Таким чином, вивчення «Денників» Петра Сороки має значний потенціал для того, щоб розглядати їх як поетичну автобіографію, створену у меморатній конвенції.

Список використаних джерел

1. Ловець слів. Творчість Петра Сороки. Тернопіль: Астон, 2015. 360 с.
2. Симонідес Д. Меморат і фабулат у сучасній фольклористиці. *Народна творчість та етнографія*. 2007. № 1. С. 120-125.
3. Ткаченко С. Лісові денники Петра Сороки: малярство та метафізика: монографія. Харків: Слово, 2016. 197 с.
4. Simonides D. Pojęne «folklor» w myśli europejskiej. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego. Fililogia Polska*. Z. 36: Folklorystyka 1. Opole : Universytet opolski. Instytut Filologii Polskiej, 1995. S. 5-24.

МУЗИЧНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ПОЕТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ПЕТРА СОРОКИ

Лановик Мар'яна Богданівна
доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка,
m-z@ukr.net
Лановик Зоряна Богданівна
доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка,
m-z@ukr.net

Вивчення взаємодії словесного і музичного мистецтв має давню традицію – починаючи із часів античності, де в трактаті Діонісія Галікарнаського «Про розміщення слів» (I ст. до Р.Х.) вперше було осмислено самодостатність кожного із цих мистецьких феноменів і продемонстровано

можливі прояви їхньої взаємодії – від цілковитої гармонізації до конфлікту між мелодією і словом. Усі подальші розмисли у цій царині ґрунтувалися на концепції взаємоперетворення музики у слово і навпаки, яку згодом переосмислив і увиразнив німецький музикознавець Вальтер Віора, окресливши терміном «трансмузичність». У сферу трансмузичного потрапляють явища на межі між музикою і письменством – немузичні феномени, яким притаманні (або вони «присвоюють» собі) окремі риси музичності.

Найбільше ці ідеї розгорталися в добу Середньовіччя, коли у всіх сферах духовного центральними стали проблеми гармонії в найрізноманітніших виявах – від музичної до космічної гармонії («музики сфер»). На думку О. Махова, у цей час виокремилося три основні концепції «трансмузичного» в літературі: «Музика у своїй космічній іпостасі («музика сфер») – це принцип архітектоніки, структурної побудови твору: вона зумовлює влаштованість космосу – зовнішнього світу; а гармонійна побудова словесного твору – віддзеркалення цієї музично-космічної гармонії. Водночас… існує музика душі – відтворення уже не зовнішньої стрункості космосу, а тієї внутрішньої, цілісної і неподільної суті людини, яку античний автор назвав би «вдачею» (*mos*); у цій іпостасі музика – вираження внутрішнього світу… І нарешті, музика – принцип, що лежить в основі усіх мистецтв» [1, с. 23].

Найбільше ця концепція розроблена в музичних трактатах Боеція (VI ст.), який, залучаючи піфагорійські ідеї, окрім інструментальної музики (*musica instrumentalis*) виокремив ще два види «нечутної» музики – музика світу (співвідносна з «музикою сфер» – *musica mundana*) і музика людини (*musica humana*), яка пізнається через проникнення людини у власну сутність. Перша асоціюється із поглядом уверх, на небо і зорі, друга – із заглибленням у себе. Відповідно, перша утвердила в письменстві принцип архітектоніки, гармонійної побудови, досконалої структури, а друга, «музика душі», співвідносна з інтимною тональністю, втілила принцип глибинної виражальності тем і мотивів твору.

Ця ідея «музики душі» стала провідною в романтичній концепції «невисловлюваного» / «невимовного»: зі сфери почуттів вона перенеслася на сферу духовної сутності людини. У XXI столітті – в епоху урбанізованого гулу і механічної какофонії все ж є поети, які не хочуть втратити музику сфер. Серед них – і Петро Сорока, творчість якого зберігає ритмомелодику минулих шукань романтиків; водночас – яскраві зразки усіх вище окреслених ідей-різновидів музики.

Musica instrumentalis у «чистому» вигляді трапляється у письменницькій практиці Петра Сороки нечасто. Це радше нагадування про музику, де панує «високий лад», де «квітень наспівує гами» [3, с. 209], де «є дощі, як ті шпаки, співучі, / В них особливий голос і мотив» [3, с. 261].

