

## МУЗИКОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ВЕЛИЧАЛЬНОЇ ПІСНІ МАТЕРІ КОМПОЗИТОРА ІГОРЯ ПОКЛАДА НА ПОЕЗІЮ БОРИСА ОЛІЙНИКА «СИВА ЛАСТІВКА»

## MUSICAL ANALYSIS OF GLORIFYING SONG FOR A MOTHER BY COMPOSER IHOR POKLAD FOR THE BORIS OLIYNYK'S POETRY "THE GRAY SWALLOW"

У статті висвітлюється тема материнства у творчості знакової постаті України кінця ХХ – початку ХХІ століть поета Бориса Олійника на прикладі відомих віршів «Сива ластівка» та «Мамо, вечір догоря...» з поеми «Сиве сонце моє». Зазначено, що наслідування авторських стилістичних новотворів публіциста спонукали заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Поклада до створення вокальної композиції «Пісня про матір». Цей музичний твір написаний для голосу мецо-сопрано й академічного жіночого вокального ансамблю (квартету) у супроводі фортепіано. Квалітативна слабо-тонічна система віршування Бориса Олійника зумовила особливості архітектоніки цієї композиції, яка написана у розвиненій безрепризній контрастній дво-частинній музичній формі зі вступом, доповненням і кодою.

Багатоголосна фактура жіночого вокального ансамблю і дуету солістів у даній величальної пісні матері насичена досить складними, але цікавими художньо-виражальними гармонічно-поліфонічними прийомами. Різноманітна ладотональна структура, плавні гармонічні сполучення, короткочасні відхилення й еліпси, зміна метричного розміру, розмаїття ліричних проникливих інтонацій і ритмічних малюнків основного мелосу, ансамблевого фону й акомпанементу, підголоскові вокалізи і паралельні ритмізовані нижньо-терцієві втори, послідовний «діалог» соліста-вокаліста з акордовою вертикаллю жіночого ансамблю чи «нашарування» на дует солістів-вокалістів гармонічного тла жіночого ансамблю тощо по особливому збагачують звучання твору. При цьому оригінальність твору додає задушевна простота мелодичної лінії соло мецо-сопрано. Її властиві інтонаційні звороти невеликого амбітуса з обігриванням інтервалів висхідної сексти і низхідної секунди. Наявність мелодичних стрибків гармонічно компенсується їх заповненням низхідним поступальним рухом пента і гексахордів.

У цілому вокальний багатоголосний солоспів «Пісня про матір» І. Поклада постає як приклад високохудожнього впровадження в жанр естрадної пісні високих морально-етичних якостей і вічних людських цінностей. Його провідна ідея – завдяки турботам матері, ми загартованими приходимо у світ. Трактуючи композицією вірша «Мамо, вечір догоря...» Б. Олійника та власне образу матері, який є центральним в інтимній ліриці поета-красномовця, вражає особливою одухотвореністю і молотковістю. Загалом драматургії розвиненого дво-частинного циклу «Сива ластівка» властиві риси симфонізму і наскрізного розвитку. І. Поклад розширює рамки жанру естрадної пісні і створює унікальну багатоголосну вокально-ансамблеву ліричну поему. У жанрі академічної камерно-вокальної музики зосереджується весь художній мистецький потенціал авторського стилю композитора.

**Ключові слова:** образ матері, поет, композитор, творчість, поезія, розвинена дво-час-

тинна форма, жіночий вокальний ансамбль, фактура, фон, мелодія, період.

The article highlights the subject of motherhood in the creative contribution of the iconic figure of Ukraine of the late 20th and early 21st centuries, the poet Boris Oliynyk, using the example of his famous poetry "The Grey Swallow" and "Mother, the evening is burning up..." from the poem "My Gray Sun". It is noted that the songfulness of the author's stylistic innovations prompted the honored artist of Ukraine Ihor Poklad to create the vocal composition "Song about Mother". This piece of music is written for a mezzo-soprano voice and an academic women's vocal ensemble (quartet) accompanied by a piano. Qualitative syllabic-tonic form of Boris Oliynyk's poetry determined the peculiarities of the architectonics of this composition, which is written in a developed non-reprise contrasting two-part musical form with an introduction, addition, and coda.

The polyphonic character of the women's vocal ensemble and soloists' duet in this glorifying song is saturated with quite complex, but interesting artistically expressive harmonic and polyphonic techniques. Such peculiarities as a colorful ladtone structure, smooth harmonic combinations, short-term deviations and ellipses, a metric size change, a variety of lyrical penetrating intonations and rhythmic patterns of the main melos, ensemble background and accompaniment, subglottic vocalizations and parallel rhythmic lower-tertiary second voice, consistent "dialogue" of the soloist with the chord vertical of the women's ensemble or the "layering" of the harmonic background of the ensemble on the soloists' duet, etc. enrich the sound of the composition in a special way. At the same time, the heartfelt simplicity of the mezzo-soprano solo melodic line adds authenticity to the piece. It is characterized by small scope intonation reversals with beating the intervals of the ascending sixth and the descending second. The presence of melodic jumps is harmonically compensated by filling them with a descending progressive movement of penta- and hexachords.

In general, the vocal polyphonic soloist composition "Song about Mother" by Poklad appears as an artistic implementation example of high moral and ethical qualities and eternal human values in the Estrada genre. The author's leading idea is gratitude for our mothers' care because it prepares us for the life in the world. The composer's interpretation of Oliynyk's poem "Mother, the evening is burning up..." and, in fact, the image of the mother, which is central to the lyric poetry of the poet, impresses with its special spirituality and prayerfulness. In addition, the dramaturgy of the developed two-part "The Gray Swallow" cycle is characterized by the features of symphony and through-development. Besides, Poklad expands the boundaries of the Estrada genre and creates a unique polyphonic vocal-ensemble lyrical poem. Finally, the genre of academic vocal chamber music combines the entire artistic potential of the composer's author's style.

**Key words:** image of mother, poet, composer, creative contribution, poetry, developed two-part form, women's vocal ensemble, polyphonic character, background, melody, period.

