

**“... І В ХАОСІ ТВОРИТЬ СКАРБИ”:  
АНТИЧНІ ОБРАЗИ Й МОТИВИ В ПОЕТИЧНІЙ  
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПАВЛА ТИЧИНИ**

У статті аналізується роль античного інтертексту в ранній творчості Павла Тичини. Визначається, що рецепція греко-римських образів і мотивів реалізується через алюзивні відсилання, континуаційні відношення, ремінісценції, у результаті чого відбувається збагачення семантики текстів. Крім того, трансформуючи античний текст, поет творить власні міфи, у яких втілюються його історіософські, естетичні та етичні погляди.

*Ключові слова:* символізм, античний інтертекст, міфологема, інтерпретація

*Oksana Galchuk “...and in chaos treasures creates”: The antique images and motives in Pavlo Tychyna’s poetic interpretation.*

The article analyses the role of antique intertext in Pavlo Tychyna’s poetry. It was determined that reception of Greco-Roman images and motives has been realized through an allusion continuous relations and reminiscences. As a result semantics of the symbolist poet’s texts enriched. Moreover the poet creates his own myths by transforming the antique text. His own historical, aesthetic and ethical views were incarnated in these myths.

*Key words:* symbolism, antique intertext, interpretation, mythologem.

Роль знакових образів-символів у поезії Павла Тичини – традиційний об’єкт досліджень сучасних науковців. Характерною ознакою творчого почерку поета, наголошують учені [28 та ін.], є послідовне опрацювання образів архетипного походження, які й складають парадигму його кларнетизму. А серед образів світової літератури він активно звертався до Святого Письма, перетворюючи біблійний інтертекст на елемент ідейно-естетичного та експресивно-виражального комплексу своєї поезії [див. 13, 22, 23, 28 та ін.]. Щодо античного інтертексту, то його функції у творчості поета-символіста практично не вивчалися. Мета нашої статті – аналіз поезії Тичини

з погляду рецепції античних образів і мотивів, з'ясування їхньої ролі в конструюванні його символістської поетики.

Уже в двох своїх найсуттєвіших стильових ознаках – пантеїстичному й панмузикальному світосприйнятті – Тичина *semper tiro* античної традиції. Перша збірка Тичини “Сонячні кларнети” явила світу поета, який творить новий міф про Космос та оспівує його верховне начало, що творить музику Сонячних кларнетів. Новому божеству, несумісному з насильством і рабством, Тичина протиставляє і християнського Бога, і богів Олімпу. Але, відкидаючи авторитарного Зевса й свавільного Пана, він не відмовляється від мрії античних філософів про світову гармонію. Прагнення ладу з природою примножене на прагнення гармонії з суспільством і з собою, видає в ньому ідеаліста, для якого це необхідна передумова творчості: *“І нітьми творчої хітон, і благовісні звуки”* [25, 35]. Тичининська здатність чути «музику сфер» перетворилася у діонісійське підґрунття й принцип його поезії, проектуючись і на всі інші прояви поетового життя. *“Я ніколи не покохаю жінку, котрій бракує слуху./ Молюсь не самому Духу – та й не Матерії. – /До речі: соціалізм без музики ніякими гарматами / не встановити”* [25, 87], – писав Тичина в “Антистрофі”, об’єднуючи воедино вимогою музики (у поетовому розумінні – духовності) особисте й суспільне. У вірші з символічною назвою “Евое!” поет накладає тему музики на проєкцію майбутнього й власний екзистенційний вимір людини прийдешнього. Він мріє про час, коли *“на людину, що не вмітиме пісні, дивитимуться як на справжнього контрреволюціонера”*[25, 88]. Трактування музики як очищувальної стихії, що здатна гармонізувати людське буття (поет закликає пристати до партії, *“де на людину дивляться, як на скарб світовий, і де всі як один проти карі на смерть”* [25, 88]), у поєднанні з назвою твору (захопленим вигуком “Евое!” вакханки-жриці вітали бога Діоніса) дають змогу припустити, що поет осмислював Діоніса-Вакха не як бога вина й виноградарства, а, йдучи за філософією орфізму, як символ божественного духу. За вченням орфіків, які,

як вважають учені, виражали світогляд селянства, міфічний співець Орфей, що боготворив Вічно-Жіночне в природі, прославляє його в ім'я Діоніса, яким воно перейняте, і прагне розбудити його в душі людства. Тичина виступає новітнім Орфеєм, про що одним із перших відзначив у своєму есе “Хліборобський Орфей, або Кларнетизм” В. Барка. І хоча дослідник заперечував пантеїзм Тичини, вважаючи, що в основі поетової картини світу лежить християнський світогляд [див. 2], його визначення митця як “хліборобського Орфея” відображає вагомість духовного світла для поезії Тичини, тяжіння поета-символіста до всеохопності й цілісності через пантеїзм і панмузичність.

Цікаво, що імені міфічного співця Орфея, до якого неодноразово зверталися модерністи, у поезії Тичини немає. Навіть на традиційний для поетикологічного комплексу образ музи натрапляємо тільки двічі, і в обох випадках він переосмислюється з позицій сучасної авторові історії та вітчизняної культури. У вірші “Один в любов ...” муза уведена в драматичний контекст війни, у якій вирішується доля України (“*А справжня муза неомузена / там десь на фронті в ніч суху / лежить запльована, залузана / на українському шляху*” [25, 81]). А в поезії “Пругкий початок кукурудзи...” пластичний образ музи (“*Пругкий початок кукурудзи / од Вас передано мені, / спасибі. Для моєї музи – / немов з-під молота вогні ...*” [44: III, 234]) підсилений несподіваним зоровим образом кукурудзяного качана, жовтогарячі зерна якого нагадують поетові вогняні іскри. Сусідство “музи” і “вогню” викликають асоціацію з гомерівським деміургом – спільним визначення у греків і співця, і коваля.

Синтез традиційного українського мотиву з алюзією на античний художній досвід – особливо характерний для творчості Тичини першого етапу розвитку в його творчості феномену кларнетизму. Так, у вірші “Гаптус дівчина...” під впливом оптимістичного світобачення автора одна з античних Мойр, яких зазвичай зображували жінкою похилого віку, можливо,

вкладаючи в концепт віку семантику вселенського знання, перетворюється на молоду жінку, що *“червоним, чорним вишиває мені життя”* [25, 42]. Так поет трансформує античну міфему в традиційний для українського фольклору образ, маніфестуючи (через мотив молодості) інтуїтивне, а не раціональне осягнення світу.