Музичністю наповнені назви квітів і трав: «Більшість назв звучала мені як музика: пожовть, вронець, венерині та зозулині чобітки, медунка, грицики, ситник, борець-зілля, неопалима купина, кінський квасець, червоний клешінець, ломінь, бібнин… Деякі спромагалися відкинути уяву в бозна які глибинні нетрощі минувшини: марунка, фіцеума, кадило мелісолисте, алтей, костриця, шиверенія, ковила Іоанна, рокитник, калерія, юринець, спірея, козелець…» [3, с. 38]. Свій голос має кожне дерево. Їх добре чути, коли прикласти вухо до стовбура. Письменник наголошує: «…Кожне дерево під час вітровію співає по-іншому. Голос шерехатого дуба глухий, нагадує удари дерев'яного молотка по деревині, в дерешкуватої липи – шепотливий, у гладкого бука – тонкий і співучий, в сухокостої берези – скрипучий, в ліщини – як перебирання вервиці, в клена – ніби хтось іде дерев'яними сходами… Коли довго живеш у лісі, ті голоси стають часткою твого життя, а дерево сприймається як жива істота, наділена безсмертною душею» [3, с. 178-179]. «Скільки в лісу музики для мене! / Кожна пташка – Моцарт і Шопен» [2, с. 142], – зізнається поет в «Апокрифах лісу». Ідея інструментальності втілена у звучанні лісу-як-хоралу, лісу-як-оркестру. У цій нерозмежованості музики і звуків та голосів природи вона плавно перетікає у другий тип музичності (за Боецієм) – у музику світу.

Musica mundana оприсутнюється надзвичайно багатогранно. Усі твори П. Сороки наповнені звуками. Тут усе має свій голос і звучання дуже багатоголосе: шум лісу, спів пташок, бадьорий стукіт дятла, пісня цвіркуна, «тренос хмар» [3, с. 31], навіть повітря – «чисте і дзвінке» [3, с. 21]. Усі голоси довкілля нашаровуються, створюючи враження єдиного злагодженого оркестру, як-от: «Коли небо чисте і високе, а світло м'яке та ніжне, ліс повен звуків: скрегочуть сойки, стукають дятли, воркочуть дикі голуби, пілікають синички, у пущі кують зозулі, перекрикують одна одну іволги й чути шурхіт їх оксамитових крил. А то несподівано сплеснеться над кронами сосен галка, що саме робить обліт над лісом, і все ніби замре на мить, щоб потім знову покотився веселий подзвін» [3, с. 10]. Часто автор вдається до прямого звуконаслідування, що ще більше підсилює враження власної присутності для читача: «Все цвірінькає, посвистує, розливає лункі мелодійні трелі, – радіє життю. «Фіу-фіу… люлі-люлі», – виводить вивільга. «Зінь-зі-вер, зінь-зі-вер», – намагається підспівувати їй синичка. Які тільки птахи не розсипають тут свій щебіт: сойки, чижі, шпаки, щиглики, гаїчки, горішанки, пищухи, шишкарі… І всі ніби змагаються між собою. Але перекричати інших вдається тільки завзятому чорному дроздові. На вечірньому прузі птахи хвилюють душу, на нічному – тривожать» [3, с. 21-22]. І «чим далі в гущавину, тим лункіше звучить його мелодія» [3, с. 105]. Таких замальовок у автора безліч. І висновок очевидний: «Цей лісовий концерт, що поступово набирає сили звучання й особливого тембру, здається найкращим дарунком, який тільки може приготувати людині світ» [3, с. 32].

Мелодії у текстах нашаровуються одна на одну, вражають своєю різноманітністю, змінюються зі зміною пір року. У «Музиці грудня» передано подзвіння тисяч іскорок опалого інею, яке заворожує усе навколо: «Усе живе замовкає, вслухаючись у цю мелодію, в цей гомін лісу… Скинувши останнє листя, оголивши тіло і відкривши навстижир беззахисну душу, дерева зустрічають зиму – музикою» [3, с. 137]. Звучать навіть навколишні барви. Таким є враження від зимової райдуги: «Зупиняюся, як у диві: здається, до її

кольорів можна доторкнутися рукою. Така краса, що десь вгорі народжується тиха чарівна мелодія, яка срібним дзвіночком спадає на землю. Поступово вона наростає, шириться і заполонює собою довкілля. Тільки з перебігом часу усвідомлюю, що це мені не вчувається, то співає пташка зорянка. Вона дає зрозуміти, що райдуга – це не просто гра сонця і снігу, це чарівна брама, що відкрилася у дивосвіт лісу» [3, с. 139].

