

ТРАГІЧНИЙ ПРОМЕТЕЙ: ВІД ЕСХІЛА ДО ПАВЛА ТИЧИНИ

Серед образів античної міфології особливе місце в світовій літературі й загалом культурі належить Прометеєві. Він відкриває галерею так званих вічних образів, до яких постійно звертатиметься людство у пошуках художніх втілень героїв і антигероїв, своїх ідеалів і сумнівів. Прометей у переважній більшості інтерпретацій – образ-символ, що уособлює „самовідданість, шляхетні почуття і вчинки людини, незгасиме прагнення досягти високої мети” [Словник..., 175]. Та не менший інтерес викликає Прометей як образ амбівалентний, різні прочитання якого були вже в античності. Література нова, а потім і новітня породили широкий діапазон інтерпретацій Прометея – від канонічного героя-ікони до „іншого” Прометея – розчарованого, зневаженого і навіть здеградованого. Саме такий образ й етапи його „еволюції” відтворені, на нашу думку, у творчості Павла Тичини, ім'я якого замикає означений у заголовку студії хронологічний відрізок. Зрозуміло, що з огляду на його тривалість (а це більше, ніж два тисячоліття!) й рамки дослідження, можемо простежити лише основні тенденції в неоднозначному осмисленні образу героя давньогрецької міфології, акцентуючи на тичинівському варіанті Прометея.

Як відомо, одним із перших, хто вивів Прометея із п'тьми міфів на світло літературної сцени, був давньогрецький поет Гесіод, автор поем „Роботи і дні” й „Теогонія”. Щоправда, особливого пієтету перед майбутнім символом тираноборства поет з консервативними поглядами на життя не відчував. У Гесіода Прометей – це бог вогню, який відзначався особливою хитрістю. Саме він допоміг людям обдурити Зевса, коли визначалася частка пожертвувань, які люди зобов'язувалися приносити богам в майбутньому. За порадою Прометея, люди прикрили купу кісток жертвовної тварини жирною плівкою, а м'ясо – нутрощами. Зевс, зрозуміло, спокусився першим жертвоприношенням, сподіваючись на ласий дарунок. Гесіод не схвалює цього вчинку Прометея, як і викрадення вогню, за яке, стверджує поет у „Роботах і днях”, боги послали людям в покарання Пандору. Через її надмірну цікавість були випущені на землю біди й нещастя, що до того часу мирно спочивали у спеціальній скриньці. Тож несхвальна характеристика Прометея доповнюється прихованим докором за всі ті страждання, які випали на долю людства. Варто наголосити, що тенденція осуджувального зображення Прометея стане традиційною для античності, знайшовши свій розвиток у римській літературі. Так, для Горація Прометей – це той, хто, здійснив „злий обман”, бо подарований ним вогонь привів до згубних наслідків. Прометей, вважав „співець Августа”, турбувався лише про тіло людини, а звідси всі її біди і ворожнеча між людьми.

Проте для широкого читацького загалу історія Прометея – це, насамперед, виклад давнього сюжету М.Куном у його „просвітницькій” рецепції давньогрецьких легенд і міфів, який, у свою чергу, ґрунтується на трагедії Есхіла „Прометей закутий”. Есхіл – „батько трагедії” – переробив гесіодівський сюжет про Прометея, ошляхетнивши і героя, і його вчинок. У Есхіла Прометей уже титан, син богині правосуддя Феміди (а отже, старший за походженням від самих олімпійських богів!), та ще й єдиний з-поміж собі подібних, хто став на боці молодих богів у битві за владу над Олімпом, а відтак – і над усім світом. Виходячи за рамки міфу, Есхіл поглиблює конфлікт: Прометей не тільки врятовує людство від винищення, яке задумав Зевс, він символізує прогрес людства взагалі, адже „від Прометея – всі в людей умілості” [Есхіл 155]. Трагізм ситуації, в якій опинився Прометей, викравши священний вогонь, посилюється абсолютним усвідомленням наслідків цього вчинку. Адже есхілівський Прометей наділений даром пророцтва, віщування. Власне, навіть саме ім’я Прометей означає „той, що передбачає”, „мислячий наперед” (на протигагу своєму братові Епіметеєві, чоловікові Пандори, „мислячому після”). Він знає, що чекає його за порятунок людства, як і знає таємницю загибелі Зевса. Ні вмовляння, ні погрози не можуть змусити титана скоритися і піти на службу до царя богів і людей, який перетворився на жорстокого, невдячного і мстивого правителя. Посланцеві богів Гермесу він відповідає:

Свого нещастя на негідне рабство я

Не проміняю, – це запам’ятай собі [Есхіл 169]

Саме ці слова навів свого часу К.Маркс у передмові до докторської дисертації, зауваживши, що „Прометей – найшляхетніший святий і мученик у філософському календарі”. Думається, до такого висновку майбутнього доктора філософії підштовхнув не так Есхіл, як Гете, Байрон і Шеллі, які доповнили образ такими характеристиками, як бунтарський дух, революційний оптимізм, надавши відповідно Прометеєві завершеного вигляду романтичного героя. Така інтерпретація образу, не без вирішального „слова” основоположника марксизму-ленінізму, утвердилася в радянській літературі: Прометей стає символом носія світла й розуму, жертвності в ім’я людства, вищого морального й розумового вдосконалення; тирано- і богоборець. Цікаво, що мотив кровного зв’язку Прометея із Зевсом, а вони двоюрідні брати, як і загалом приналежності титана до старшого покоління божеств не просто відійшов на задній план, а дивним чином зник. Натомість у свідомості радянського читача він „пролетаризувався” і в своїй безкомпромісній боротьбі був готовий зруйнувати старий світ „до основания”. Тут і постає питання: невже безкомпромісність і є тією магнетичною якістю, що приваблює

читача (чи глядача) в Прометееві? Але чи задумував Есхіл – драматург епохи становлення афінської рабовласницької демократії – твір про великого *бунтаря*?

Загальновідомо, що „Прометей закутий” – це єдина трагедія з трилогії про Прометея, що збереглася. Більшість дослідників вважає, що цей твір був її центральною частиною, тобто в есхілівській інтерпретації міфу про Прометея є три вузлових моменти: виступ проти влади („Прометей-вогненосець”) – покарання („Прометей закутий”) – компроміс („Звільнений Прометей”). Компроміс, до того ж, неминучий, зважаючи на те, що виступ Прометея – не особиста помста, не прагнення зруйнувати усталену систему (навіть за умови його відчайдушно-сміливої фрази „Скажу одверто, – всіх богів ненавиджу” [Есхіл, 170] Прометей не хоче повернення до хаосу, проти якого і виступив свого часу на боці молодішої генерації богів-олімпійців) і не ретельно спланована акція узурпації влади. Вчинок Прометея мотивований насамперед необхідністю „корекції” влади, її гуманізації. Принаймні, на це вказує мова символів твору. Якщо цар богів і людей спирається на Владу і Силу (як персонажі вони з’являються у пролозі, ведучи Прометея до скелі, щоб прикувати), то для успішного правління йому, Зевсові, необхідна людяність, у відсутності якої йому дорікає Прометей. Повсталий титан стає носієм гуманізму, який розуміється як вища форма мудрості. Так видозмінюється в олімпійській системі давня хитрість Прометея. Вона набуває рис мудрості, якої потребує сам Зевс. Отже, виступ Прометея має конструктивний характер: він повинен змусити Зевса змінити свій „стиль” правління і привести врешті-решт до компромісу. Трилогія Есхіла, таким чином, один із перших у світовій літературі творів, у якому автор підняв такі питання, як сильна влада і мораль та нагальна потреба в опозиції.

В українській, як і в світовій літературі, образ Прометея зазнав своєрідної трансформації. У Тичини було чимало попередників, які надали образу Прометея нових рис, суттєво доповнивши його, вже традиційний загальнолюдський зміст, специфікою національного звучання. Про це ще в 30-х роках ХХ століття писали у своїх наукових розвідках О.Білецький, М.Зеров, П.Филипович, стверджуючи, що в українському письменстві склалася власна традиція інтерпретації образу персонажа давньогрецької міфології.

Доля образу Прометея в українській літературі багато в чому символічна. Шлях цього персонажа давньогрецької міфології визначає основні тенденції в засвоєнні й трансформації українською літературою античності в цілому. Від бурлескно-травестійної інтерпретації І.Котляревським в „Енеїді” („*На люльку він огонь украв*”!) до тираноборця й, за О.Лосевим, „політичного символу непереможної могутності завойованих і пригнічених народів у Т.Шевченка” [Лосев, 278] й шляхетного протестанта в поезії М.Костомарова –

такі варіанти були запропоновані в літературі XIX століття. Знаменно, що М.Костомаров у вірші „Давнина” співвідносить час титана – борця з фізичним і духовним гнітом – виключно з минулим, з сумом констатує, що „А Прометей нового немає...”. У переходову добу кінця XIX – початку XX століття українська література збагатилася новітніми модифікаціями образу Прометей. Цей образ стає чи не єдиним із величезного реєстру міфологічних героїв, що зазнає у своєму сенсовому аспекті різних, а часом і протилежних тлумачень.