УДК 784.3-055.26:821.161.2(092)  
Пок(045)  
DOI <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/56.1.36>

**Гусак В.А.,**  
канд. пед. наук,  
доцент кафедри музикознавства  
та вокально-хорового мистецтва  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини

**Купчик В.А.,**  
заслужений працівник культури України,  
ст. викладач кафедри музикознавства  
та вокально-хорового мистецтва  
Уманського державного педагогічного  
університету імені Павла Тичини

### Постановка проблеми у загальному вигляді.

Образ матері – один із найвагоміших художніх образів української культури, словесний національний символ. Для українців образ матері триєдиний – це любов до рідної неньки як символу життя, родини, злагоди і щастя, що переростає у глибоку пошану до Божої Матері – Пресвятої Богородиці, яка породила Христа і завжди була покровителькою українських воїнів, та неугасима палка любов до Матері-України, до рідної землі, до Вітчизни, що втілювалася у вічній боротьбі за її свободу і незалежність.

В історії української літератури важко знайти постать, яка б не зверталася до словесного образу матері. Давні традиції шанобливого трактування цього концептуального образу увіковічені у творчій спадщині відомих українських поетів, прозаїків і письменників ХІХ – початку ХХ століть, а саме М. Вовчок, О. Кобилянської, Г. Косинки, І. Муратова, В. Стефаника, П. Тичини, Л. Українки, І. Франка, М. Хвильового, Т. Шевченка та ін. Нових неповторних «душевних» граней набуває величальна пісня матері у творчості відомих поетів-шістдесятників М. Вінграновського, І. Драча, Л. Костенко, А. Малишко, Д. Павличко, В. Симоненко, М. Сингаївського, В. Стуса, Г. Тютюнника та ін.

Особливого розвитку тема материнства набуває у творчості знакової постаті України кінця ХХ – початку ХХІ століть, поета, громадського діяча, академіка НАНУ Б. Олійника, який «не лише уславив і возвеличив у своїх віршах жінку-матір, а й творчо переосмислив народнопоетичну традицію зображення матері» [13, с. 23]. Поезії «Тривога», «Мати сіяла сон...», «Ялинка», «Мати», «Пісня про матір», «Стою на землі», «Та було у матері чотири сини», «Як упав же він», «Прийшла Мати до Сина», «Мати наша – сивая горлиця», поеми «Заклинання вогню» і «Сиве сонце моє» – це далеко не всі твори, в яких духовний лідер України Борис Ілліч Олійник проголосував величальну пісню матері. Вірші про матір склали окрему поетичну збірку «Сива ластівка» (1979 р.) – унікальне явище в українській радянській поезії, за яку митця у 1983 році було нагороджено Державною Премією УРСР імені Тараса Шевченка [17; 18]. «Справжні ліричні шедеври, які її складають, нині відомі кожному, хто не байдужий до національної культури, духовного життя народу», – пише у передмові до книги «Сива ластівка» заслужений діяч мистецтв України Микола Луків [10, с. 130]. Майже всі вірші збірки порушують одвічну проблему: мати – діти – війна – смерть.

Літературний критик, доктор філологічних наук М. Кудрявцев, характеризуючи поезію Б. Олійника, в цьому аспекті наголошує: «Насмілюсь зазначити: я не знаю поета ХХ століття, принаймні з когорти шістдесятників, у яких так сильно, як у Бориса Олійника, були б виражені (внутрішньо,

а не задекларовано) моральний аспект, світогляд християнина-патріота, шевченківське розуміння краси, любові і співчуття до ближнього. Думаю, що якби поет заявив про себе лише циклом «Сива ластівка», прекрасною інтимною лірикою, він цілком би заслугував цими шедеврами увійти в світові класики» [10, с. 132]. Збірка поезій пройнята тонким ліризмом, щирістю. Мати в нього – уособлення всього доброго й чесного в житті. Поет порівнює її з сонцем – символом життя й чистоти [21, с. 366].

Багата палітра асоціацій, напружений розвиток образу, притаманна багатьом поезіям співучість, близька до фольклору музичальність – усе це, з погляду відомого українського письменника Олесе Гончара, надає ідейно цілеспрямованим творам Бориса Олійника неабиякої сили впливу на читача [1, с. 6]. Як справедливо зазначає український поет Л. Талалай, «виразна і чітка мелодія надає поезіям Б. Олійника плинності, за якої відбувається очищення і збагачення мови, компенсує відсутність у деяких віршах речових реалій і допомагає передати емоції, перед якими слова безсилі. І «хоч єдиних слів, на жаль, було не сказано», з чим поетові важко змиритися, читач не залишається в прогріші. Бо «...для чого ті слова, як плаче музика?». Майже в усіх інтимних творах Б. Олійника музика або притишено звучить за сценою, або активно виступає на передній план ліричного дійства, задає йому своєрідного ритму і настрою» [15, с. 31]. Це і не дивно, тому що в пошуках «пісенного вина» до творів Бориса Ілліча охоче звертаються композитори. Їх вабить задушевність його поезій, позначених багатою ритмомелодикою [1, с. 8].

Кому не відомі довершені мелодії пісень П. Майбороди «Відлуння», І. Карабиця «Лечу до тебе», «Мати наша – сивая горлиця», «Спасибі, солдати», В. Тилика «Мати сіяла сон», «Тополина вулиця», «Пісня дитинства», О. Морозова «Україна-Мати!», О. Кіндрачука «Де ж ти, хмелю?», «Земляче дорогий, і право стидно», «На Майдані, зганьбленім доценту», В. Кирейка «Пісня про матір», Б.-Ю. Янівського «Як упав же він», А. Горчинського «Вальс», Ю. Васильківського «Самота», «Крик Чорнобиля» тощо, які вже давно стали популярними. Композиторка Л. Дичко на слова Б. Олійника створила кантату «Ода музиці» для солістки, мішаного хору та симфонічного оркестру, а О. Білаш на лібрето митця – оперу «Прапорносці» за однойменним романом О. Гончара і низку пісень («Віхола», «Мелодія», «Забілили сніги», «Поле, поле моє», «Колискова маленькому киянину», «Істина», «Величальна Полтаві», «А літа – як жита», «Парубоцька балада»). Але найбільш відомою і популярною в українському національному культурному просторі є вокальна композиція І. Поклада «Пісня про матір» на поезію Б. Олійника [17].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

