького дослідника можна викласти у кількох твердженнях.

Ізоморфізм поміж міфом, що належить лінгвістичному порядку, та музикою, яку також можна вважати певною мовою, оскільки ми її розуміємо, дає підстави Леві-Стросу вслід за Бодлером припустити, що "музика і міфологія викликають у слухача роботу загальнолюдських (*commune*) ментальних структур" [Леві-Строс, 2006: 33] Один із наслідків цього дослідник вбачає у спорідненості міфологічної і музичної форм, а відтак і методу їхнього аналізу. Пояснюючи історичну спадкоємність "музики періоду великих стилів щодо міфу в XVII столітті", коли музика "взяла на себе традиційні функції міфу", Леві-Строс зауважує, що "форми сучасної музики вже

17 Леві-Строс К. Фінал / Леві-Строс К. Міфологіки: Человек голый. М.: ИД "Флюид", 2007. - С. 616.

були в міфах ще до її виникнення", і створюючи свої форми музика "немов би по-новому відкривала структури, що вже існували на рівні міфу". Саме виконання міфу - музичне за своєю суттю. Однак подібність з музикою сягає і його внутрішньої будови, і співвідношень всередині групи (пакета міфів), що відповідають принципам музичного формотворення.

Для опису власного методу аналізу міфологічних структур через призму музичної форми Леві-Строс обирає образ читання оркестрової партитури. Йдеться про поєднання горизонтальної оповідної структури та вертикального "аранжування" основних "ментальних структур", які утворюють пакети відносин. Так відкривається "принцип того, що ми називаємо *гармонією*: оркестрова партитура має сенс лише тоді, коли її читають діахронічно по одній осі (сторінку за сторінкою, зліва направо), але разом з тим і синхронічно по іншій осі, зверху вниз." [Леві-Строс, 1997: 201] Важливим тут є відсилання до оркестру: саме оркестр для Вагнера<sup>18</sup> (який, на думку Леві -Строса, "безперечно є батьком структурного аналізу міфів") - основний "інструмент" музичної міфотворчості: у своїх роздумах про нього він не раз використовує образ оркестрової вертикалі, гармонії-колони, гармонії-свічки.<sup>19</sup> Міфологічність музичного та філософського мислення композитора зумовила появу леві-стросівської "оркестрової партитури", орієнтованої насамперед на "гармонічну вертикаль", яка включає в себе "весь" світ музичних інструментів, моделює звуковий образ світу.

І нарешті, у "Фіналі" останнього тому "Міфологік" вчений увиразнює своє бачення розташування основних знакових систем на "території структурних досліджень". "Міфологія займає середнє положення поміж двома протилежними типами систем знаків - музичною мовою та роздільним мовленням" [Леві-Строс, 2006: 34] Кожна з цих систем пов'язана зі змістом і звуком: мова - це єднання змісту й звуку, а в музиці й міфі (внаслідок переважання у першій звуку, а в другому - змісту) утворюються віртуальні порожнини, які компенсуються у процесі сприймання. Так у міфі недостатність у сфері звукового вираження компенсується "алітераціями і параномазією, які дають простір буянню співзвуч і повторюваних звучань, що насолоджують слух подібно як зміст, привнесений слухачем у музичне сприйняття, насолоджує його інтелект". [Леві-Строс, 2007: 616] Відтак "міф, як система змістів, узгоджується з необмеженою серією лінгвістичних носіїв ... а музика, як система звуків, узгоджується з необмеженою серією семантичних утворень". [Леві-Строс, 2007: 616]

Ці останні твердження особливо цікаві у контексті розмови про ранню творчість Павла Тичини. Адже збірка "Соняшні кларнети" вся натхненна "духом музики", що спричинив виринання на поверхню мови глибинних ментальних структур, став домінуючим принципом символотворення, визначив загальну композицію і драматургію і, зрештою, спровокував розгортання цілісного самодостатнього міфологічного простору. Символ тут побудований за "музичним" принципом, зазнає постійних змістових і формальних трансформацій: мелодії значень, народжуються, переплітаються, перегукуються і проростають до лейтмотивів. Нижче на прикладі "лейтмотивних" символів спробуємо прослідкувати творення й особливості функціонування музично-міфологічного тексту Павла Тичини.

Якщо "Соняшні Кларнети" - це збірка-симфонія, то головна партія в ній написана для кларнета, а твори, що входять до цієї збірки, розгортають всю інтонаційну амплітуду можливостей інструмента. "Головна партія" символу *Соняшних Кларнетів* у творчості Тичини<sup>20</sup> пов'язана і з особливою складністю його структури та семантичною згущеністю, спроби прочитання-розгадування якої часто руйнують попередні трактування і відкривають нові перспективи, але ніколи не є остаточними. Можливо, частковому розкриттю змістової перспективи цього символу сприятиме аналіз його образної фактури, який відкриє інший аспект змінної структури семантичного поля.

<sup>18</sup> "Тому, показуючи, що аналіз міфів подібний до великої партитури, ми просто робимо логічний висновок з вагнерівського відкриття: структура міфів розкривається за допомогою музичної партитури." [Леві-Строс, 2006: 23]

<sup>19</sup> Більше про це див.: Барсова І. Міфологічна семантика вертикального простору в оркестрі Ріхарда Вагнера // Проблеми музичного романтизму. - Ленінград, 1987. - С.55-75.