Зауважимо, що оцінка античної спадщини Тичиною спеціально не декларувалася. Якщо для творчості неокласиків озвучування свого ставлення до класичної літератури стало однією з традиційних тем й органічним складником мистецького самовираження, то поетичні заяви Тичини – це кодекс поета-громадянина, чиє слово поставлене на службу державі, в ідеології якої він не повинен сумніватися ні на мить. Такі самоозначення звучать у контексті настанов, які в дусі гораціанського *“Послання до Пізонів”* Тичина адресує поетам-початківцям (*“Поетам нової формації”*, *“До молодих поетів”*, *“Правдивим будь...”*, *“До себе самого й до молодих поетів”*, *“Архівоватору-поету”* та ін.), або ж у творах полемічного характеру останніх років творчості (*“Навіщо нам дискутувать”*, *“Коли офіцерня й кадети...”*). Авторську позицію щодо античної спадщини, щоправда, висловлену у досить цікавий спосіб, можна відчитати у вірші *“Коли офіцерня й кадети”*. Тичина говорить про важкий вибір між творчою свободою й незаангажованістю та самодисципліною, який він мусив зробити свого часу: *“Й життя мені тут повеліло, / щоб я ішов не навмання, / щоб говорив я просто, й сміло, / питання ставив не похило / при незвичайнім світлі дня”* (24: III, 317). Поет навіть означив зміну вектора своєї творчості (*“І я в той бік увесь подався, де робітник, де селянин»*) після блискучого поетичного дебюту (*“Ну, що ті Сонячні кларнети”...*). Цей новий шлях виявився протилежним обраній неокласиками естетичній автономії, згадка про яких є знаком усвідомлення цього Тичиною: *“Я “неокласиків” не ганю, / Хоч в них не річка, тільки став. / Старе – чи може бути в скресанню? / Нікого в книзі теж не раню / “Замість сонетів і октав”* (24: III, 317).

Це чи не єдиний випадок, коли Тичина веде мову про “п’ятірне гроно”, хоча, як відомо, М. Зеров неодноразово аналізував його твори, уважно стежив за публікаціями, а навколо правок поета, внесених до поеми “Живемо комуною”, розгорнулася навіть полеміка в листах [див. 5]. У наведених рядках цікавими є два принципових, на наш погляд, моменти. По-перше, поет образно називає творчість неокласиків “*ставом*”, протиставляючи його “*річці*”, і в такий спосіб підводить читача до антиномії “лад, спокій, упорядкування, статика”/”хаос, рух, динаміка”. У цьому вбачаємо символіку тичининської “річки” діонісійської творчості, яку автор протиставляє аполлонійському “ставу” неокласиків. По-друге, дихотомію діонісійське – аполлонійське Тичина доповнює ще однією парою антонімів “нове – старе”, що зорієнтовують на проблему ставлення до традиції. Хоча оцінки як такої Тичина не дає, а звертається до читача з риторичним запитанням “*Старе – чи може бути в скресанню?*” [24: III, 317], у поєднанні “старого” і “скресання” як синоніма оновлення висловлена авторова позиція щодо творчості неокласиків: поет не погоджується з критиками, які називали їхню поезію не сучасною, анахронізмом. А відтак через сприйняття Тичиною неокласичної естетики виокреслюється його ставлення до культивованої нею античності. Можливо, у розумінні Тичини, рецепція греко-римської спадщини – це шлях до скресання криги традиціоналізму української поезії.

Принциповим для з’ясування питання “Тичина й античність” вважаємо зміст вірша “Охляло сонце ...”: “*Жінка зніма білизну./ Веремію круг неї вітер закрутив / і запилів у свій мотив рожеві ноги й повну шию... / Немов в Елладі! / Вітер з моря вітрилить пазуху... / Краса!*” [25, 126 – 127]. Перед читачем постає мозаїка літнього вечора, освітлена м’якими променями призахідного сонця. Її складовими є досконала природа та досконале людське тіло. Вони творять гармонію, обов’язковою умовою якої є поєднання фізичної краси з чистотою, яка матеріалізується завдяки людській праці (“*жінка знімає білизну*”). Радісний настрій, народжений спогляданням

цього, виливається в естетичний екстаз (“*Краса!*”), а все разом активізує авторську асоціацію з античним ідеалом (“*Немов в Елладі!*”). Можливо, у такий побит митець виражає античне поняття калокагатії – “моральної досконалості та витонченості культурної” [11: I, 813] – чи не найвагомішого у спадку античності, заповіданого наступним поколінням. Якщо прийняти цю поетичну ідилію за авторський варіант образу античності, то важливою його характеристикою є динаміка: Тичина вживає дієслово недоконаного виду в теперішньому часі (“*зніма*”), двічі говорить про вітер (“*вітер закрутив і заплив у свій мотив розсеві ноги й повну шию*” та “*вітер з моря вітрилить пазуху*”) й утворює авторський неологізм *вітрилить*, що, посилює відчуття руху. Отже, античність Тичини жива й наповнена енергетикою моральності й краси, до якої поет звертатиметься неодноразово.

В окремих поетичних ситуаціях знакові імена античності слугують у Тичини засобом вираження авторського сприйняття цього етапу розвитку людської цивілізації (“*П’ю немов із бутеля*”) або утворюють сюжетно-образне підґрунтя для алюзії на суперечливі проблеми сучасності (“*Розкривши Гомера*”, “*Клеон і Діодот*”). Так, у поезії “*П’ю немов із бутеля*” ім’я Аристотеля асоціюється в поета насамперед із трактатом «Етика» та філософськими ідеями матеріалізму: “*П’ю немов із бутеля / думку вихователя / думку Аристотеля / думку оновителя*” [25, 377]. Таку інтерпретацію навряд чи можна назвати оригінальною, тоді як у віршах “*Розкривши Гомера*” та “*Клеон і Діодот*” Тичина продемонстрував оригінальний підхід до античного інтертексту, що стане однією з тенденцій тенденції літературної свідомості ХХ ст.

У поезії “*Розкривши Гомера*” греко-римський текст маркований ім’ям Гомера й сюжетом “*Одіссеї*”, що свого часу виявилася притягальною і для неокласиків (“*Лотофаги*”, “*Лестригони*”, “*Karnos tes patridos*”, “*Телемах у Спарті*”, “*Навсікая*” М. Зерова, “*Шляхами Одіссея*” Юрія Клена, “*Як Одісей, натомлений блуканням...*” М. Рильського). У Тичини можна спостерегти

емблематичне функціонування поеми Гомера як тенденцію у реципіюванні античності новітньою літературою:

*Що ж, зволікай женихів, Україно, мов та Пенелопа,  
Хай об'їдають тебе: вже ж ти не вийдеш за всіх.  
Будеш ти сонна, заплакана ждати свого Одиссея –  
«Сльози народу? – пусте! Тільки б вернувся мій цар ...» [24: I, 344]*

І в першій книзі 12-ти томного “Зібрання творів” (1984) Тичини, і в книзі вибраного “Золотий гомін” (2008) опублікована була лише ця строфа твору. Тоді як Т. Сосновська, досліджуючи такий маловідомий факт із життя поета, як арешт чернігівським ЧК його брата Євгена, повідомляє, що серед вилучених у нього паперів були й вірші “До кого говорить?” та “Розкривши Гомера”, і останній, крім наведеної вище, містив іще одну строфу:

*Що ж, Росіє, немов Навзікая, полощеш білизну!  
Кажеш, ти хочеш робить? Так я й повірив тобі.  
Ні, ти спочатку рабинь одпусти, одпусти їх на волю,  
Царські звички забудь, годі визискувать нас [цит. 19].*

На думку дослідниці, дата під першою строфою 1917 – 1918 рр., яку наводять упорядники 12-ти томного видання творів Тичини, помилкова (у книзі “Золотий гомін” називають 1918 – 1919 рр.). Ураховуючи, як зазначає Т. Сосновська, “атмосферу, в якій перебував поет після публікації збірки “Замість сонетів і октав” <...>, зваживши політичну ситуацію в Україні у 20-ті роки, і зрештою, дату арешту Є. Г. Тичини”, час написання вірша 1921 – 1922 рр. [19]. Крім того, вона посилається на лист до Зерова від 26 листопада 1924 р., у якому Тичина сам визначає час, коли почав експериментувати з античним віршем (“Розкривши Гомера” – спроба поета писати гекзаметром): “Захопився я гекзаметром два роки тому, після Гомера та після “Германа і Доротеї” [19]. Аргументи дослідниці вважаємо переконливими, а уточнення дати написання – принциповим для сприйняття твору.