У перший період становлення української радянської естрадної пісні, зародження її національних традицій (межа 50-60-х років ХХ ст., за термінологією мистецтвознавця М. Мозгового) [14] серед обдарованої композиторської молоді (О. Білаш, А. Горчинський, А. Кос-Анатольський, Г. Майборода, П. Майборода, В. Михайлюк, А. Пашкевич, С. Сабадаш, Я. Цегляр, І. Шамо, А. Штогаренко та ін.) особливо виділяється творча особистість І. Поклада, засновника і художнього керівника вокально-інструментального ансамблю «Мрія». Завдяки таким яскравим авторським пісням Ігоря Дмитровича, як «Коханий» (слова І. Бараха) і «Тиха вода» (слова Ю. Рибчинського) популярність цього музичного колективу у 1965 – 1970 роках охоплює практично всю територію Радянського Союзу. Тому цілком природно, що композиторська діяльність студента теоретичного відділу Київського музичного училища ім. Р. Глієра І. Поклада розпочалася ще в 1957 р першим успішним доробком – вокальним твором «Пісня не загубиться» на слова Б. Олійника у виконанні відомого оперного співака Костянтина Огнєвого. Молодий композитор, який бачив себе як творець симфоній, опер та інших «великих форм», захоується у пісню і залишається з нею на все життя [3; 5; 19].

В культурно-історичному аспекті композиторська діяльність Ігоря Дмитровича активно розвивається вже впродовж більше шістдесяти років і в наш час особливо пов'язана з багатовекторним процесом новітнього відродження національного музичного мистецтва. Про розмаїтість творчої спадщини й універсалізм пісенного доробку митця свідчить визнана світова популярність його творів, серед яких: «Симфонія», «Скерцо» і рок-опера «Ірод» за п'єсою Олександра Вратарьова для симфонічного оркестру; варіації на тему української народної пісні «Не співайте, півні» для струнного оркестру; академічна хорова «Сюїта» на слова А. Суркова; тридцять мюзиклів, дитячих спектаклів й оперет, які стали класикою жанру, в тому числі відома музична комедія «Друге весілля в Малинівці» (лібрето В. Куруца і В. Бикова), мюзикли «Конотопська відьма» (лібрето Б. Жолдака), «Серце моє з тобою» (лібрето Д. Шевцова), «Різдвяна ніч» (за повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдвом»), «Засватана – не вінчана» (за п'єсою І. Карпенко-Карого «Лиха іскра поле спалить і сама щезне»), «Чмир» (за однойменною п'єсою М. Кропивницького), «Москаль-чарівник» (за однойменною п'єсою І. Котляревського), «Таке єврейське щастя» (лібрето С. Сміян, за мотивами повісті О. Канєвського «Май нейм із Маня»), дитячі вистави «Дівчина-птаха» (лібрето О. Вратарьова), «Стережися лева» (лібрето Я. Стельмаха) тощо [4; 8; 17; 18].

Композитор І. Поклад – «Моцарт» української пісні, видатний національний мелодист із дивовижним чуттям часу, який створив понад сто п'ятдесят пісень. Не одному поколінню українців відомі його пісенні шлягери, а саме: «Два крила», «Скрипка грає», «Ой, летіли дикі гуси», «Чарівна скрипка», «Тече вода», «Зелен клен» (на вірші Ю. Рибчинського), «Як я тебе кохав», «Червона косинка» (на вірші Д. Луценка), «Не питай мене», «Моя Україно» (на вірші М. Ткача), «Хай щастить Вам, люди добрі!» (на вірші В. Крищенко), «Краю мій лелечий» (на вірші Г. Булаха), «Перевал» (на вірші О. Вратарьова) тощо. Слухачі його легендарних творів мимоволі співають, щойно почувши перші ноти [9].

Сьогодні музика Ігоря Дмитровича звучить у більш, ніж шістдесяти художніх, телевізійних, документальних і мультиплікаційних фільмах, серед яких кінофільми «Де ви, лицарі?» (реж. Л. Биков), «Знайди свій дім» (реж. Ю. Тупицький), «Дударики» (режисер В. Клименко), «Запорожець за Дунаєм» і «Бабин Яр» (режисер М. Засєєв-Руденко і О. Ковальова), повнометражний мультиплікаційний фільм «Енеїда» і чотири мультфільми з блискучої серії «Як козаки...» режисера Володимира Дахно тощо [7].

У мистецтві І. Поклад – представник професійної академічної музичної традиції пісенного жанру 50–60-х років ХХ століття. Українська пісня того часу «пройшла складний творчий шлях від зразків, де відтворюються людські почуття, душевні переживання героя, до пісень лірико-філософського, громадянського звучання. Загальний напрямок її еволюції був скерований на створення творів високої художньої якості, достойних величч людського духу» [11, с. 37]. Саме тому музика Ігоря Поклада відрізняється глибокою драматичністю, щирістю, його ноти відлунюються в серцях болем, плачем і співчуттям. З піснями Ігоря Дмитровича багато естрадних виконавців в 70-ті, 80-ті, 90-ті роки і навіть у ХХІ-му столітті здобували і здобувають найвищі нагороди на престижних міжнародних конкурсах. Достатньо згадати Руслану, яка з піснею «Дикі гуси» здобула на «Слов'янському базарі» Гран-прі, або Тіну Кароль, яка стала лауреатом в Юрмалі з піснею «Зелен-клен». Пісні на музику Ігоря Дмитровича співали відомі кумири публіки: Р. Бейбутов, Ю. Богатиков, К. Бужинська, Т. Гвердцителі, Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, В. Зінкевич, М. Магомаєв, С. Марченко, Н. Матвієнко, Т. Міансарова, Є. Мірошніченко, К. Огнєвий, С. Ротару, Н. Старцева, В. Удовиченко, В. Шпортько, Н. Яремчук та ін. [4; 9].