<sup>20</sup> Часто дослідники говорять про іманентну нерозшифрованість, закодованість цього символу, з одного боку, і його "візитковість" для творчості Павла Тичини, з іншого. З легкої руки Ю. Лавріненка здобув поширення термін "кларнетизм" на означення ідіостилу поета.

Образний план символу *Соняшних Кларнетів* вторинний за походженням,<sup>21</sup> оскільки виникає на перетині двох образів (сонця і кларнета). Підкреслена не те щоб несподіваність, а несумісність, неспівмірність закладені вже в їхньому сполученні. З одного боку - найдавніший архетипний образ з виразною міфологічною основою і відповідно багатою і різноманітною традицією трактувань, що передбачає відкритість смислової перспективи (сонце), а з другого - образ, предметність і наочність якого не викликає якихось усталених асоціацій (кларнет - духовий дерев'яний музичний інструмент). Завдяки такому принципіві конструювання символу поетові вдається, насамперед, порушити автоматизм сприйняття у читача і спонукати його до співтворчості. Що ж може відкрити таке вчитування-вглядування в символ *Соняшних Кларнетів*? Початковим імпульсом для подальших інтерпретацій є точка перетину смислових ліній образів сонця і кларнета, що утворює смислотворче ядро, навколо якого формуються та переплітаються подальші значення. У цьому рухливому, змінному семантичному утворенні будь-яка спроба зафіксувати, виокремити "згустки" фіксованих сенсів руйнує живу плинність образів і значень. Тому початкове виділення двох образних складових є дуже умовним і необхідне лише для того, щоб усвідомити первинну нероздільність символу, "жива" сутність якого не надається на простий поділ на форму й зміст.

У національних космогоніях сонце пов'язане з початком і відродженням життєвого циклу, відповідно асоціюється з верховними божествами. У світових релігіях сонце і світло трактують як унаочнення абсолютної істини, правди і вічності, духовного начала світу.<sup>22</sup> У часи античності і середньовіччя сформувалася цілісна концепція метафізики світла, яка включала теологічні, філософські та природознавчі погляди на світло, як на першофеномен світу, що об'єднує в собі все суще. Світло "суміщає в своїй природі несумісні начала і через це не укладається в ряд ординарних явищ, а також ісконно пов'язане з поняттями «порядку», «ритму», «числа», «пропорції», а відповідно і з «розумом», «сенсом», «істиною», «словом» (тобто з проявленим назовні Логосом); воно виконує роль посередньої ланки, що об'єднує в єдине онтологічне ціле такі протилежні одна одній сфери реальності, як чуттєве й умоглядне, фізичне й математичне, матеріальне та ідеальне, дольне і горне, тварне й нетварне." [Шишков, 2003: 558] В основі метафізики світла, окрім очевидних джерел, пов'язаних з міфологічними уявленнями та впливом найперших релігій, лежать і твердження Платона про уподібнення Блага до Сонця {*Держава*; VI, 508 b - e}, а також його вчення про космічний "стовп світла" {*Держава*; X, 616 b - 617d}. Пізніше неоплатоніки розробили вчення про еманацию Єдиного, у якому видиме світло - це проявлення у тьмі матерії світла умоглядного, й утвердили уявлення про буття як світлову ієрархію, освоєне зокрема у християнській теології. У Книзі Буття світло - перше, що створив Дух Божий, поклавши початок існуванню світу<sup>23</sup>, воно ототожнюється зі "всім, що явне стає" [Еф. 5.13], його веселка - знак заповіді між Богом і землею [Бут. 9,13], більше того, Бог "живе в неприступному світлі" [1Тим. 6, 16] і Сам "є світло" [Не. 1,5; Ів. 1, 9]. Отці Церкви трактують світло як Божу субстанцію, що існувала до сотворіння світу, тобто є не матеріальною і не сотвореною. У філософській системі Григорія Сковороди світло також є одним з основних начал світу і людини. З багатьох асоціацій, які збуджує в нашій уяві поняття «світло», найважливішими здаються йому асоціації космогонічні. Він одразу нагадує, що згідно з біблійною версією спочатку у світі був «хаос», «тьма верху бездны». Однак з його погляду, як із погляду Платона, мікрокосмос дорівнює макрокосмосу, людська душа - дзеркало світу. Тому космогонічна тема переноситься ним у план психологічний, і тоді виходить у нього, що без світла «твое сердце темное и невеселое и тма верху бездны». А знайдене щастя, просвітлення дорівнює розуміння основ світобудови: «Ищем щастя

21 Власне тут пасувало б запозичене зі статті російського дослідника А. Чеха "Ритмы символа" означення такого типу символу як "планарного", що виникає у точці перетину "лінейних" символів (їх зміст "розгортається в ряд взаємоподібних значень: предметних, образних, міфологічних"), і зміст якого "окреслений загальними смисловими можливостями складових першого типу і збагачується завдяки їхньому звільненню від прямих предметних значень; умовою такого виникнення є художній синтез цих складових". [Чех, 2003: 59] За певних умов такий символ, на думку вченого, може стати "вастуарним" символом, що "розмикає власне художню площину, виводячи поетичний твір у *простір*: екзистенційний простір переживання і співпереживання." [Чех, 2003: 61]

22 Див., наприклад: "Авеста" (VI, 1; X, 3; XII, 26-37); "Махабхарата", XII, 300 (Джанак-Упанішада: Діалог Джанакі й Джнявалкі).