Уже епіграф-присвята до “Розкривши Гомера” справляє враження написаного як *post factum* і явно з розрахунку на оприлюднення лише першої строфи твору. Тоді як зміст другої строфи дає змогу не тільки з’ясувати історичні й політичні погляди Тичини, а й краще зрозуміти трагедію митця, що свідомо обрав гірший варіант, ніж мовчання, – відмову від себе. У епіграфі Тичина конструює історико-культурний рівень вертикального контексту вірша, уточнюючи “писано в часи гетьманщини та денікінщини”: *“Закордонним женихам, – що все з своїми інтервенціями сватались до гетьманської чи до денікінської України, – писано в часи гетьманщини та денікінщини”* [24: I, 344]. А його філологічний рівень позначають слова “женихи”, “сватались”, що зорієнтовують читача на епос Гомера, чие ім’я винесене в заголовок. “Одіссея” – чи не найвідоміший у світовій літературі твір, матримоніальні проблеми персонажів якого накладалися на такі принципові питання, як цілісність держави, вірність родині, Батьківщині. Саме такі питання, на нашу думку, завдяки зверненню автора до античного тексту склали підтекст поезії “Розкривши Гомера”.

Образ Тичинової України, що терпляче зносить нахабство “закордонних женихів”, нехтуючи власним народом (*“Сльози народу? – пусте!”*) в ім’я примарної ідеї (*“Тільки б вернувся мій цар...”*), конструюється на основі гомерівського, суттєво видозмінюючи його. Так, якщо в світовій літературній традиції за образом дружини царя Ітаки Пенелопи закріпилося значення вірної дружини, мудрої господині, доброї матері єдиного сина Одіссея Телемаха, то в Тичини вона тільки втомлена двадцятирічним чеканням жінка, що в стосунках із “женихами” обрала пасивну тактику зволікання. Поет підсилює свою оцінку інертності України-Пенелопи епітетом “сонна”, висловлюючи так осуд політичних “загравань” різних влад, що змінювали одна одну, після проголошення самостійності України.

За Гомером, Пенелопа у своїй поведінці керується більше розумом, аніж почуттями, тому одним із постійних епітетів, яким характеризує її



автор, є “розумна”. У Тичина Пенелопа йде за власними емоціями, занедбавши обов’язок мудрої цариці. Обираючи між особистим і суспільним, вона віддає перевагу першому. Поет не лише не поціновує славнозвісний трюк Пенелопи з багаторічним тканням як розумний, а навпаки – вважає, що своєю нерішучістю вона лише примножила страждання громадян Ітаки. Відбувається дегуманізація міфічного образу, тож створюючи образ анти-Пенелопи, Тичина вписуючи своє ім’я до списку таких письменників ХХ ст., як Е. Юнсон, Є. Анджеєвський, К. Варналіс та ін., що переосмислювали гомерівських персонажів. Окрім того, у вірші “Розкривши Гомера”, на нашу думку, намічена тенденція амбівалентної та критичної репрезентації образу України, яку пізніше Є. Маланює – поетичний опонент Тичини – розгорне й утілить в образах то «зрадливої бранки», то гетери, то божевільної блудниці.

Усвідомлення Тичиною драматизму політичної ситуації після муравйовських погромів у Києві, оцінка поетом декларацій, адресованих Петроградом і Москвою, відстежуються у другій строфі “Розкривши Гомера”. Якщо в першій центральним образом є Україна-Пенелопа, то в другій строфі – Росія-Навсікая. Тичина реінтерпретує образ Навсікаї, яка з наївної закоханої в Одиссея феацької царівни перетворюється на деспотичну рабовласницю. У звертанні поета до Навсікаї *“Ні, ти спочатку рабинь одпусти, одпусти їх на волю,/ Царські звички забудь, годі визискувать нас”* [цит. 19] проведена паралель з імперським досвідом царської Росії, який не став її минулим. Тичина підсилює недовіру до облудливих гасел про свободу й рівність, якими російський більшовицький уряд маскував свої істинні наміри, альянсом на декорації, у яких відбулася зустріч гомерівських персонажів. Як відомо, Навсікая знайшла Одиссея на березі моря, куди приїхала разом із служницями, щоб попросити білизну. На відміну від Гомера, Тичина сумнівається, що дочка царя працюватиме фізично, як і рабині (*“Кажеш, ти хочеш робить? Так я й повірив тобі”*). Поет вдається до каламбуру, у якому ситуація з “Одіссеї” переливається у варіант

фразеологізму “полоскати білизну” – обговорювати, лізти в чужі справи (“*Що ж, Росіє, немов Навсікая полощеш білизну!*”). Тичина обстоює право своєї країни на власний шлях, вимагаючи від Росії “одпустити <... > на волю” і припинити “визискувать”. За умови пасивності української громади (адже “Пенелопа” “сонна, заплакана”) поет, за шевченківською традицією, сміливо бере на себе місію її захисника. Отже, зрушення у трактуванні поетом жіночих персонажів “Одіссеї”, зумовлені літературними тенденціями та соціально-історичними процесами, підтверджують спостереження Н. Якубовської щодо вияву в літературі ХХ ст. поряд із тенденцією дегероїзації гомерівських образів їх “повної моральної деградації та духовної “бестіалізації” [29, 17]. Мовою трансформованих античних образів Тичина відтворює настрої сучасної людини в усій суперечливості й драматизмі.

Продовженням аналогічної тематики зі зверненням до знаків античної культури є твір “Клеон і Діодот”, у якому відтворена одна з драматичних сторінок Пелопоннеської війни. Ймовірніше всього, виклад поетом тих подій ґрунтувався на “Історії” Фукідіда, що, на думку істориків, є одним із небагатьох оригінальних джерел епохи, які дійшли до нашого часу. У 428 р. до н.е., на третій рік війни, союзники Афін жителі Мітілен повстали й перейшли на бік спартанців. Захопивши Мітілену, афіняни вирішили жорстоко покарати зрадників. Доля мітіленян вирішувалася на Народних зборах, і сама дискусія, що розгорілася, навколо питання страти, увійшла в історію під назвою “мітіленське питання”. Афіняни не підтримали політика Клеона, який вимагав стратити чоловіків Мітілени, жінок і дітей перетворити на рабів, а стали на бік Діодота, який переконав їх відмовитися від цього.