Зараз важко собі уявити, що Державну премію України ім. Т. Шевченка І. Поклад отримав не за всім відомі пісні і не за улюблених «Козаків», а за зовсім нікому не відомі повнометражні документальні фільми «Командарми індустрії»,

«Головуючий корпус» і «Стратеги науки». Звання ж Народного артиста на відміну від народної любові прийшло до нього вже після 50-ти! Орден «За заслуги перед Вітчизною» третього ступеня він отримав, маючи вже Ордена майже всіх православних конфесій. У житті були також премії ім. В. Вернадського і Д. Луценка, з яким була написана одна з кращих пісень «Як я люблю тебе» [4].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Актуалізації об'єктивного визначення місця пісенної естради в українському національно-культурному просторі другої половини ХХ століття і значення пісенного світу музики І. Поклада у становленні та розвитку популярного естрадного жанру присвячено низку наукових праць представників академічного спрямування, а саме І. Калиниченко, М. Мозгового, Т. Рябухи, Т. Самаї, О. Сапожнік, Л. Сбітнєвої, В. Тормахової, С. Чернікової, О. Шевченко та ін. Разом з тим, потреби в поглибленому аналізі мистецтва музичної естради, в цілісному вивченні тенденцій розвитку феномена української естрадної пісні другої половини ХХ століття, у висвітленні творчої діяльності відомої постаті українського естрадного мистецтва І. Поклада та його внеску у становлення української музичної культури висувають необхідність у докладнішому розгляді проблеми в мистецтвознавчому та виконавському ракурсі. Попри численні наукові роботи, у яких досліджується біографія і творча спадщина Ігоря Дмитровича [3; 4; 5; 17; 18], наукових розвідок, присвячених його вокальним творам не так багато, що стимулює науковий пошук.

**Мета статті** – висвітлити тему материнства і здійснити музикознавчий аналіз вокальної композиції Ігоря Поклада «Пісня про матір» на поезію Бориса Олійника «Сива ластівка».

**Виклад основного матеріалу.** Заслужений діяч мистецтв України І. Поклад – один із небагатьох вітчизняних композиторів та опермейстерів, твори якого відомі далеко за межами Батьківщини. Лауреат Шевченківської премії Ігор Дмитрович займає гідне місце в історії української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття серед сузір'я славетних імен композиторів, співаків і поетів-піснярів. Більшість пісень митця ґрунтуються на українському народному мелосі, але вони позбавлені стилізації під фольклор. Його мелос – це синтез української і світової музики, незвичайний ліризм і мелодійність. Пісенна лірика у загальному творчому спадку І. Поклада займає, мабуть, найвагомішу частину. У процесі її створення він працює з багатьма поетами-піснярами, серед яких найбільш помітне місце займають Г. Булах, О. Вратарьов, В. Крищенко, Д. Луценко, Ю. Рибчинський, Ю. Рогоза, М. Ткач і особливо Б. Олійник [4].

До сліз зворушує кожного слухача душевна «енергетика» вокальної композиції І. Поклада

«Пісня про матір», яка в наш час відома під назвою «Мамо, вечір догоря...» чи «Сива ластівка». У процесі створення цього вокального шедевра композитор звертається до лірико-філософського циклу Б. Олійника «Сиве сонце моє» зі збірки «Заклинання вогню» (1978 р.). Він присвячений пам'яті матері – хранительці роду, яка виконала свій життєвий обов'язок, «жила, як усі..., робила багато і – гарно..., була від коріння до крони – народом!» [15, с. 463] і відійшла у вічність. У дев'яти невеличких віршах поеми «постає ліричний образ трудівниці, відданої чесній хліборобській праці, образ людини, для якої віками утверджені принципи народної моралі були непорушним законом. Від матері син успадкував її трудний життєвий урок, який тепер має учити безсонно до віку» [22]. Поема вражає яскравістю образу ліричної героїні та афористичністю п'ятого вірша: «Умирають матері, та не вмере ніколи Мати!» [15, с. 459]. У поетичному тексті Б. Олійника лексема мати набуває міфологічної конотації, стає мовним знаком із внутрішньою формою «безсмертя» [13, с. 23].

Заключний дев'ятий вірш поеми «Мамо, вечір догоря...» [15, с. 467], як і рядки поезії «Сива ластівка» [16, с. 85] є справжнім величальним гімном вічній материнській любові й самовідданості. У них «найяскравішими мовними засобами виражено асоціативні доміанти міфопоетики письменника. У поезії перехрещуються контекстуальні асоціації мати – життя, мати – захист, мати – вічність, які створюють сполучуваність номінації мати з епітетами й експресивними дієсловами з відповідним значенням: «затуляла нас крильми, прихилилася теплим леготом, задивлялася білим лебедем...» [13, с. 26].

Вірш побудовано у формі звернення до матері на тлі щемливого, оповитого смутком спогаду про її світлу вдачу. Образ матері змальовано із синівською любов'ю і світлою пам'яттю про рідну неньку. Але він не асоціюється з Україною, а набуває, за словами критиків, планетарного звучання: «Як ти несла оцей всесвіт важкий на собі!» [21, с. 366; 15, с. 456]. Міфопоетонім мати – один із знакових у мовостилі Бориса Олійника, як зазначає кандидат філологічних наук Ж. Марфіна. Він виконує текстотвірну функцію, організовує увесь поетичний контекст. У семантичній структурі цього слова-образу – виразні компоненти «вічність», «життя», «захист», «працьовитість», «самовідданість», «мудрість», «досвід», «молитва», «безсмертя», увиразнені в загальній мінорній ліричній тональності поетового слова [13, с. 25, 27].

Лірично-інтимним настроєм пройняті рядки, у яких образ матері моделюється паралельним бікомпаративним зіставленням із зорею і сльозою: «тільки ж ти, немов зоря» і «даленієш, як за віями сльоза» [15, с. 467]. Зоря як одна з текстових доміант Олійникової поезії в народній

уяві пов'язана з почуття суму і журби, а асоціація «мати – зоря» є також втіленням нетлінності й вічності образу [13, с. 26–27].

З погляду кандидата філологічних наук Т. Лещенко, поезія «Сива ластівка» – це «вияв найніжніших почуттів до матері, оспівування її як ідеалу. Ці дві головні думки втілені в основних образах-метафорах: «сива ластівка» і «сиве сонечко». Поет підкреслює у вірші високу духовність простої жінки-трудівниці, яка в холод «лютої зими», у дні лихоліття, горя і печалі була для дітей «теплим леготом», «дивом-казкою», вселяла у відкриті дитячі серця віру в красу і добро. Сильному емоційному звучанню поезії сприяють постійні паралелі зі світом чарівної української природи: сад вишневий, вечорова матіола, жито-доля, юний сонях» [12].