23 „І сказав Бог: „Хай станеться світло!" І сталося світло. І побачив Бог світло, що добре воно, - і Бог відділив світло від темряви." [Бут. 1, 3-4]

ПО СТОРОНАМ, ПО ВЕКАМ, ПО СТАТЯМ, А ОНОЕ ЕСТЬ ВЕЗДЕ И ВСЕГДА С НАМИ, КАК РЫБА В ВОДЕ, ТАК МЫ В НЕМ, А ОНО ОКОЛО НАС И ИЩЕМ САМЫХ НАС. НЕТ ЕГО НИГДЕ, ЗАТЕМ ЧТО ЕСТЬ ВЕЗДЕ. ОНО ЖЕ ПРЕПОДОБНОЕ СОЛНЕЧНОМУ СІЯННЮ: ОТТВОРИ ТОЛЬКО ВХОД ЕМУ В ДУШУ ТВОЮ».

КЛАРНЕТ - ОДИН З НАЙВІРТУОЗНІШИХ ІНСТРУМЕНТІВ СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ. У ГРУПІ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ ВІН НАЙДОСКОНАЛІШИЙ ЗА ЧИСТОТЮ, ВИРАЗНОЮ ЗВУЧНІСТЮ І ТЕХНІЧНОЮ БУДОВОЮ. НАЗВА ІНСТРУМЕНТА ПОХОДИТЬ ВІД НАЗВИ СТАРОВИННОЇ ТРУБИ (КЛАРИНО) І ПОЧАТКОВО БУЛА НАЗВОЮ ЙОГО ВЕРХНЬОГО РЕГІСТРУ (СВІТЛІ І ЯСКРАВІ ЗВУКИ), ЯКИЙ ВІНАХІДНИК КЛАРНЕТА І. К. ДЕННЕР ДОДАВ ПРИ СТВОРЕННІ ІНСТРУМЕНТА НА ОСНОВІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ СОПІЛКИ ШАЛЮМО, ДЛЯ ЗВУЧАННЯ ЯКОЇ, НАТОМІСТЬ, БУВ ХАРАКТЕРНИЙ НИЗЬКИЙ РЕГІСТР. РІЗНИМ ТИПАМ КЛАРНЕТА ПРИТАМАННА ОСОБЛИВА НЕПОВТОРНА ЯКІСТЬ ЗВУКУ: РІЗКЕ НАПРУЖЕНЕ ЗВУЧАННЯ У ВСІХ РЕГІСТРАХ ДЛЯ СОПРАНОВИХ, М'ЯКІСТЬ І ОКСАМИТНІСТЬ - ДЛЯ КЛАРНЕТІВ ЛЯ, МУЖНЕ І ПОЕТИЧНЕ - ДЛЯ БАСЕТГОРНІВ. ЗАГАЛОМ ІНСТРУМЕНТ ВОЛОДІЄ ШИРОКИМИ ДИНАМІЧНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ: ВІД ПОТУЖНОГО ФОРТЕ ДО НАЙНІЖНІШОГО ПІАНО. "ЗАВДЯКИ ПРИВАБЛИВІЙ СИЛІ СВІТЛОГО, ВИРАЗНОГО, ДИНАМІЧНО РІЗНОМАНІТНОГО ЗВУЧАННЯ І ДОСТАТНЬО ШИРОКИМ ТЕХНІЧНИМ МОЖЛИВОСТЯМ КЛАРНЕТ ШВИДКО ЗАВОЮВАВ ВИЗНАННЯ У КОМПОЗИТОРІВ І ВИКОНАВЦІВ БАГАТЬОХ КРАЇН: ЙОГО З ОДНАКОВИМ УСПІХОМ ВИКОРИСТОВУВАЛИ У НАЙРІЗНОМАНІТНІШИХ ЖАНРАХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ."<sup>24</sup> [ДИКОВ, 1983, 50] НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ КЛАРНЕТ СТАВ НАЙБІЛЬШ "СПІВУЧИМ" ДУХОВИМ ІНСТРУМЕНТОМ. ЗВУКОВІ КЛАРНЕТА ПРИТАМАННІ М'ЯКІСТЬ, ПОВНОТА, ЯСКРАВІСТЬ І ГЛИБОКА ВИРАЖАЛЬНІСТЬ; ВІН ВОЛОДІЄ РІДКІСНОЮ ЗДАТНІСТЮ ДО ВІДТВОРЕННЯ МЕЛОДИЧНОГО НАЧАЛА, НАСАМПЕРЕД ЯСКРАВОЇ І ВИРАЗНОЇ КАНТИЛЕНИ. В РУКАХ ТАЛАНОВИТОГО КЛАРНЕТИСТА ВІН МОЖЕ ВИРАЗИТИ НАЙРІЗНОМАНІТНІШІ НАСТРОЇ, ДІАПАЗОН ЯКИХ СЯГАЄ І МРІЙЛИВОГО СУМУ, І ПРИСТРАСНОГО ДРАМАТИЗМУ. ВІДТАК КЛАРНЕТ - ІНСТРУМЕНТ, ЗВУЧАННЯ ЯКОГО СТАЛО ДЛЯ ПАВЛА ТИЧИНИ ВТІЛЕННЯМ МУЗИКИ, А ТАКОЖ ВЛАСНОГО ПОЕТИЧНОГО ГОЛОСУ. ДУХОВИЙ (ДУХОВНИЙ), СВІТЛИЙ, ТЕПЛИЙ ВЕРТИКАЛЬНИЙ ЗВУК ЦЬОГО ІНСТРУМЕНТА, З ОДНОГО БОКУ, МАКСИМАЛЬНО НАБЛИЖЕНИЙ ДО ЛЮДСЬКОГО ГОЛОСУ, А З ДРУГОГО, ЗДАТНИЙ ВИРАЗИТИ НАЙТЕМНІШІ, НАЙДРАМАТИЧНІШІ ВІДТІНКИ ЗЕМНОЇ ПРИРОДИ ЛЮДИНИ. У ЗДАТНОСТІ ВИРАЗИТИ ДУХОВНЕ СВІТЛО, ШО ПРОНИЗУЄ ЗЕМНИЙ ГОЛОС - УНІКАЛЬНІСТЬ ЦЬОГО ІНСТРУМЕНТА, ЯКУ ВІДЧУВ І ВТІЛИВ У СВОЇЙ ТВОРЧОСТІ ПОЕТ.