У 1921 році, коли був написаний вірш Тичини “Клеон і Діодот”, античний епізод звучав надзвичайно актуально: “білий” і “червоний” терор збирали свої криваві жнива на терені України вже чотири роки, знищуючи людські життя і політичні ілюзії. Як і Пелопоннеська війна, що була боротьбою не тільки атенців і спартанців, а й запеклою війною всередині

кожного полісу. Фуکیدід констатував: “Політичні узи виявлялися міцнішими за кровні зв’язки, оскільки члени гетерій швидше наважувалися на будь-які відчайдушні та небезпечні справи” [27, 198]. Тож Тичині та його сучасникам було б неважко зрозуміти настрої давніх греків і драматизм проблеми. Але пошуком історичних аналогій автор не обмежився. Використовуючи метод екстраполяції – інтелектуальної проекції на майбутнє тієї лінії розвитку подій або тенденції, закономірності якої в минулому достатньо добре відомі, – Тичина за допомогою античного тексту намагався відповісти на і питання, пов’язані зі смертною карою та етичним виміром політики: вірш “Клеон і Діодот” був написаний через рік після скасування смертної кари і за рік до її поновлення в 1922 році. А впродовж наступної чверті століття, до 1947 року, коли смертна кара буде замінена 25 роками виправно-трудових таборів, сталінський режим перетворить її ледь не на буденну справу, винаходячи все нові її форми – від повільної мученицької смерті в таборах до щоденного морального винищення тих, хто поки що був на волі.

Зрозуміло, що твір Тичини, у якому питання смертної кари, хай навіть у далекі античні часи, обговорювалося публічно, й, незважаючи на війну, було вирішено на користь життя, не міг побачити світ. Надто контрастно виглядав історичний прецедент на тлі сучасної читачеві соціальної практики. Крім того, у протистоянні Атени – Мітілени проглядалася до болю знайомі взаємини Петрограда і Києва: уже в перших рядках натрапляємо на українську реалію – “самостійність”: *“Буде ж знать Мітілена! згадає вона самостійність! / Зрадити нас в таку хвилю, коли наше військо в поході... Голови втяти і все тут, що будемо з ними балакати?”* [25, 119].

Не менш важливим, порушенням Тичиною в “Клеоні і Діодоті”, є питання особи вождя, правителя, яке також сягає античної літератури. Один із типів – демагог – був об’єктом нищівної критики в комедії Арістофана “Вершники”. Саме афінянин Клеон і став прототипом головного персонажа, виведеного “батьком комедії” під ім’ям раба Кушніра, який обдурює та

обкрадає свого німецького й недалекого господаря Демоса. В образі Клеона Арістофан показав виродження первісного змісту поняття демагог (“народний вождь”) у політикана, що задля власних корисливих інтересів, створення дешевої популярності вдається до брехливих обіцянок, лестощів, викривлення фактів тощо” [18, 334]. У “мітіленському питанні” Клеон ініціював смертну кару, вважаючи, що це стане уроком для інших союзників. Натомість Діодот бачив у такому кроці загрозу міцності “афінського союзу”. Поет не вказує на політичну приналежність Клеона чи Діодота, а обмежується етичною характеристикою за їхнім ставленням до смертної кари: Клеон – *“всім відомий нахаба, / він же стояв на минулій громаді за смертну кару”* [25, 119], а Діодот *“син Євкратів, що був і раніш проти кари”* [25,120]. Тичина залишає читачам можливість самостійно зробити висновки, пропонуючи аргументи, якими Клеон і Діодот намагалися переконати Народні збори.

Ключовими моментами виступу кожного з опонентів є питання, як можуть відреагувати інші союзники на страту мітіленців та в чому гарант міцності держави. В інтерпретації Тичини обидва політики однаково прагнуть зберегти “афінський союз” від розпаду, але обирають для цього різну тактику. Клеон наполягає, що *“... влада повинна в нас бути тиранія / Тільки попустим – союзники слухатись нас перестануть;/ встануть на нас тоді й інші за прикладом цих мітіленян* [25, 119]. Натомість Діодот сумнівається: *“Чи зменшиться повстань, як скараєм оце мітеленян?/ Люде до всього звикають, привикнуть вони і до смерті. / Це тим більше привикнуть, коли їх нужда підганяє./ Що ж ми – придумаєм кару ще більш жорстку, як смертна?”* [25,120]

Аналогією до неназваного, але зрозумілого з історичного контексту твору “афінського союзу” виступає, на нашу думку, створений у 1919 році “воєнно-політичний союз” формально незалежних України, Литви, Латвії, Росії, Білорусії. Наслідком цього стало об’єднання найважливіших

наркоматів, якими тепер фактично керували з Москви, що, по суті, було першим реальним кроком до відновлення унітарної держави. Наступним – угода про військовий і господарський союз між Росією та Україною у грудні 1920 р., у якій попри проголошення незалежності й суверенітету обох держав, фактично посилювався курс на централізацію. Далі X з'їзд РКП(б) в особі Сталіна поховає право націй на самовизначення, ствердивши небажаність існування окремих радянських республік за умов ворожого капіталістичного оточення. Його проект резолюції ЦК РКП(б) “Про взаємовідносини РСФРР з незалежними республіками” 1922 р. й ляже в основу договору про СРСР, на порозі створення якого стояла Україна. На матеріалі античного сюжету, який відіграє роль історичного прецеденту, Тичина здійснює своє “пророчество майбутнього”.

І Клеон, і Діодот виходять на загальну проблему суті державних законів. Клеон обстоює державу, закони якої поставлені на захист її міцності: *“Краще нехай уже гірші закони, але щоб незмінні,/ краще нехай неосвіченість, ніж ота вченість безвольна!/ Що ті закони прекрасні, коли їх виконувать смішно!* [25, 119]. А для Діодота, який *“звук дивитись в майбутнє”*, важливішими є закони, що дадуть можливість зберегти взаємини з сусідами та підтримати репутацію держави в зовнішньому світі.

Тичина демонструє тонке відчуття та знання історії, показуючи, що і Клеон, і Діодот, по суті, мають спільну мету – зберегти гегемонію Афінів над іншими полісами, що входили до союзу, міцність якого вже похитнулася і, як виявилось в майбутньому, не витримала випробування війною зі Спартою. Такої ж думки й сучасний дослідник В. Гуцин, який, проаналізувавши позицію Фукідида, виокремив проблему сумісництва імперії і демократії як основну в “мітіленських дебатах” [8]. Діодот у вірші Тичини наголошує, що йому важливо зберегти єдність полісу, адже атенці, вирішуючи долю мітіленян, розділилися на два табори. Характерно, що поет тричі – на початку твору та після виступу Клеона й Діодота – відстежує зміни в

настроях громади. Спочатку *“гамір атенці зчинили, на два табори поділившись”*, але поступово їхня активність зменшується аж поки не згасає зовсім: *“Гамір атенці зменили, а скоро і зовсім затихли”* [25, 120]. Увага поета до цієї проблеми зумовлена спостереженням подібної ситуації і в сучасній йому Україні, коли розділена війною навіть більше ніж на два табори громада проходила випробування мирним часом, перетворюючись під впливом оманливих обіцянок нових демагогів на сумирну масу.

Отже, звернення Тичини до історичного прецеденту як своєрідного аргументу – це один із традиційних і чи не найефективніших засобів протидії поширенню пропагандистських міфів та ідеологічних химер. І водночас це причина не оприлюднення автором вірша *“Клеон і Діодот”*, зміст якого допомагає зрозуміти глибину трагізму і Тичини-поета, і Тичини-громадянина, що усвідомлював справжню злочинну сутність режиму, одним із апологетів ідеології якого він стане пізніше.