З огляду на це Л. Талалай влучно зауважує, що це чи не єдиний твір, в якому Борис Ілліч дав повну волю своїм почуттям. Тут ми «маємо справу з оголеними нервами, бачимо поета розгубленим і беззахисним, таким, що й сам до кінця не розуміє того, що бачить і про що говорить» [15, с. 30]. Сум'яття почуттів ліричного героя таке сильне, а біль втрати такий свіжий і пекучий, що він звертається до матері як до живої, не хоче повірити у реальність її втрати і мусить вірити. Ця віра-невіра, цей болючий щем знаходить вираження в оригінальних асоціаціях: «Там, де ти колись ішла, тиха стежка зацвіла» [2]. Українська лінгвістка Л. Пустовіт щодо цього зазначає: «Поняття і явища Б. Олійник об'єднує в таку семантичну залежність, для розкриття якої потрібен складний асоціативний зв'язок. Для нього характерним є творення метафор на основі звукових і зорових асоціацій» [20, с. 55].

Перифрастичне звертання «сива ластівко, сиве сонечко» в заключних рядках поезії, на думку Ж. Марфіної, створює передумови для виразно позитивного сприйняття образу матері. Сонце в загальномовному значенні є символом джерела життя, світла, ластівка – самовідданого материнства. Сполучуваність цих номінацій із постійним епітетом сива не лише вказує на зовнішню ознаку, ай актуалізує сему «мудра», «досвідчена» [13, с. 26].

Художня тканина вірша «Сива ластівка», – як наголошує кандидат філологічних наук Т. Лещенко, – ввібрала в себе «найясніші барви української народнописенної творчості – не дарма вірш вилився у таку ніжну, зворушливу пісню. Ця поезія стверджує діалектику буття, його вічне оновлення і відродження» [12]. Науковець підкреслює, що в «єдності матері і сина як основи майбутнього, в освітленні їхніх образів сонцем майбутнього Борис Олійник іде від великого Шевченка» [12].

Отже, наспівність авторських стилістичних новотворів Б. Олійника, які виконували функцію «ліплення» художнього образу матері і зумовлювалися використанням фольклорних, звукових

і зорових асоціацій, індивідуальних метафоричних порівняльних зворотів («тільки ти, немов зоря», «як за віями сльоза», «житом-долею», «дивом-казкою», «сива ластівка», «сиве сонечко») разом із характерологічними («сива», «сиве»), посилювальними («як до вічної зорі») і прикрашальними («теплим», «білим», «вечоровою», «світанковою», «юним») епітетами, розгорнутої метафори («мати – сива ластівка»), оригінальних авторських зоометафор («затуляла нас крильми, прихилилася теплим леготом, задивлялася білим лебедем», «долітати на крилі»), персоніфікованих метафор («вигляда тебе роса», «тиха стежка зацвіла»), етнічних і спеціальних («ластівко», «сонечко») символів тощо, спонукала І. Поклада до створення величальної пісні матері.

Власне твір «Пісня про матір» Ігоря Дмитровича Поклада належить до жанру камерної вокальної музики. Він написаний для голосу мецо-сопрано й однорідного академічного жіночого вокального ансамблю (квартету) у супроводі фортепіано. Квалітативна силабо-тонічна система віршування Бориса Ілліча з чоловічою і дактилічною римою зумовила особливості архітекtonіки цієї вокальної композиції, яка написана у розвиненій безрепризній контрастній подвоєнній двочастинній музичній формі зі вступом, доповненням і кодою (Ю. Тюлін).

Торкаючись докладної характеристики архітекtonіки пісні І. Поклада «Мамо, вечір догоря...», яка має неструктурний (вільний) розвиток у не занадто повільному темпі (*andante non troppo*) і розмірі  $\frac{4}{4}$ , слід зазначити, що саме вступ налаштовує слухача на ліричний характер музичної мови твору. У його основі ми спостерігаємо повторюваний мотив, мелос якого побудований на висхідній терцјево-квартовій інтонації рівних восьмих тривалостей  $f^1 - a^1 - d^2$  та послідовних низхідних терціях  $d^2 - b^1$  і  $cis^2 - a^1$ . При цьому в акордовій вертикалі прослідковуються обернення тонічного тризвуку і септакорди другого і п'ятого ступенів гармонічного *d-moll* – основної тональності.

Власне перший експозиційний однотональний модуляційний період «А» неповторної, неквадратної побудови (4 + 6 тактів) є ненормативним. Ця характерна ознака зумовлена тим, що його перше речення «а» закінчується у партії жіночого вокального ансамблю серединною недосконалою каденцією на тоніці і на автентичному відхиленні в тональність мінорної субдомінанти (*g-moll*) через побічну доміную в значенні секстакорду сьомого ступеня. При цьому гомофонно-гармонічна фактура уртексту першого речення (3–6 такти) представлена послідовним діалогічним горизонтальним чергуванням звучання партії солістки мецо-сопрано і партії (вокалізу на «А») зазначеного ансамблю. Так, у першій фразі мотив солістки, що будується на висхідній сексті  $a - f^1$  і плавному низхідному гексахорді від третього

ступеня натурального d-moll, органічно доповнюється мотивом щільної акордової вертикалі жіночого триголосоного ансамблю, який повторює мелос і фактуру вступу партії фортепіано в такій гармонічній послідовності  $t^{\frac{6}{4}} - t^{\frac{5}{3}} - t_6 - s^{\frac{5}{3}} - D_2 - t_6$ . У другій фразі ритмічно варійований мотив солістки, який завершується першим щаблем натурального d-moll, логічно продовжується стрімким висхідним кварто-терцієвим мотивом  $a - d^1 - f^1 - fis^1$  верхнього голосу щільної акордової вертикалі ( $t_6 - t^{\frac{6}{4}} - VII_6 \rightarrow IV_6$ ) вокального ансамблю з альтерацією (підвищенням) третього щабля d-moll.