СВІТЛО Й МУЗИКА ЯК РІЗНОВИДИ РУХУ, ШО МАЮТЬ СПІЛЬНУ ПРИРОДУ, ЯК ДВІ ПЕРВИННІ СУБСТАНЦІЇ ТВОРЯТЬ ОСНОВУ СИМВОЛУ СОНЯШНИХ КЛАРНЕТІВ. ПОСІДНАВШИ ЇХ, ПАВЛО ТИЧИНА, ПО СУТІ, ЗГОРНУВ ВСЕ РІЗНОМАНІТТЯ ВСЕСВІТУ У "ЯЙЦЕ-РАЙЦЕ" ОДНІЄЇ ПОЕЗІЇ, З ЯКОЇ ЯВИВСЯ ЙОГО ХУДОЖНІЙ СВІТ. ВЛАСНА КОСМОГОНІЯ ПОЕТА ОСНОВАНА НА ІДЕЇ ВІЧНОГО ОДУХОТВОРЕНОГО РУХУ ЯК МУЗИКИ. ІНШИМИ СЛОВАМИ, МУЗИЧНА ФОРМА РУХУ ВОДНОЧАС РЕПРЕЗЕНТУЄ "ОЗВУЧУВАННЯ ЧАСУ, ЙОГО ЛОКАЛІЗАЦІЮ З АКУСТИЧНОГО ХАОСУ І БЕЗМОВНОСТІ" [СУХАНЦЕВА, 2000: 23], А МУЗИЧНИЙ ПОТІК (МУЗИЧНА РІКА У ТИЧИНІ) УНАОЧНЮЄ НЕЗАДАНЕ САМОПОРОДЖУВАНЕ СТАНОВЛЕННЯ БУТТЯ, НЕПЕРЕРВНІСТЬ ЯКОГО ВИРАЖЕНА ПОНЯТТЯМ ВІЧНОСТІ, ШО ВТРАЧАЄ ЕСХАТОЛОГІЧНИЙ ПАФОС, СТАЄ ПЕРСОНІФІКОВАНОЮ ЗАВДЯКИ ЛЮДСЬКОМУ ВИМІРОВІ ЧАСУ - МУЗИЦІ [ТАМ САМО]. "МУЗИЧНИЙ ЧАС ЗБИРАЄ РОЗБИТІ Й РОЗКИДАНІ КУСКИ БУТТЯ ВОЄДИНО, ДОЛАЄ ТУГУ ПРОСТОРОВОГО РОЗП'ЯТТЯ БУТТЯ, ВОЗЗ'ЄДНУЄ ПРОСТОРОВІ І ВЗАГАЛІ ВЗАЄМОВІДІДЛЕНІ СУТНОСТІ З ЄДНІСТЮ І ЦІЛІСНІСТЮ ЧАСУ ЇХНЬОГО БУТТЯ. ВІЧНІСТЬ Є ТОДІ, КОЛИ НЕ ДЕКІЛЬКА МОМЕНТІВ, А ВСІ НЕЗЧИСЛЕННІ МОМЕНТИ БУТТЯ ЗІЛЛЮТЬСЯ ВОЄДИНО, І КОЛИ ВОЗЗ'ЄДНАНЕ В ПОВНОТІ ЧАСІВ І ВІКІВ БУТТЯ НЕ ЗАСТИГНЕ В СВОЇЙ ІДЕАЛЬНІЙ НЕРУХОМОСТІ, А ЗАГРАЄ ВСІМА СТРУМЕНЯМИ СВОЄЇ ВЗАЄМОПРОНИКНЕННОЇ ПЛИННОСТІ."

<sup>24</sup> Так Бортнянський використовував виразне кларнетне соло у своїх операх. "Композитори-"мангеймці" перші розгадали можливості кларнета створювати тонке і контрастне звучання, його глибоку емоційність і ніжність у виконанні мелодій." [Диков, 1983, 30] Далі розвивали динамічні, інтонаційні та колористичні можливості інструмента композитори віденської класичної школи (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Зокрема у Моцарта кларнет був одним з найулюбленіших духових інструментів. В операх "Весілля Фігаро", "Дон Жуан", "Чарівна флейта" він доручає кларнетам глибоко виразні кантиленні мелодії, пов'язані з образними характеристиками різних діючих осіб. У одній з останніх симфоній композитора (Мі-бемоль мажор № 39) знаходимо хрестоматійний приклад функціонального використання двох кларнетів: один виконує просту співучу мелодію у верхньому регістрі, а другий акомпанує йому (гармонічна фігурація в нижньому регістрі). Бетховен остаточно утвердив становище кларнета в оркестрі: надавши йому значення повноправного самостійного інструмента, відчув "товариський" характер тембру кларнета, його здатність поєднуватися з іншими інструментами оркестру. [Там само, 32] В епоху музичного романтизму Вебер зумів виявити й показати надзвичайно виразні властивості найнижчого регістру - похмуро зловісне звучання. Вагнер використовував кларнет для вирішення двох основних художніх завдань: по-перше, для створення мальовничих змішаних тембрів, по-друге, для використання зв'язних функцій між різними інструментами, що відповідало принципам його музичної драматургії, основаної на неперервності розвитку. Берліоз показав можливості кларнета в творенні іронічно-гротескових музичних образів.