Особливим за своєю функціональністю, оригінальністю прочитання і потенціалом вияву глибинних філософських пластів у творчості Тичини є образ Прометея. Міфологема Прометея є своєрідним об’єднавчим первнем у драмі-феєрії *“Прометей”*, віршах *“Прометей”*, *“Ходить Фауст”* і *“Слався!”*. Ці твори, написані в різні роки і з різною видавничою долею, справляють враження цілісного тексту, у якому виразно проступають ознаки антиутопії.

Витоки антиутопічності, як зазначає О. Євченко, своїми коренями сягають міфології, у якій спостерігається антитетичний спосіб мислення. На відміну від античного епосу, у якому також зберігається співвідношення утопічного й антиутопічного компонентів, *“поява антиутопічного компоненту в драмі зумовлена осмисленням письменниками сучасних їм утопій у політології і полемікою з ними <...>, тому змістом античної драми з антиутопічним компонентом є зображення небажаних тенденцій суспільного розвитку в майбутньому”* [9, 6]. В антиутопії Тичини також відбувається ревізія сучасних йому утопій про *”далі голубі”* та полеміка з ними.

Текст драми-феєрії “Прометей”, віршів “Прометей”, “Ходить Фауст” і “Слався!” цілком відповідає змістовому наповненню антиутопій: суб’єктивне зображення негативних явищ соціально-політичного або морального життя суспільства; у центрі твору найчастіше перебувають такі проблеми, як людина й історія, людина й матеріально-технічний прогрес, а також морально-етичні проблеми добра і зла, співвідношення індивіда й тоталітарної системи, “знелюднення” людини в умовах сучасної технократичної цивілізації. Крім проблематики, універсальність антиутопії створюється за допомогою особливої часово-просторової організації твору. Дія драми-феєрії відбувається *“багато років після того, як скарали Прометея”*. Обираючи міфічне літочислення, особливістю якого є позачасовий характер, Тичина дає змогу припустити, що “майбутнє” Прометея – цілком ймовірне сучасне читача. Принцип міфологізму вможливорює ще одну характеристику часу: міфічний Прометей, якому не було місця в світі класичного героїзму, ніс покарання тоді, коли здійснювали свої подвиги великі герої. Звільнений за покоління до Троянської війни, у добу протистояння троянців і греків Прометей – це “уже далеке минуле, тому Гомер і не згадує про нього (до того часу Зевс міцно посів місце володаря людей і богів, творця всіх благ і покровителя героїв)” [14, 452]. Так завдяки античному тексту створюється алюзія на час автора – по громадянській війні, коли на троні “новий Зевс”. Художній простір драми-феєрії теж корегується міфологічним сюжетом: зважаючи на міфічний топос покарання титана (гори Кавказу), зображену місцевість легко ідентифікувати. Гори у Тичини не тільки геофізичний об’єкт, а й символічне відгородження від решти світу країни, яку він назвав N, залишаючи, у такий побит, простір для здогаду.

Тичина долучається до творення традиції антиутопії, показуючи, до чого може призвести модель псевдоідеального суспільства, застерігаючи тим від помилок і небажаних наслідків. У “Прометей” майбутнє зображене як час, у якому люблять *“лише корисне. / Красою стала там точність, замість*

казок – розрахунок” [24: I, 467]. Це світ, у якому втілена технократична модель машинного, математизованого “раю”. *“Гляньте, як цвіте! Канали, фабрики... / А то все цифра, аршин, число”* [24: I, 470], – вигукує із замилюванням один із персонажів. Для підсилення ідейного задуму в зображенні майбутнього поет диференціює, як і Г.Гауптман у “Затонулому дзвоні”, Леся Українка в “Лісовій пісні”, Т. Манн у “Чарівній горі”, образ світу на “горішній” (“ясно у горах, зелено”), і світ долини (“там люди страждають у норах”, “тут і страждання і кров”).

У Тичини, за античною традицією, у структуру твору введений хор, його складають німфи, які живуть у горах. Як і в давньогрецькій трагедії, де хор рідко брав безпосередню участь у дії, а частіше був свідком і суддею вчинків протагоніста, німфи “Прометея” не втручаються в хід подій. Вони, *“одвічні жалібниці”*, наділені глибоким співчуттям до Прометея, розповідають йому про світ людей. Тож, як і в трагедії Есхіла, хор відіграє роль колективного персонажа, носія емоційного та інформаційного первнів.

Розірваність зв’язку людини з природою, підпорядкування людини технікою – традиційна тема антиутопій. Зображуючи суспільство, протиприродне за своєю суттю, Тичини показує, що за ознаку прогресу в майбутньому вважатиметься здатність високоефективного вбивства ворогів: *“Війна ж, здається, в нас – дипломатія. Й коли ми можемо ворожий полк одразу знищить і зрівнять з землею – електрика знаряддям, а не меч”* [24: I, 471]. Правду підмінили законом дисципліни (“бо правда є порожній звук... Бо правда те, що вимага земля. Бо правда те, що нам диктує людськість і дисципліна – вищий пункт її”), а справедливість – необхідністю жорстокості (“ми вбиваємо електрикою – отже, без болю і без крові. І лише, як виняток, караємо за зраду, з громади проганяючи» і “в жорстокості живих – закон життя”). У результаті таких соціальних катаклізмів нівелюється особистість, початковий етап якої – знецінення родинних стосунків: *“Самого*



навіть слова “батько” у нас нема. Бо ми усіх дітей виховуєм умісті. Хто ж те знає, де батько чий і син? Та й нащо знать?” [24: I, 467].

Нове людство у Тичини – знеособлена маса, позбавлена власних назв: імена людей замінюють порядкові номери, а назви країн – букви. За новими законами співжиття чи, радше, виживання, переслідуються найменші натяки на власну думку. За спробу Четвертої почути в словах Прометейя “рідний дух”, Перший дорікає: “*Ти знову за своє? То співчуття, то “рідне”... Невже бунтарське “я” не можеш взяти ти на гнзудечку?*” [24: I,473]. Люди, яких бачить Прометей, – це “нова раса” обмежених, жорстоких, самовдоволених і глибоко нещасних людей, що навіть не усвідомлюють своєї трагічності. Персонаж N пояснює: “*тут володіння отих рабів, що вільними себе назвали/ і зійшлися в громади немовби вільні, / тільки ж поклонилися холодній цифрі, мертвій дисципліні. / Ні радощів, ні жалощів у них – один лиш розрахунок./ Прометейя не може бути серед них* [24: I, 484]. Для означення нової раси Прометей віднаходить влучне й глибоке слово “самов’язні”. Він із жахом усвідомлює, що людство стало таким, як і деспот Зевс, тож запитує себе: “*Чи не прийдеться знов огонь той красти, борються, однімать – лиш не в богів, а в вас, лихії люди?*” [24: I, 478].

В образі Тирана, типологічно близькому до вольтерівського Магомета, який виростає на ґрунті фанатизму, Тичина досліджує владу ідеології, владу культу. Боячись “у своїй державі розколу”, Тиран маніпулює громадською думкою і людськими долями. Але трагедія майбутніх держав, за авторами антиутопій, у тому, що тирані та “старші брати” лише вивершують державну машину, покликану знищувати особистість. Стежити за приватним життям громадян, жорстко контролювати їх, регламентувати громадське й практично унеможливлювати політичне допомагають Тирану вірні Вартові.