Музика світу не завжди лагідна і ніжна. Часто – це музика тривоги, неспокою, громовиць: «Десь позаду, покрай огнівленого неба, жбухнув вогняний смерч, і страхітливий розстріск знову сколихнув грішний світ. Потоки води злинули з небес. Усе навколо шуміло, вирувало, шиширхало, тріскало, начеб розпалась земля» [3, с. 39]. Під час вітролому дерева «падають з моторошним тріском. Коли сильний вітер нарешті вгамовується, ліс нагадує поле бою. І можна почути… молитву вцілілих дерев» [3, с. 87]. А коли «Прийде зима сумна, мов Колима, / Зав'юги загуде тягуча фуга, / І ти відчуєш, що тебе нема, / А є лишень якась всесвітня туга» [3, с. 281]. Однак після негоди знову сяє сонце, після зими приходить весна і природа стає картиною вічного воскресіння.

Musica humana – проникнення людини у власну сутність – досягається завдяки відгомону людської душі на звучання світу. Це – нескінченний діалог Всесвіту, де «людське серце тужить за деревами», а «душа дерева тужить за людиною і прикликує її»; і автор «готовий відгукнутися всім єством на зелений поклик дерев» [3, с. 22]. І не тільки дерев, а кожної живої істоти довкілля, адже усе тут – живе і за кожним із них – таїна. Стукіт дятла по стовбуру столітнього дуба спричиняє луну, яка заповнює весь простір, і ліричному героєві здається, «що то ритмічні перестуки зеленого серця лісу» [3, с. 29]. Тому він із захопленням і трепетом визнає: «Розчиняюся у тому зеленому раї, відчуваю себе часткою безсмертної світової душі» [3, с. 44]. У природі розлиті краса та спокій. І це приводить до «маленького відкриття: все красиве має свою акустику. Та почути її можна тільки серцем» [3, с. 31]. Тут все одухотворене,

тут все любов'ю відповідає на любов, і в цьому відкривається «вища божественна сутність дерев і трав, птахів і звірів» [3, с. 33].

Усі ці різновиди музики настільки переплітаються між собою, що зливаються в єдине злагоджене звучання, сягаючи свого апогею у «Симфонії Петриківського лісу». У цій книзі все наповнене музикою світла, музикою кольорів, музикою голосів. Про це свідчать і самі назви коротких мініатюр, об'єднаних у другу частину трилогії: «Симфонія шлюбних співів» [3, с. 77], «Дощі та музика» [3, с. 78], «Пісня сонця» [3, с. 95], «Хорал» [3, с. 97], «Музика очищення» [3, с. 102], «Симфонія лісу» [3, с. 111], «Музика грудня» [3, с. 137], «Сніг співає» [3, с. 138], «Пташина мелодія» [3, с. 142], «Ритм весни» [3, с. 157], «Голоси дерев» [3, с. 178], «Сурма світла» [3, с. 180], «Пісня залишилася» [3, с. 181], «Нічна пісня лісу» [3, с. 183].

У кожній частині наростає звучання вірша і письма. Третя частина ліричної трилогії називається «Кора. Лісові псалми». Це – поезії, які засвідчують існування у піднесеній музиці божественного начала, і розуміння того, що саме голос Творця об'єднує усі ці музичні голоси в єдину уже не Симфонію, а Літургію: «Шпак починає Літургію / У храмі лісу і небес» [3, с. 210]. Істина поета полягає в тому, «що вищої краси нема на світі, / як ця земна мінлива красота», а покликання митця – боготворити цю красу, «Її минущі чари перелити / в нетлінну форму вічного псалма» [3, с. 239]. Він визнає: «Бо я – Петро. Апостол цього лісу, / Його слуга і сторож, і орфей» [3, с. 257].

Справді у письмі Петра Сороки відчувається не тільки божественне піднесення, а якийсь надривний і трагічний орфеїзм. Як свого часу спостеріг Сергій Ткаченко, у філософії «Лісових денників» поєднується і радість від споглядання Божої світобудови, і нестримне бажання заглянути за межі видимого світу: «у кожній своїй «лісовій» книзі письменник одночасно співає осанну величній красі Божого творива і з жахом прозирає в те, що приховане за його гранню» [4, с. 309].