[Лосев, 1990: 239] У цій взаємопрониклій плинності буття, в музично-світляному потоці ритмічно рухається (танцює), прокидається, виокремлюється з мрії-сну я, щоб знайти себе не в Я, а в Ти, тобто в *Соняшних Кларнетах* - в музично-сонячному началі, світлосяйному і творчому хаосі постійного ставання і творення Всесвіту. Іншими словами, Соняшні Кларнети - це уособлення загального принципу світобудови, а в ній і людського Я як "людської індивідуальності світу" - коли говорячи Я "вказуєш не на грудну клітку, а на все, що навколо тебе, і називається світ". [Свасьян] Первинна діонісійська цілісність буттєвого потоку, схоплена поетом у поетично-музичних відіннях і розв'язана через аполлонійське посередництво пластичного образу Соняшних Кларнетів, через вічний процес індивідуації - виокремлення людського голосу з музично-міфологічної єдності всесвіту.<sup>25</sup> Радість, яка пронизує процес самоусвідомлення, викликана музикою, адже саме вона, на думку Леві-Строса, дарує індивіду повне здійснення: "Звідси й виникає глибока вдячність музиці, бо ж вона раптово перетворює суб'єкт у якусь істоту, якій притаманна інша сутність, і зазвичай несумісні принципи заспокоюються і слабнуть, примірюючись один з одним в якійсь органічній одностайності" [Леві-Строс, 2007: 623]

Згорнена у символі Соняшних Кларнетів модель самопороджуваної музично-міфологічної єдності, стає композиційною і смислотворчою домінантою, дія якої поширюється далеко поза межі першої збірки Тичини. Вона пронизує всю образну систему поета, розкриває і впорядковує її увесь можливий смисловий та емоційний діапазон у своєрідні концентричні кола, близькість до центру в яких відповідає повноті виявлення "кларнетичного" принципу. Відтак найближчими до верхніх кларнетичних регістрів виявляються як деякі з перших поетових творів, наприклад, "Блакить мою душу обвіяла..." (1907 року), так і поезії, що входять до збірки "Соняшні Кларнети": "Закучерявилися хмари", "Гаї шумлять", "Арфами, арфами", "Цвіт в моєму серці", "А я у гай ходила..." тощо. (Нижчі смислові регістри звучать у віршах: "Там тополі у полі...", "Світає...", "Туман".) Слід одразу визначити, що у цих творах не завжди можна виокремити символ-троп з чіткою структурою і виразними полем зіставлення. Для образів *вина, дня, неба, сонця, ріки, дзвону, цвіту, арфи, вітру, дощу* властива не фіксованість, а миготливість і невизначеність полів зіставлення, що загалом сприяє формуванню і концентрації семантичної енергії, яка живить структурні і смислові трансформації цих образів. Загалом, всі вони формують єдину смислову настроєву сферу: "сферу упевненого довір'яння самого себе світові соняшних кларнетів." [Стус, 1994: 266] Це сфера первинно міфологічного, сфера дитинства поетового духу, в якій відкритість і абсолютна до-віра широко розплющених очей, породжені не наївністю а знанням-осаянням. "Добрідень я світу сказав!" - світ, що відбивається в очах дитини, ще не розділений, не диференційований, не о-мовлений, а тільки даний у відчуттях синтетично. Найпоказовішим тут може бути цикл "Енгармонійне", в якому кожна поезія - це складна структура зі символічними образами кількох рівнів, з накладеними полями зіставлення, в яких суміщені, переплетені відсилання до міфологічних уявлень, музичні алюзії та наївні "дитячі" моделі сприйняття та інтерпретування світу. Стан первинного відкриття світу у Тичини безпосередньо кореспондує з глибинними міфічними уявленнями, з органічною синестезією. Відтак те, до чого стримів європейський модернізм, було в нього органічним, не набутих, а відчутим, відкритим у самому собі. Багато творів збірки, зокрема згадані вище, нагадують провізоричні відіння, які мають до-вербальне (до-раціональне) походження, вириваються з міфологічних структур, виражають первинний стан радісного відкриття повноти і співзвучності світу: "Єдина функція слова - не передавати зміст, а тільки озвучувати нагірню поетову радість, заповнювати простір межі дискретними спалахами авторського захоплення."<sup>26</sup> [Стус, 1994: 267] Власне така поетика відповідає нерозривній низці актів моментального ставання і негайного занепаду значень,

25 Спокушає зіставлення в образній структурі символу Соняшних Кларнетів аполлонійського (сонце) й діонісійського (кларнет, попередником якого була середньовічна дерев'яна сопілка "шалюмо") начал. Цікаво порівняти спостереження В. Стуса про "діонісійську стихію, що не знає полярностей" [Стус, 1994: 257], і М. Ласло-Куцюк про "аполлонівську філософію сонцеклонника" (через яку пов'язаний Тичина зі Сквородою і Філянським) [Ласло-Куцюк, 1983: 174]. Однак, видається, що символ Соняшних Кларнетів вказує на первинну єдність цих начал, кожне з яких неможливо виокремити, хоча зазначена їх взаємоприсутність, взаємозумовленість, взаємовизначальність. Таким чином зловісна роздвоєність людської свідомості, "відкрита" й "утверджувана" модернізмом, тут подолана засобами модерністського письма.