У “Прометейі” вражає точність пророчих візій автора, що зображує явища, які незабаром стануть реаліями часу, “озвучує” ідеологічні гасла, що набирали сили, а з часом перетворилися на теорію і практику радянського

життя. Це і “залізна завіса”, що нею відгородиться від решти світу СРСР, і принцип нестихаючої війни з власним народом: *“війна на кождім кроці в нас і ворог нам, хто мислить у куточку, хто так, як ти, дає нам дисонанс”* [24: I, 476]. Натрапляємо й на цинічне обґрунтування новою расою майбутніх масових репресій: *“Коли ослабне хто, хоч би й з талантом,/ і знаєм ми, що він лиш буде вить, а не співає, /і що вже ми від нього корисного нічого не візьмем, –/ такого ми вбиваєм. Це в нас правда”* [24: I, 475]. Тож автор здійснює “морально напружене прозріння майбутнього” [3, 48], свідомо й цілеспрямовано зближуючи теперішнє і майбутнє задля застереження.

Єдиною серед людей, що виявляє прихильність до Прометей, є Четверта. Але атмосфера суцільної недовіри й підозри отруює її існування і вона зізнається Прометееві, що *“щасливі ми, це так,/ але те щастя в нас казенне і повне рабства./ Скільки, скільки мук! Страждаєш ти ... / А ми хіба на волі? Панує сила в нас і деспотизм!”* [24: I, 478]. Проте в новому світі все ж знаходиться істота, яка ціною свого життя звільняє Прометей. Це не міфічний Геракл, а німфа Етео. Вона з іншого, “горішнього”, світу. Ще дитиною німфа потрапила в полон до людей і *“забула я, чия і звідки, забула мову я свою”* [24: I, 480]. Усупереч давньогрецькому міфу, Етео з власної ініціативи хоче звільнення титана. Більше того, вона переконує зневіреного титана в необхідності зробити це самому. Але Прометей настільки зневірений побаченням, що не знає, заради кого варто рвати кайдани: *Задля смиренних білих? Задля чорних, затоплених у бруд? / Задля тиранів? / Чи задля цих, що душі по клітинках розгратували / й, зрікшись імен, порожній цифрі служать?”* [24: I, 485]. Зусилля Прометей марні, бо ще й потрібен вогонь, який *“розтопити Гефестові кайдани здатен”*. Німфа Етео, спалюючи себе, визволяє титана, перетворюючись, таким чином, на двійника того Прометей, що був готовий іти на самопожертву заради інших. Образ Етео вписується в національну літературну традицію, доповнюючи реєстр персонажів Лесі Українки – Мавка, Міріам, Віла-посестра, Кассандра,

Ізольда Білорука, Прісцілла, – які репрезентують такий тип жіночого характеру, як жінка-подвижниця. Отже, усупереч переконанню нової раси, що *“ми, люди, вже пережили героїв”*, не тільки знаходяться здатні на героїзм, а й ті, хто називатимуть себе прометейцями й співатимуть гімн Етео. Принаймні, про це розповідають в останній сцені звільненому Прометеєві німфи.

На цьому поема-феєрія обривається. Пояснення такої долі тичининського тексту можна шукати в різних площинах. Це і бажання автора досягти досконалості. Так, у листі від 7 листопада (символічна дата!) 1923 року Тичина писав майбутній дружині Л. Папарук про свою роботу над поемою та власні творчі сумніви щодо її завершення і публікації: *“Ви думаєте, чого я другий рік ношуся з “Прометеєм” і не оформлюю його чорнилом? – Не хочеться пускати його абияк. Іще б, мені здається, десь покуштувати його механіки, анатомію і всі науки про людину осягнути і філософії теорії звести в один мізинчик – отоді так! Тоді не страшно”* [24: I, 710]. Чи, можливо, Тичина відчував фальш того пафосу, що логічно мав би з’явитися у фіналі зі звільненим Прометеєм. Або ж розумів, що, за логікою розвитку сюжету, Прометей постане перед вибором: з ким він? Це питання тривожило й самого Тичину (*“Чи не поцілувати і собі пантофлю папи?”*). Та все ж поет, на нашу думку, завершив свій задум створення антиутопії, але вже в інших творах – віршах *“Прометей”*, *“Ходить Фауст”* і *“Слався!”*. У них реалізується характерна для антиутопій сюжетна лінія, пов’язана з деградацією головного героя, якого ламає система.

У вірші *“Прометей”* з персонажем відбуваються трагічні метаморфози – він сам стає частиною зла, проти якого боровся. Надривно, пафосно (складається враження, що Прометей хоче випередити будь-які зауваження чи запитання) він переповідає свою історію майже тими ж репліками, що і в монологах драми-феєрії. Водночас Тичина вводить нові мотиви – *“чергові тирані”* (*“тиран черговий мені орлів та коршаків із сміхом насилав, щоб*

упевнитись, чи я ще живий? І раз прилетіло їх не два, не три. За двоголовим – одноголовий, білий, чорний, за ним іще якийсь, іще ...”) і “самовизволення Прометея” (“Тут я не витерпів! Двигнув плечима!”). Для цього нового Прометея людські життя, в ім’я яких він готовий був на тисячолітні страждання, – ніщо, визволяючись він “подавив свого й чужого люду – без ліку...”. Тичина тонко передає почуття Прометея від усвідомлення своєї нової сутності: він нажаханий, розуміє, що сталося непоправне, інакше не було б запитань: “Дивлюся тепер на кров, на корчі тіла, на руїни. Заплакати? Себе убить?” [24: I, 362]. Але фізіологічний страх, який ховається в його сумнівах, бере верх. Він проголошує нове життєве кредо “Творить життя нове – хоч би й по трупах”. Кредо, що має стати незаперечним законом життя всього суспільства. Новий Прометей – страшна пародія на того, чиє ім’я – знак любові до людей, сміливості духу й поступу. В останньому рядку поезії звучить відверте визнання Прометеєм і автором, який, за визначенням В.Стуса, “передчуває власну Голгофу” [21, 70] свого безсилля перед системою – “Так мусить бути”. Тлумачення Тичиною образу Прометея в однойменній поезії близьке до ніцшеанського: філософ вбачав у Прометейі подвійну сутність одночасно діонісійської та аполлонійської природи і характеризував його таким афоризмом: “Все, що існує, і справедливе, й несправедливе, – і в обох видах однаково виправдане” [15, 93].

На цьому історія тичинівського звільненого Прометея не закінчується. У вірші “Ходить Фауст” із Прометеєм відбувається жахлива, але вже передбачувана зміна: він стає не просто часткою, а символом світу, отруєного ідеологією сили. У вірші в ролі “шифру”, що розкриває значення зображуваного, використовується одночасно кілька традиційних образів, які входять в різні міфологічні системи: поряд з Фаустом виступає Прометей. Такий синтез забезпечує багатозначність образів і ситуацій у неоміфологічних текстах. Прометей і Фауст знаходяться по різні боки

барикад і вибір саме Фауста на роль опонента продиктований і власними переконаннями автора, і складною духовною атмосферою тих років.