Друге речення «b» (7–12 такти) замкненого експозиційного періоду є розширеним за рахунок оновлення інтонаційного розвитку, доповнення рядка поезії «даленіш як за віями сльоза» і низки короткочасних автентичних відхилень у паралельний мажор (F-dur) і в VI ступінь (B-dur, перерваний зворот). Так, у першому мотиві цього речення I. Поклад використовує у партії солістки мецо-сопрано низхідний секундовий хід до другого ступеня g-moll і низхідний пентахорд від п'ятого ступеня паралельного мажору (мотив секвенції) на тлі звучання в акордовій вертикалі жіночого триголосоного ансамблю субдомінантового секстакорду і модуляційного побічного неповного доміантового секундакорду. У другому мотиві в партії солістки ми спостерігаємо висхідні секундові інтонації до першого ступеня F-dur і низхідний пентахорд від п'ятого ступеня d-moll, що характеризують дволанкову мелодичну модулюючу низхідну секвенцію за інтервальним кроком зміщення мала терція. Ця мелодична лінія, яка у фактурі поєднана з барвами перерваного звороту вокального ансамблю, тобто з відхиленням у шосту ступінь через неповний доміантовий секундакорд ( $D_2 - VI^{\frac{6}{4}} - VI^{\frac{5}{3}}$ ), набуває ще нової художньої виразності. До того ж темброво-зображальною прикрасою першої фрази другого речення є те, що композитор застосовує на фоні вказаного перерваного звороту прийом рефлексії, а саме вводить у партію вокального ансамблю соло сопрано (7–9 такти, вокаліз на «А») в якості верхнього поліфонічного підголоску до провідної партії солістки. В його основу Ігор Дмитрович закладає звуковисотне протискладання верхнього висхідного тетрахорду паралельного F-dur і нанизування ритмізованої верхньо-секстової втори на провідний мелос мецо-сопрано, що представляє собою низхідний тетрахорд  $f^2 - e^2 - d^2 - cis^2$ .

У заключній фразі другого речення (10–12 такти) на тлі зміни метричного розміру ( $\frac{4}{4} - \frac{2}{4} - \frac{4}{4}$ ) і фонового звучання в партії жіночого триголосоного ансамблю неповного другого терцквартакорду і доміантового секундакорду рельєфно виразно проспівуються на одному видиху два мотиви соло мецо-сопрано. Вони наповнені плавними

секундовими зрушеннями, низхідним септимовим і висхідним квінтовым стрибками та нижнім низхідним тетрахордом гармонічного d-moll. І знову в кінці першого періоду-строфи (12 такт) ми спостерігаємо у партії вокального ансамблю відомий мотив зі вступу. Отже, перший період «А» характеризується зазначеною ненормативністю як за масштабом (складом), так і за способом членування (кадансуванням) речень (М. Бонфельд, Ю. Тюлін).

Авторська інтерпретація першої фрази другого періоду «В» складає враження, що новий структурний елемент вокальної композиції ґрунтується на тематичному матеріалі експозиційного періоду. Початковий мелос партії мецо-сопрано також будується на основі плавного низхідного пентахорду від третього щабля натурального d-moll з висхідним терцієвим ходом до першого щабля на ґрунті відомої незмінної гармонічної послідовності ( $t^{\frac{5}{3}} - II_7 - t_6 - II_7 - t^{\frac{5}{3}}$ ) синкопованого фортепіанного супроводу. Знову ми спостерігаємо проходження діалогічної відповіді жіночого вокального ансамблю у вигляді вокалізу (співу на «А») плавного низхідного одноголосного мотиву  $f_2 - e_2 - d_2 - a_1$  четвертними тривалостями, що звучить як своєрідне «відлуння» у високій другій октаві. Але інтонаційна лінія другого мотиву першого речення «с» партії солістки, починаючи з третього ступеня основної тональності плавно описує тони доміантового тризвуку паралельного мажору з наступним висхідним секстовим стрибком до третього ступеня F-dur при гармонічній підтримці доміантового септакорду в акомпанементі фортепіано. Як відповідь у «відлунні» триголосної акордової фактури вокального ансамблю звучить основний тризвук і секстакорд паралельного мажору ( $III^{\frac{5}{3}} - III_6$ ), який раптово закінчується в мелосі верхнього голосу альтерацією (підвищенням) першого щабля «fis<sub>2</sub>», що у свою чергу забезпечує раптове відхилення в тональність мінорної субдомінанти (g-moll) через побічний секстакорд сьомого ступеня, а в партії супроводу фортепіано – через побічний доміантовий квінтсекстакорд.

Власне на фоні звучання у партії вокального ансамблю зазначеного побічного модуляційного акорду до субдомінантової функції ( $s_6$ ) починається нове речення «d», що побудоване на багатоголосі гетерофонного типу. Йому властиве паралельне нижньо-терцієве голосоведіння, яке представляє ямбічний мотив уже двох жіночих голосів соло (мецо-сопрано й альт) з рисами неприготовленого подвійного затримання прохідних терцій. При цьому верхній голос паралельної втори ґрунтується на низхідному тетрахорді від шостого ступеня натурального g-moll з наступним висхідним терцієвим стрибком до п'ятого ступеня вказаної тональності. У другому мотиві дуету солістів ми спостерігаємо дволанкову мелодичну модулюючу низхідну секвенцію за інтервальним кроком зміщення велика секунда на тлі

проходження у партії вокального ансамблю відхилення у паралельний мажор (III<sub>6</sub>) через побічний неповний доміантовий секундакорд.

Наступний новий ямбічний мотив соло жіночого дуету (18–19 такти) з рисами зазначеного затримання становить основу для послідовного проходження шестиланкової мелодичної модулюючої низхідної секвенції за інтервальним кроком зміщення велика і мала секунда. При цьому мелос мецо-сопрано оспівує рівними восьмими тривалостями четвертий щабель тональності g-moll на фоні розв'язання неповного побічного доміантового квінтсекстакорду в мінорний субдоміантовий тризвук у триголосній фактурі вокального ансамблю.

Під час проходження другої ланки зазначеної секвенції композитор використовує у партії жіночого вокального ансамблю еліпсис – своєрідне ускладнення у послідовності акордів внаслідок заміни очікуваного акорду (тонічного тризвуку) будь-яким іншим акордом (субдоміантовим квартсекстакордом і неповним доміантовим квінтсекстакордом щодо субдоміантової тональності g-moll), який не є безпосереднім функціональним наслідком першого акорду, а у верхньому голосі соло – неакордовий дисонуючий звук «с<sub>2</sub>» на ґрунті звучання у вокальному супроводі квартсекстакорду сьомого ступеня гармонічного d-moll і мелодичний передйом «а<sub>1</sub>» в якості неакордового дисонансу (І. Дубовський).