26 Недарма Сергій Єфремов, пишучи у своїй „Історії українського письменства" про Павла Тичину, назвав його „дивним мрійником з очима дитини й розумом філософа, з вразливою, спраглою краси душею художника й потужною мовою справжнього майстра слова" .

повсякчасному ставанню та розгортанню буття, які організовує і настроює у відповідному регістрі камертон символу Соняшних Кларнетів.

Задаючи тон усій збірці, *Соняшні Кларнети* у її фіналі трансформуються у *Золотий гомін* - поетичний символ завдяки актуалізованій музичній природі розгортається у цілісний національний міф, реалізовується у формі своєрідної містерії. "І міфологія, і музика залучають слухача у зв'язок, що має конкретний характер, з тою тільки різницею, що замість схеми, закодованої в звуках, міф пропонує схему, закодовану в образах. Однак в обидвох випадках саме слухач вносить в дану схему одне або кілька віртуальних значень і робить це таким чином, що реальна єдність міфу й музичного твору здійснюється тільки спільно, у певному виді святкування якоїсь події і завдяки йому." [Леви-Строс, 2007: 620] У поле тяжіння основного символу потрапляють інші образи твору з більше чи менше виразною символічністю, пронизані вишуканою метафорикою (*предки, Дніпро, ріка, Чорний птах, Андрій Первозваний, Час, каліки, Вогонь*). До того ж поет уповні реалізує принцип акордності-поліфонічності<sup>27</sup>, окремі рядки - як музичні фрази, рефрени немонотонні, а відсилають до попередніх повних. Завдяки різноманітному, складному ритмічному малюнку поезії Тичини вдається максимально сконцентрувати семантичну енергію: він позбувається зайвої риторики, натомість скрайньо розбудовує потенційне поле зіставлення, семантичний простір окремих образів. У потужній енергетиці міфу жоден образ не має сталого семантичного поля: всі вони переплітаються, взаємовідлунюються у рефренах - поліфонічність звучання стає поліфонічністю значень, де смисловий мотив, втілений в одному образі, підхоплює і розвиває інший образ, щоб у фіналі твору прозвучало вивершення основної теми. Ці сплетіння і відлуння можна прослідкувати на *темі*, яку розпочинає символ золотого гомону: *золотий гомін*<sup>28</sup> (і голуби, і сонце), золотосайний звуковий хаос, що легко зіставляється з Божественним началом - *Андрій Первозваний* (опромінений, Ласкою в серце зраниений) зі згорненням порівнянням-алюзією до *сонця*, що сходить на Київські пагорби і благословляє їх - *вогонь творчої високості*, в якому палає Київ<sup>29</sup> в момент історичного

27 Основний принцип поліфонії - не тільки узгодження, але й співприсутність неузгоджуваного. "Сполучення мелодій в одночасному звучанні відповідає сполученню образів в єдиному смислового просторі середньовічної алегорії: так старозавітна Рахіль не просто позначала новозавітну Марію - вони обидві перебували разом у смисловій вічності як єдине і водночас роздільне - суцільно і нероздільно, якщо скористатися знаменитою формулою Халкідонського віровизначення. Поліфонічне музичне мислення справді перетворюється тут у форму алегоричного мислення, як і останнє, скероване на співіснування відмінного в межах певної одночасності - чи це музично-звукова, чи смислова одночасність." [Махов, 2005: 100] Таким чином, музична поліфонія не перестає бути ще й явищем смисловим: одночасність голосів поєднана з одночасністю смислів. Поліфонія створює не тільки особливий звуковий, але й смисловий простір. У Тичини також маємо справу з особливою музично-смисловою поліфонічною єдністю, яка за своєю структурою нагадує Пасіони Баха ("Страсті за Матвієм"). "Одночасність перебування в єдиному музично-смислового просторі особистісних голосів, зібраних у цьому музичному «тепер» з різних часів (в цьому сенсі «Страсті» багато у чому наслідують богословську алегоричну техніку, також скеровану на створення містичної одночасності). Поруч з безпосередніми учасниками подій (Христом, Пилатом тощо) тут присутній свідок-євангеліст, уже відділений від подій певною часовою дистанцією; тут же - в хоралах і аріях - якби включені і сучасники Баха, що переживають події з багатовікової перспективи (в тексті позначені формою «ми»), і, зрештою, певна позачасова, історично далека від Христа, але внутрішньо вкрай близька йому «душа» (в тексті - «я»)." [Махов, 2005: 110] Така трансчасова структура, плани якої перебувають у постійній взаємодії, розгорнена і в поемі Тичини.