На початку 1922 у статті “Про вічні типи у світовому письменстві” Тичина з’ясовував символічне навантаження образів Прометея і Фауста: “Прометей. Фауст. Що може сильніше захопити людське серце, як ці дві теми? Прометей – як вияв діючої динамічної духовної сили, і Фауст – як вияв сили філософської, глибокої, кабінетної. Воістину сім’я титанів найрізноманітніших по своїй істоті: сила і розум!” [24: VIII, 10]. Тлумачення поетом образу Фауста цілком вписується у європейську традицію початку ХХ ст., за якою Фауст – це, насамперед, символ людського духу, якому властива саморефлексія, сумніви, творчий пошук. Таке розуміння гетівського образу, примножене на узагальнення “фаустівська душа” Європи, набуває актуалізації в роки літературної дискусії 1925 – 1928 рр. та стає об’єктом художнього осмислення у творчості О. Влизька, М. Рильського, Г. Косинки, І. Кочерги, В. Винниченка, В. Петрова та інші [див. 5]. Але саме Тичина в поезії “Ходить Фауст” ще до виступів М. Хвильового символічно означив сили, що зійдуться на терені дискусії – силу (Прометея) і розум (Фауста).

У Тичини Фауст, на нашу думку, виступає в поезії, з одного боку, “фаустівською душею” Європи, а з другого боку, – символом конкретної людської доброти і проповіді християнського гуманізму (“*Ходить Фауст по Європі з молитовником в руках*”). Його позиція смирення – “*Я ношу в душі вериги, не цураюся релігій, не бунтую – тільки книги все пишу, пишу, пишу...*” [24: I, 180] – розбивається об неприховану агресію Прометея, весь сенс життя якого в бунті. На запитання Фауста “*Хочеш світ творить новітній? А чого ж ти безробітний?*” Прометей знаходить залізний аргумент у стилі булгаковського Шарикова: “*А того, що ти не Фауст! А того, що ти панок! Як візьму я молоток!*”. Тому, на нашу думку, не Лже-Фауст, як визначив О. Губар, затавровується Тичиною [7, 107], а Лже-Прометей як символ знахабнілого плебсу. Ще різкішим, ніж Губар, був у своїх оцінках Л.

Новиченко. На його думку, “сучасний буржуазний псевдо-Фауст, зображений Тичиною, – це самовдоволений філістер, пошлий скептик і цинік, що кокетує з релігією і жахається самого слова “бунт” [16, 63]. А В. Стус, говорячи про поезію “Ходить Фауст”, зараховував її до числа творів, де “поет утверджує себе на позиціях марксистського розуміння історії <...> в дуже-дуже своєрідний спосіб, шукаючи виходу із етичних суперечностей нової доби” [21, 51]. І далі про збірку “Вітер з України”: “... уже тут починається та філософія банальності, генієм якої Тичина стане через 10 років” [21, 53]. Можливо, однією з ознак такої “філософії банальності” критик вважає неспроможність Тичини-поета дати правдиву відповідь на ним же поставлене вустами Фауста запитання: “... повстаннями, бунтаю, чи вщасливиш бідний люд?” [24: I, 180]. Своєрідною відповіддю вважаємо риторичну природу цього запитання. Адже лише *так* може відповісти титан, керований принципом “*Творить життя нове – хоч би й по трупах*». Тичинівського Фауста В. Стус назвав “чимось більшим, ніж шарж. Це просто карикатура” [21, 68]. Натомість вважаємо, що в цій поетичній ситуації травестується не Фауст, а Прометей. Людина з *молитовником в руках* протистоїть людині з *молотом* – груба фізична сила перемагає розум. Якщо ж Фауст і справляє враження карикатури, то це радше трагікомічність Дон Кіхота, який йде на бій із вітряками. Тож у творі Тичини відбувається “перепрограмування» Фауста: з персонажа – шукача істини він трансформується в суб’єкта, “якого не можуть зрозуміти інші, він не вписується у систему законів, що керують світом, займає позицію стороннього спостерігача життя, що бачить дійсність на один семіотичний ступінь вище за інших” [20, 107]. Функція такого образу, вписаного в парадигму дивака (з його варіантами блазень, дурень та ін.), – “розвінчувати всякі умовності” [4, 312]. А отже, він стає антагоністом Прометееві, що впевнено набуває статусу символу влади-системи-умовності.

У поезії “Слався!”, у якій, як стверджують автори “Історії української літератури ХХ ст.”, поет співає “екстатичний філософський дифірамб”

Прометееві [12, 201], отримує логічне завершення Тичинина антиутопія. У підтексті твору – висміювання Прометея як трагічного блазня, що, за іронією долі, перетворюється на двійника Фауста. Не називаючи імені, автор підказує адресата свого славослів'я, подаючи алюзію на факт біографії міфічного персонажа: *“сам ти був до скелі кутий, мучився не раз”* [24: I, 400]. І хоча рефреном звучить думка, що Прометей – *“вічний, вічний, нерозгаданий”* [24: I, 400], Тичина надає йому нового амплуа. Тепер у нього не тільки немає опонентів (“Бог вмер!”, як відомо, і не тільки за Ф. Ніцше, а й за радянськими декретами; Фауст, за визначенням самого Тичини, “ходить по Європі”). Тепер їхні функції перебрав на себе Прометей. Якщо в згаданій статті Тичина вважав Прометея символом сили, то тепер він вже і *“розум”*, і *“зустріння матер'яльних сил”*, і *“вічне випромінювання людської краси!”*. Одним словом, наше *все!* Прометей поезії “Слався!” цілковито відповідає вимогам ідеології щодо персонажа-пролетарія як героя часу, який єдиний може поєднувати в собі і розум, і силу, і красу. А насправді – агресивність, нетерпимість, готовність вести війну з усім світом. З огляду на алегоричний зміст “Слався!” та його фінальне місце в структурі гіпотетичної антиутопії, можемо розглядати цей вірш як аналог сатирівської драми. Твір за участю сатирів – міфічних козлоногих супутників бога Діоніса – за канонами античної класичної драми пропонувався глядачам після завершення трагічної трилогії. У сатирівській драмі міф трактувався у комічній формі. “Перевернутий” світ поезії “Слався!” цілком відповідає духу такого жанру та ігровій стратегії автора, наміченій ще в драмі-феєрії.

Між Прометеєм драми-феєрії і Прометеєм “Слався!” майже десять років повільної, але невідвортної деградації віри в ідею революційного перетворення світу. У зверненні до міфології Тичина прагнув до синтетичного відчуття часу, його катастрофічності. Поєднавши “глибінь суто філософської трактовки з надзвичайною конкретністю та образністю форми, високий ліризм з широтою в захваті теми; світовий сюжет з національною

обробкою, мудрість філософа з простотою дитини” [10, 622], у своєму трагічному Прометееві він втілює і власну метаморфозу – “відмову від самого себе” [21, 76], яка ознаменувала “феномен доби”. Як і персонаж антиутопії, поет пройшов шлях від злету до “відходу”, зважившись дати художнє втілення своїх сумнівів і розчарувань, але так і не оприлюднивши їх. Тож Прометей – авторове alter ego, трансформація якого є символічним означенням трагічних для поетового світовідчуття змін, яких він через свою геніальність відчував більшою мірою, ніж інші. Наділення Прометея автобіографічними рисами дозволяє припустити, що, на відміну від традиційних іпостатей поета Орфея чи Аполлона, у Тичини його втіленням стає міфічний титан.