У третій ланці досліджуваної секвенції активізуються зміни у викладенні музичного твору І. Поклада «Пісня про матір», а саме головна фігура «звукової картини» переходить до solo мецо-сопрано, натомість у чотириголосній фактурі жіночого вокального ансамблю відбувається мішане розташування акордів. Власне, на фоні озвучення широкої тембрової тканини терцквартакорду другого ступеня, доміантового септакорду, неповного нонакорду третього ступеня в якості еліпсису, секундакорду альтерованого (підвищеного) шостого ступеня, квінтсекстакорду подвійної доміанти тощо розгортається плавна послідовність низхідних мелодичних секвенцій рельєфу провідного голосу соло, мелос якого інтонаційно логічно «завершується» першим щаблем основної тональності. І знову у партії фортепіанного супроводу звучить відомий мотив зі вступу. Отже, внаслідок

подвійного секвенційного розширення другого речення «d» досліджений структурний елемент музичної мови «В» можна визначити як період типу розгортання (Ю. Тюлін). Це зумовлює також ненормативність цього періоду як за масштабом, так і за способом членування речень (М. Бонфельд).

Після точного повторення розвиненої безрепризної двочастинної форми зі зміною тексту на другий куплет-строфу вірша Б. Олійника «В сад вишневий на порі...» композитор І. Поклад з метою розвитку музичної драматургії і збагачення художньої інтерпретації величальної пісні матері вводить кульмінаційне речення-доповнення «d<sub>1</sub>», яке ґрунтується на варіаційному повторенні описаних двох секвенцій другого періоду «В». Так, у першій дволанковій секвенції (25–27 такти) підголоскову втору паралельних терцій соло партій мецо-сопрано й альт повністю дублюють два верхні голоси триголосного жіночого вокального ансамблю. При цьому нижній голос підкреслює гармонічну забарвленість функцій у щільній модуляційній акордовій фактурі (VII<sub>7</sub> → IV<sup>6</sup>/<sub>4</sub> – V<sub>9</sub> → III<sup>6</sup>/<sub>4</sub> – VII<sup>5</sup>/<sub>3</sub> → IV<sup>5</sup>/<sub>3</sub>). У розвитку другої шестиланкової діатонічної секвенції відбуваються незначні зміни тільки у супроводі вокального ансамблю (28–29 такти), а саме автор вводить плавний низхідний хроматичний вокаліз (d<sub>1</sub> – cis<sub>1</sub> – c<sub>1</sub>), який виконується на *morendo* (спів із закритим ротом на «м») в якості виразного поліфонічного підголоску. Отже, висвітлене самостійне кульмінаційне доповнення-ускладнення характеризує розширений період як основний вид складного періоду (Ю. Тюлін).

Наприкінці вокального твору Ігор Дмитрович вводить мрійливо-ліричну зворушливу коду (росо а *rosso ritenuto*), гармонічні звукові барви якої змальовують ніжні символи «сива ластівко, сиве сонечко» і переливаються контрастними «романтичними» відношеннями функцій мажорного квартсекстакорду шостого ступеня і мінорного квартсекстакорду першого ступеня натурального d-moll. Починаючи із загального ямбічного унісону низхідної секундової інтонації e<sub>1</sub> – d<sub>1</sub>, у мелосі солістки і верхнього голосу вокального триголосного ансамблю ми спостерігаємо октавний висхідний стрибок від першого щабля основної тональності (d<sub>1</sub> – d<sub>2</sub>) та висхідні і низхідні мелодичні

Таблиця 1

**Розвинена безрепризна контрастна подвоєна двочастинна музична форма зі вступом, доповненням і кодоу**

Вступ	Період А (I частина)	Період В (II частина) складний період		Кода
фраза з двох мотивів	2 речення «а» і «b»	2 речення «с» і «d» період типу розгортання	речення-доповнення «d <sub>1</sub> »	фраза з двох мотивів
d-moll	d-moll – g-moll F-dur – B-dur d-moll	d-moll – F-dur g-moll – F-dur g-moll – d-moll	g-moll – F-dur g-moll – d-moll	B-dur – d-moll
1–2 такти	3–12 такти	13–24 такти	25–33 такти	33–35 такти

терцієві «скоки-переливання» на тлі плавної зміни зазначених «романтичних» ладово-забарвлених гармонічних функцій (VI  $\frac{6}{4}$  – t  $\frac{6}{4}$ ). Пропонуємо схему музичної форми вокальної композиції І. Поклада «Пісня про матір» на слова Б. Олійника (див. таблицю 1).

Основна функція акомпанементу партії фортепіано у величальній пісні матері Ігоря Дмитровича – це звукотворчий інструментальний фон, який істотно доповнює і збагачує психологічний зміст музики, а також гармонічна синкопована підтримка соло партії вокалістки і часткове ритмізоване акордове дублювання партії жіночого вокального ансамблю. При цьому генерал-бас служить фундаментом, устоєм, який налаштовує учасників творчого колективу на ладотональний план архітекtonіки досліджуваної композиції. Лише у короткому двомотивному вступі концертмейстер своїм широким мелосом налаштовує слухачів на ліричний характер пісні, а в піднесеній загальній кульмінації (25–27 такти) партія фортепіанного супроводу дублює в октаву партію вокального ансамблю.

Відомо, що художня інтерпретація музичного твору передбачає індивідуальний підхід, активне ставлення, різноманітні концепції трактування, наявність суб'єктивного творчого бачення виконавця тощо. У культурно-історичному аспекті розвитку української естради твір І. Поклада «Пісня про матір», який був створений ще у далекому 1977 році, упродовж майже пів століття виконують відомі співаки Ніна Матвієнко, Олена Романовська, вокальний дует у складі Тоні Матвієнко і Василя Бодарчука, тріо бандуристок «Вишиванка» Полтавської обласної філармонії, акапельний чоловічий вокальний ансамбль-секстет «ManSound» та ін. А, втім, лише вокальний ансамбль Київського національного академічного театру оперети інтерпретує досліджувану композицію відповідно до уртексту у супроводі камерного оркестру.

**Висновки.** Ігор Дмитрович Поклад – видатна особистість національного музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Як справедливо зазначає сучасний український поет і драматург Ю. Рибчинський, «Композитор Ігор Поклад – живий класик сучасної української пісні. Я навмисно не додаю до слова «пісня» епітет «естрадна», тому що більшість його пісень стали народними» [6]. Вокальний твір «Пісня про матір» митця на слова Б. Олійника, який облетів увесь світ, явивши вибагливій слухацькій аудиторії взіреть ліризму, довершеності та мелодійності української пісні, створений для голосу мецо-сопрано (епізодично дуєту) й однорідного академічного жіночого вокального ансамблю (квартету) у супроводі фортепіано. Власне квалітативна силаботонічна система віршування Бориса Ілліча з чоловічою і дактилічною римою зумовила особливості архітекtonіки цієї композиції, яка написана

у розвиненій безрепризній контрастній подвоєній двочастинній музичній формі зі вступом, доповненням і кодою.