28 Слово *гомін* належить до вторинних іменників, що виражають "фіктивну" предметність, в їхній семантиці присутня сема ознаки (зокрема, процесуальності та дії). Ці особливості граматичного значення поет актуалізує через багаторазове повторення в різних контекстах, що власне і створює враження не раз даної явленості, дієвості та її наростання. Окрім того, етимологія слова дає підстави пов'язувати його зі значеннями радості та веселощів: "Первісне значення "рій, кишіння", звідки вторинне "мішанина голосів, гомін"; - дальша етимологія непевна; можливо, звуконаслідувальне, споріднене з давньоісландським *gaman* "радість, веселощі" з індоевропейським \**ghem-* [...]" [ЕСУМ, 1982: 559] У контексті твору слово гомін зіставляється виключно з радістю і веселощами: "І всі сміються, як вино: / І всі співають, як вино:" Символ вина, що означає радість і відчуття повноти життя, не раз з'являється у збірці "Соняшні кларнети" і відсилає до архаїчних культурних пластів (вино використовували в орфічних та діонісійських ритуалах як символ залучення і посвячення; у таїнстві Євхаристії вино як кров Христа, пролита заради спасіння людей, символізує жертву).

29 Не випадково Київ перебуває у центрі зображеного світу. Тичина тут продовжує традицію, започатковану Т.Шевченком, який у виокремив "глибинну міфологему "Другого Єрусалима" і, таким чином,

пробудження - *золоті джерела*, що скресають під землею, як відлуння небесного золотого гомону - і, нарешті, фінальне триумфальне фортісимо негасимого *Огню* Прекрасного, Одвічного Духу, що вивершує тему *золотого гомону*, об'єднує всі мотиви в оркестрове *tutti*, в якому грають (як "грає-переливається" сонце на світанні Великодня) всі сенси<sup>30</sup>.

Принцип акордності втілений у виразно структурований по вертикалі міфологічний хронотоп. Вже з перших рядків читачеві запропонована чітка "диспозиція": "Над Києвом - золотий гомін [...] Внизу - Дніпро торкає струни". Трирівневість зображеного світу<sup>31</sup> репрезентує три сфери (або ж стани буття Духу): сакральну чи сферу вічного (тема золотого гомону), профанну, тобто сферу реального тут-і-зараз, моменту кінця й початку історії<sup>32</sup> (тема збуреного Києва) та сферу героїчного минулого, тобто сферу національної пам'яті (тема Предків). Однак ці сфери не відмежовані, а об'єднані в єдиний акорд здійснюваної містерії, пронизаної сонячно-музичним потоком (репрезентований і в символі Соняшних Кларнетів). Саме він, спроектований в земний, наповнений дисгармонією вимір, спричиняє руйнування неправедної "порожньої" історії (Чорний птах, каліки) і вивільняє репресоване національне минуле, сакралізує його (дзвін лаври і Софії стає музикою сфер, а музичні зерна Вічності розцвітають у душах "натхненними акордами", як очі предків, знову приходить Андрій Первозваний (алюзія до другого Пришестя) і все охоплює прекрасний Вічний Огонь творення нового світопорядку). Тут знову сполучаються архаїчні і новітні, музичні й міфологічні уявлення: вертикаль трьохрівневого світу, об'єднана звучанням, трансформується в трьохчленну структуру акорду. Музика, поширюючись уверх і вниз, стає віссю озвученого простору. Відтак у "Золотому гомоні" Павло Тичина відтворює космогонічний міф, "відтворює акт творення [...], знаходить "центр світу" (для поета це Київ - З.Р.) у момент, коли профанна тяглість часу розірвана, час зупинений і виникає те, що було "спочатку". [Топоров, 1970: 59] Власне музика й міф стають "засобами подолання часу": "Музика перетворює відтинок часу, витраченого на слухання, в синхронну замкнуту цілісність. Подібно до міфу, вона долає антиномію минаючого історичного часу, що минає, і перманентної структури". [Леви-Строс, 2006: 24]

Отже, завдяки методів, запозиченому у К. Леві-Строса, вдалося прослідкувати, як конкретні історичні події (українську революцію 1918 року) поет записав як партитуру симфонії, зобразив як містерію народження нового сенсу історії з духу музики. Він перевів конкретно-особистісне (у збірці - історично визначене й детерміноване) в безособово-позачасовий вимір, відкрив у профанному епіфанію вічного, транспонував тональність історії у тональність небесних сфер. Обравши музику як універсальний код, Павло Тичина зумів створити цілісну партитуру міфу, в якій гармонічну вертикаль вибудовують символи Соняшних Кларнетів та Золотого Гомону. Вони визначають смислову напругу всіх образів цього періоду, висоту їхнього регістру, а також задають їхню структурну та функціональну модель.

опосередковував і забезпечив спадкоємність традиційної православно-руської та модерної української ідентичностей. Ця символотворча інновація Т.Шевченка підпадає під категорію культурних "вибухів", щодо яких Ю.Лотман відзначав важливість, а інколи й вирішальний характер появи символічних імен у вибухових, нелінійних культурно-історичних процесах. У поетичному символі Києва Т.Шевченко, по-перше, зробив наочною "небесну" символіку міста, а по-друге, Київ у нього символізує не тільки "зовнішню" щодо людини святиню, але й сам стан і процес переродження, освячення загубленої людини, що відбувається через безпосереднє, конкретне доторкання душі до райського стану буття." [Даренська, 2002: 12]

<sup>30</sup> Все-таки найдоречнішим у цьому конотативному колі буде зіставлення із текстами Святого Письма: "Народ, який в темряві ходить, Світло велике побачить, і над тими, хто сидить у краю тіні смерти, Світло засяє над ними!" [Іс. 9:1]; "Уставай, світися, Єрусалиме, бо прийшло твоє світло, А слава Господня над тобою засяяла! Бо темрява - землю вкриває, а морок - народи, та сяє Господь над тобою, і слава Його над тобою з'являється! І підуть народи за світлом твоїм, а царі - за ясністю сьйва твого." [Іс. 60:1-3]