Отже, звернення Тичини до античних образів і мотивів є, з одного боку, органічним для поета-символіста; з другого боку, оригінальність авторської інтерпретації доводить справедливність твердження щодо українського модернізму, який складався не стільки на рівні загальностильової течії або “школи”, скільки на рівні творчої індивідуальності окремих митців.

Тичина демонструє специфіку сприйняття античного тексту з погляду ХХ ст., коли відбувається аксіологічний зсув у трактуванні персонажів. Міфічні та історичні сюжети античності перетворюються у його творах на параболу для постановки проблеми “людина і держава”, стають мовою політичної сатири, засобом алюзії на сучасні авторові події. Доля міфічних персонажів, як скажімо, Прометея, переживається Тичиною на творчому, світоглядному, психологічному, біографічному рівнях, а відтак відношення між “текстом життя” і “текстом мистецтва” складно переплітаються, утворюючи єдність, плідну для мистецтва, і, нерідко, трагічну для життя. Тож Прометей стає персонажем авторського міфу за умови проєкції на нього реальної дійсності, безпосереднього оточення автора, подій особистого життя, які він може інтерпретувати винятково у світлі цих проєкцій. При цьому, саме реальність осмислена у міфологічному аспекті дає змогу в єдиному міфологічному просторі життя і творчості митця поєднати різні



традиційні сюжети (Прометей – Фауст), провести паралельні сюжети й образи (Прометей – Етео), створити варіант міфу-архетексту. Дегероїзація і дегуманізація – трансформації, яких зазнав міфічний Прометей у Тичини, – дають змогу автору порушити такі проблеми, як влада і людина, влада і народ, влада і лідер, екзистенційна сутність людини, вибір життєвого шляху.

Переосмислюючи античні традиції, Тичина створює зразок актуального в ХХ ст. жанру антиутопії, у якій поряд із дегуманізацією головного персонажа відбувається переакцентуація античного мотиву божественного фатуму на фатум тоталітарної держави. У синтезі двох тенденцій – трансформації традицій античної драми та накладанні жанрової матриці антиутопії – він реалізує новаторський прийом: відмовляє Прометею у катарсисі, чим випереджує художні експерименти антикатарсисної драми Б. Брехта й проявляє свій так і не реалізований до кінця драматургічний потенціал. Елементи ігрової стратегії в творах поета ілюструють тенденцію, коли традиційна гра-іронія чи гра в образи змінюється можливістю гри як світовідчуття, як виходу з буденності, що загрожує нівеляцією особистості та виродженню таланту.

Трагізм і безвихідь Тичининого Прометея – розгорнена дискусія зі старшим поколінням символістів, що спростовували тезу служіння митця певній системі, протиставляючи їй принцип творчої свободи. Для персонажа антиутопії, як і для самого митця, цей шлях виявився не можливим. Отже, виступаючи знаком “аури часу”, Прометея Тичини пронизаний світоглядними концепціями доби; допомагає “упізнати” ментальні характеристики автора; через нього “відчитуються” інші літературні тексти; він містить маркери приналежності до національної літературної традиції та виявляє новаторський потенціал автора.

## Література:

1. *Баран Г.* Утопія і антиутопія як жанри // Слово і час. – 1997. – № 7. – С. 47 – 51.
2. *Барка В.* Хліборобський Орфей, або Кларнетизм. – Мюнхен: Нью-Йорк, 1961. – 87 с.
3. *Барка В.* Відхід Тичини // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4-х т. – К. : Рось, 1994. – Т. 1. – 702 с.
4. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. литература, 1975. – 502 с.
5. *Гальченко С.* Між білим і чорним // Тичина П. Золотий гомін: Вибрані поезії. – К.: Криниця, 2008. – С. 5 – 26.
6. *Гальчук О.* Своєрідність української поетичної фаустіани як відображення духовних шукань 20-30-х років ХХ ст. // Історико-літературний журнал. – № 10. – 2010. – С. 623 – 634.
7. *Губар О.* Павло Тичина. Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1981. – 258 с.
8. *Гуцин В. Р.* Клеон и митиленский вопрос в «Истории» Фукидида // Античное общество. Проблемы истории и культуры / Доклады науч. конференции 9 –11 марта 1995 г. – СПб., 1995.
9. *Євченко О.* Драма-антиутопія. Генезис. Поетика: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. – К., 2002. – 20 с.
10. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – Тернопіль : Femina, 1995. – 688 с.
11. *Зеров М.* Вітер з України (Третя книжка Тичини) // Зеров М. Твори: В 2 –х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 492 – 505.
12. *Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. / За ред. В. Дончика.* – Кн. 1. – К.: Либідь, 1994. – 784 с.

13. *Кузьменко М.* Діалогічність філософської лірики Леоніда Вишеславського: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. – К., 2008. – 20 с.
14. *Мифологический словарь* / Гл. ред. Е. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
15. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. – Т. 1. – М.: Прогресс, 1990.
16. *Новиченко Л.* Поезія і революція. – К.: Дніпро, 1979. – 365 с.
17. *Розумюк В.* Внутрішньополітичні детермінанти зовнішньої політики: Пелопоннеська війна // Проблеми міжнародних відносин / Зб. наук. праць. – К. : КиМУ, 2011. – Вип. 2. – С. 302 – 320.
18. *Словник іношомовних слів* / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К. : Довіра, 2000. – 1018 с.
19. *Сосновська Т.* «Як я Женю – свого брата – рятував у ЧК» // [http://memorial.kiev.ua/zhurnal/pdf/01\\_1994/163pdf](http://memorial.kiev.ua/zhurnal/pdf/01_1994/163pdf)
20. *Степанов Ю.* Семиотика // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 440 – 442.
21. *Стус В.* Феномен доби, або Сходження на Голгофу слави. – К.: Знання, 1993. – 96 с.
22. *Сулима М.* Павло Тичина і поети-модерністи // Слово і час. – 2007. – №4. – С. 32 – 38.
23. *Титаренко Ю.* Збірка П. Тичини «Замість сонетів і октав»: семантика і поетика: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Харків, 2007. – 20 с.
24. *Тичина П.* Зібрання творів : У 12-ти т. – К.: Наук. Думка, 1983 – 1990. У статті вказано том і сторінку.
25. *Тичина П.* Золотий гомін: Вибрані поезії. – К.: Криниця, 2008. – 608 с.

26. *Турган О.* “Життя і вогонь дав людям Прометей і знав, що муки ждуть його за те...” // *Біблія і культура.* – 2009. – №11. – С. 190 – 198.

27. *Фукидид.* *История* / Пер. Г. А. Стратановского. – М.: Ладомир; ООО Фирма Изд-ва АСТ, 1999. – 736 с.

28. *Шестопалова Т.* *Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01.* – К., 2001. – 18 с.

29. *Якубовська Н.* *Гомерівська традиція в контексті літератури ХХ ст.: Навч. посібник.* – Чернівці: Рута, 2004. – 38 с.

В статті проаналізовано роль античного інтертекста в ранньому творчестві Павла Тичини. Підкривається, що рецепція греко-римських образів і мотивів реалізується через аллюзивні намеки, континуаційні відносини, ремінісценції, в результаті чого відбувається обогачення семантики тексту поета-символіста. Трансформуючи античний текст, Тичина створює також власні міфи, в яких втілює свої історіософські, естетичні і етичні погляди.

*Ключеві слова:* символізм, античний інтертекст, міфологема, інтерпретація.

*м. Київ*