Багатоголосна фактура жіночого вокального ансамблю і дуєту солістів у досліджуваній величальній пісні матері насичена досить складними, але цікавими художньо-виражальними гармонічно-поліфонічними прийомами. Різнобарвна ладотональна структура, плавні гармонічні сполучення, короткочасні відхилення й еліпсиси, зміна метричного розміру, розмаїття ліричних проникливих інтонацій і ритмічних малюнків основного мелосу, ансамблевого фону й акомпанементу, підголоскові вокалізи і паралельні ритмізовані нижньо-терцієві втори, послідовний «діалог» соліста-вокаліста з акордовою вертикаллю жіночого ансамблю чи «нашарування» на дуєт солістів-вокалістів гармонічного тла жіночого ансамблю тощо по особливому збагачують звучання твору. При цьому оригінальності твору додає задушевна простота мелодичної лінії соло мецо-сопрано. Їй властиві інтонаційні звороти невеликого амбітусу з обігриванням інтервалів висхідної сексти і низхідної секунди. Наявність мелодичних стрибків гармонічно компенсується їх заповненням низхідним поступальним рухом пента і гексахордів.

Загалом, вокальний багатоголосний солоспів «Пісня про матір» І. Поклада постає як приклад високохудожнього впровадження в жанр естрадної пісні високих морально-етичних якостей і вічних людських цінностей. Його провідна ідея – «завдяки турботам матері, ми загартованими приходимо у світ» [21, с. 370]. Трактування композитором вірша «Мамо, вечір догоря...» Б. Олійника та власне образу матері, який є центральним в інтимній ліриці поета, вражає особливою одухотвореністю і молитовністю. Драматургії розвиненого двочастинного циклу «Сива ластівка» властиві риси симфонізму і наскрізного розвитку, про що свідчить строгий архітекtonічний план музичної форми вокальної композиції. І. Поклад розширює рамки жанру естрадної пісні і створює унікальну багатоголосну вокально-ансамблеву ліричну поему. У жанрі академічної камерно-вокальної музики зосереджується весь художній мистецький потенціал авторського стилю композитора.

На сучасному етапі розвитку вітчизняної музикознавчої наукової думки подальші перспективи у цьому напрямі пов'язані із всебічним і достовірним вивченням творчої спадщини видатного українського композитора Ігоря Дмитровича у різних жанрах музики.

#### БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК:

1. Борис Олійник. Вибрані твори в двох томах. Том перший. Лірика. Київ : Вид-во художньої літератури «Дніпро», 1985. 268 с.
2. Борис Олійник. Сива ластівка (аналіз). URL: <https://www.ebk.net.ua/Book/buunt/ulat/part2/241.htm>



3. Ігор Поклад – пісні, біографія. URL: <https://www.pisni.org.ua/persons/120.html>
4. Ігор Поклад : «Пісні вже не твої, їх вважають народними...». URL: <https://www.uarp.org/news/1444896081>
5. Ігор Поклад – офіційний сайт композитора. Біографія. URL: <http://www.poklad.com.ua/biography.html>
6. Ігор Поклад – офіційний сайт композитора. Публікації. Передмова до збірки пісень Ігоря Поклада. URL: <http://www.poklad.com.ua/publications/16-foreword-to-songs.html>
7. Ігор Поклад – офіційний сайт композитора. Творчість. Музика для кіно. URL: <http://www.poklad.com.ua/work-cinema.html>
8. Ігор Поклад – офіційний сайт композитора. Творчість. Мюзикли, дитячі спектаклі та музичні комедії. URL: <http://www.poklad.com.ua/work-theatre.html>
9. Ігор Поклад – офіційний сайт композитора. Творчість. Пісні Ігоря Поклада. URL: <http://www.poklad.com.ua/work-songs.html>
10. Кудрявцев М. Г. «У гиблий час глобального бесплоду...» : [Роздуми над поезією Бориса Олійника]. Дніпро, 2004. № 5–6, С. 120–140.
11. Кузик В. В. Українська лірична пісня. Київ : «Наукова думка». 1980. 112 с.
12. Лещенко Т. О. «Стоїть на видноколі світла мати...». (Інтимна лірика Б. Олійника на уроці поза-класного читання). URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/200097514.pdf>
13. Марфіна Ж. «Я все віддам за одне недоспіване «мамо»» : (міфопоетика слова-образу мати у поезії Б. Олійника). *Культура слова*. 2011. Вип. 74. С. 22–27.
14. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2007. 20 с.
15. Олійник Б. Вибрані твори : у 2 т. (Бібліотека Української Літературної Енциклопедії: вершини письменства) / Редкол. : Павличко Д. В. (голова), Зяблюк М. П. (заст. голови) та ін. Київ : Вид-во «Укр. енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2005. Т. 1. Вірші. Поєми. Вступна стаття Талалая Л. М.; Укладачі Луків М. В., Слободяник А. Я., Янко Д. Г.; Худ. оформлення Стратіла М. І. Іл. Перевальського В. Є. 608 с.
16. Олійник Б. І. Сива ластівка : Поезії про матір. для серед. шк. в. / Іл. Ю. А. Чеканюка. 2-ге доп. вид. Київ: Веселка, 1984. 102 с.
17. Олійник Борис (1935...). URL: <http://ul.iolya.com.ua/page190.html>
18. Олійник Борис Іллч – Патріот, Поет, Політик. URL: <http://biography.nbuv.gov.ua/data/data/bibliogr/3154.pdf>
19. Поклад Ігор Дмитрович. URL: <http://www.ukrgeroes.com.ua/PokladID.html>
20. Пустовіт Л. О. Поетичний словник Бориса Олійника. *Українська мова та література в школі*. 1985. № 1. С. 53–57. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20170518-poetichnij-slovník-borisa-olijnika>
21. Усі уроки української літератури в 11 класі. II семестр. Профіль – українська філологія. / О. О. Косогова, Л. Г. Муковоз. Харків: Вид. група «Основа», 2014. 713, [7] с. (Серія «Поглиблене вивчення»).
22. Філософія сенсу буття людини в поезіях Б. Олійника. URL: <http://referat-ok.com.ua/work/filosofija-sensu-buttja-ljudini-v-poezija/>
23. Section of the scientific journal: Theory and methodology of professional education.