<sup>31</sup> Представлена у "Золотому гомоні" трирівнева світобудова безпосередньо кореспондує з найдавнішими міфологічними уявленнями: "Яв - світ видимий, явний, дійсний; світ земного існування людей у просторі зі Сонцем; Нав - невидимий, духовний, підземний, потойбічний; світ предків; Прав - світ законів, правил, освячених звичаями, досвідом, обрядами; світ богів." [Войтович, 2002: 140] Пізніше у християнському космосі це: рай, земля та пекло. Така трирівнева вертикальна структура простору наштовхує на зіставлення з моделлю світу, представленою в містерії, де "був вибудований простір споглядання, невидиме перетворювалось у видиме... і видимим виступав світ вищих значень, світ, який володів вищою реальністю." [Софронова, 2006: 537]

<sup>32</sup> Міф, за Вагнером, є "початок і кінець історії", оскільки він спроможний глибоко і всеосяжно представити минуле народу, як, зрештою, його історичну долю, місію, шлях у майбутнє. [Вагнер, 1978: 416]

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Софія - Логос. Словник. - К.: Дух і Літера, 1999. - 464 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы. - М. Искусство, 1978. - 416 с.
3. Войтович В. Українська міфологія. - К.: Либідь, 2002. - 664 с.
4. Даренська Т. В. Український образ світу в ключових символах поетичної творчості Тараса Шевченка. / Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. - Київ, 2002. - 21 с.
5. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. - М.: Музыка, 1983. - 192 с.
6. Етимологічний словник української мови. В7 т. - Т. 1. - Київ: Наукова думка, 1982. - 630 с.
7. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. - Бухарест, 1983. - 350 с.
8. Леві-Строс К. Структурна антропологія. - К: Основи. - 387 с.
9. Леві-Строс К. Фінал / Леві-Строс К. Міфологія: Человек голый. М.: ИД "Флюид", 2007. - С. 592-661.
10. Леві-Строс К. Увертюра / Леві-Строс К. Міфологія: Сырое и приготовленное. М.: ИД "Флюид", 2006. - С. 11-38.
11. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. - М., 1990. - С. 195-392.
12. Махов А. Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. - М.: Intrada, 2005. - 224 с.
13. Свасьян К. А. Интерв'ю. // <http://www.nietzsche.ru/meet.php?p=012>
14. Софронова Л. А. Культура сквозь призму поэтики. - М.: Языки славянских культур, 2006. - 832 с.
15. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави) // Твори у 4-х томах 6-ти книгах. - Т. 4. - Львів: Просвіта, 1994. - С. 259-345.
16. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной - к философии музыки). - К.: Факт, 2000. - 176 с.
17. Тичина П. Зібрання творів у 12 томах. Т. 1: Поезії 1906-1934. - К.: Наукова думка, 1983. - 734 с.
18. Топоров В. Н. От космологии к истории (к характеристике раннеисторических описаний) // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. - Тарту, 1970. - С. 56-63.
19. Рыклин М. Последний руссоист. Природа и культура в симфонии мифов Клода Леві-Строса / Леві-Строс К. Міфологія: Человек голый. М.: ИД "Флюид", 2007. - С. 747-781.
20. Чех А. Ритмы символа / Образ человека в картине мира. - Новосибирск, 2003. - С. 58-66.
21. Шишков А. М. Средневековая интеллектуальная культура. - М.: Издатель Савин С. А., 2003. - 592 с.

*Наталія ТКАЧИК*

© 2008

### **МІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ПОВІСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК "ЗАХІД СОНЦЯ В УРОЖІ"**

У модерній культурі ХХ ст., яка загалом характеризується немітністю, особливо помітне (на тлі реалістичної культури ХІХ ст.) розмивання кордонів між міфом та літературою, що й детермінує появу т.зв. міфологізованих творів словесного мистецтва. Акумуляція в них етногенетичної пам'яті та світогляду людини сучасної епохи вимагає особливої емпатії з боку реципієнта.

Пересичене раціоналістськими теоріями, сциєнтизмом та прагматизмом людство прагне повернення до універсуму буття, синкретизму свідомості й за посередництвом міфопоетичного мистецтва втілює це прагнення через окремі архетипні образи, міфологеми, міфеми та символи, що апелюють до підсвідомого.

У теоріях архетипної критики, аналітичної психології, структурної антропології мистецтво (в тому числі й література) трактується як зміщена, новітня міфологія (Н.Фрай, Р.Чейс); енциклопедія художньо трансформованих міфів (К.Юнг, М.Бодкін, Д.Мюррей); знак знакової системи культури (Ю.Лотман); втілення логіки міфу (К.Леві-Стросс); своєрідна символічна форма (Е.Кассіпер); власне міф, яким взагалі є будь-яке висловлювання (Р.Барт).

Поєднання в літературі "архаїки і модерну, простоти міфологічних схем із витонченістю естетичної рефлексії" [5, 251] простежується на двох рівнях -зовнішньому (пряме запозичення міфологічних образів, мотивів, цитатія), який є формальним підходом і виявляє ставлення до міфу тільки як до архетексту, та внутрішньому, коли міфологізм як