І в цьому зв'язку хочеться доповнити трикратну структуру Боеція четвертим компонентом – *musica divina* – божественна музика, музика Божої присутності і єднання з Богом. У надвечірньому вітрі і мелодії, яка народжується у кронах дерев, відчувається погляд невидимих ангелів, чистому серцю передається «вібрація любові». Автор наповнюється силою особливого піднесення: «Піднімаю руки догори, і розхитуюся в такт могутнім деревам… Через кілька хвилин потік небесних вібрацій підхоплює мене, проникає через мене. Я готовий почути Бога. І Він говорить зі мною голосом любові… Любові, якої не може вмістити серце» [3, с. 82-83]. Ця божественна краса лісових див дарує поетові вірші у високій тональності:

Це від них мої співучі рими,
Що співзвучні лісовій красі.
Божим словом створені усі ми,
Боже слово розуміють всі… [3, с. 241].

В іншому вірші ліричний герой зізнається:

Щось таке підкотиться до горла,
Що стаєш дзвінкий, як тятива,
І до ранку музика надгорна
Легко обертається в слова [3, с. 232].

Боже творіння радіє й співає хвалу Творцеві: «– Господи, як я люблю життя! – Співає хорально вільха», і ліричному героєві передається цей трепет: «Буду із нею співати і я / Божому світу осанну!». Поет постає співцем Господнього світу. І серед вишніх хоралів співає світові «Алилуя!» [3, с. 223].

На відміну від поліфонії як такого виду багатоголосся, де кожен голос виконує власну партію і їхні кульмінації та оповіді різняться й є певною мірою автономними, у симфонії усі голоси багаторівневого звучання зливаються в один твір – музичний чи словесний зі спільним гармонійним поєднанням теми та ідеї – розвитку від розбіжностей до єдності голосів та багатоголосого співзвуччя. У творах письменника багато емоційних сплесків та поетичних кульмінацій. Одна із них – словесне втілення симфонізму в картині щедрого і благодатного дощу – переноситься із «Симфонії Петриківського лісу» в книгу «Апокрифи лісу»:

Шибки світліли і думки / Від вишнього «Осанна!»
І прогиналися листки, /Як клавіші органа.

Був день високих див і щасть, / І був початок серпня,
Коли так щедро пролилась / Симфонія безсмертна [2, с. 141].

У симфонічній гармонії багатоголосся, взаємопроникненні музичних нашарувань вибудовується розуміння того, що світ – Божа Майстерня, де поет, який співзвучний цій мелодії, теж черпає своє натхнення:

Тут пишеться легко і думка природно тече,
Тут можна обпертись на янгола тепле плече.
Тут книжка росте так, як папороть в лісі росте,
І віриш, і бачиш, що слово твоє золоте…[3, с. 251].

У цій тональності і душевному настрої ліричному героєві легко думати: «Боже, цей шум і безсонність оця – / І є репетиція вічності, повна відсутність кінця, / І повна відсутність початку…» [3, с. 251]. Справді, у письменах автора відчувається вічний коловорот світу – без початку і кінця, вічний заклик до любові Божої, «Щоб кожен, хто любить, для іншого світу воскрес» [3, с. 251].

У дарчому написі, який Петро Сорока залишив нам на книзі «Симфонія Петриківського лісу» є слова про те, що «світло душі не дозволить нам розминутися і на зоряних дорогах». Своєю творчістю він прагнув дарувати високе світло думок, почувань і прагнень не одній душі. Бажаємо світлих зоряних доріг і його творам, і його читачам ще й на цій землі.

Список використаних джерел

1. Махов А. В. Musica Literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва. Интрада, 2005. 224 с.

2. Сорока П. Апокрифи лісу. Книга третя. Тернопіль: Підручники і посібники, 2018. 208 с.

3. Сорока П. Симфонія Петриківського лісу. Лірична трилогія. Львів: Апріорі, 2015. 312 с.

4. Ткаченко С. Світ як веселка. Післямова. Сорока П. Симфонія Петриківського лісу. Лірична трилогія. Львів: Апріорі, 2015. С.307-310.