У поемі „Прометей” Тичина вустами головного героя, який звертається до нащадків колись врятованого ним людства зі словами: „Нехай я міф, хай казка, – що ж, скажіть ви, веде всю людськість, як не казка? Що, що окриляє дух в борні? Що світить у тьмі віків? Що, як весна, цвіте?” [Тичина, 475]¹, окрім власне постановки проблемного питання твору, формулює одну з тенденцій світового літературного процесу минулого століття. У художній свідомості XX ст., а особливо у його перших десятиріччях, помітне суттєве тяжіння до таких феноменів стародавньої культури, як міф і ритуал. Активно звертаючись до міфів і принципів міфомислення, письменники відтворювали свою модель і картину світу, вибудовували свій естетичний космос, піднімали актуальні проблеми сутності людського існування, збагачували оригінальним потрактуванням традиційних тем й образів національну свідомість. Окрім того, у цей час образ титана-вогненосця зазнає й наукового омислення: аналіз прометеївської теми в світовій літературі здійснює М.Драгоманов у творі „Заздрі боги”, Леся Українка розмірковує над функціональним навантаженням цього образу в листах до матері та в статті „Утопія в белетристиці”, про прометеївські мотиви веде мову М.Яцків у творі „Анестезія й прочуття. Із записок невідомого”. Тоді ж до традиційних шляхів рецепції образу Прометей в українській літературі долучається і перекладацька практика: стаючи явищами нашого письменства, „Прометей” Гете й уривок з поеми Шеллі „Звільнений Прометей”, переклад яких у різний час здійснив І.Франко, пропонували читачам канонізованого романтичною традицією персонажа давньогрецької міфології. Для західноєвропейського читача романтизований Прометей – це, насамперед, бунтарський дух, символ філософії індивідуалізму.

Така „запрограмованість” образу привернула увагу Лесі Українки-поетеси. Цікаво, що в письменниці, яку С.Олійник назве пізніше в своєму біографічному романі „Дочкою Прометей”, немає окремого твору, присвяченого оригінальному й самодостатньому трактуванню образу Прометей, проте на прометеївський мотив і окремі фрагменти біографії персонажа натрапляємо в поезіях „Сон”, „Товарищі на спомин”, „Гіах пох” „Завжди

¹ Тут і далі „Прометей” П.Тичини, як і інші поезії, цитуються за виданням: Тичина П. Зібрання творів: У 12-и т. – К.: Наук. думка, 1983. – Т.1, вказуючи в дужках сторінку.

терновий вінець”, у драмах „В катакомбах”, „Оргія”, „Кассандра”. У образі Прометея Лесі Українки, стверджує у своєму дослідженні О.Турган, „синтезується чоловіче і жіноче начала, діалектика світла і вогню, загадка про свободу і безсмертя”. І далі дослідниця підсумовує, що письменниця в інтерпретації цього образу розвиває „традицію не лише від романтизму, а значно глибше, намагаючись поєднати різні стадії розвитку світової культури: античність, середньовіччя, відродження, просвітительство, сучасність” [Турган, 38 – 39]. Леся Українка впритул підійшла до Прометея модерністського, тлумачення якого запропонували поети-молодомузівці, зокрема П.Карманський, М.Яцків, В.Пачовський. Так, П.Карманський у поезії „Кривавий плач України несеться” розвиває думку М.Костомарова про дух Прометея, який залишений в минулому: „*Й нема між нами свого Прометея. Який зігрів би мертвяків до бою: Лягла в могилах народна ідея, А люд упився смутком і журую*”. Народ у Карманського „*мов сонний велет*”, „*будиться – двигнеться Та й розпучливо глядає дороги*”. А в творі В.Пачовського „А я прокляв би Прометея” титан ототожнюється з вогнем, „сонцем-пеклом”, „проклятим сонцем”, що спалює все. Прометей-вогень уособлює зло, він утримує в собі диявольське, тому ліричний герой і шле йому прокляття, винісши свій категоричний висновок у заголовок твору. Розуміння диявольського в образі Прометея П.Карманський наповнює глибшим філософським змістом для позначення сили, що „*в безпощадному знищенню рівняє шлях життя людей*”. Загалом, в українській літературі порубіжжя привертає увагу позиціювання мотиву невдячних нащадків Прометея, який стане центральним у незакінченій драмі-феєрії Тичини „Прометей”.

Над „Прометеєм” Тичина працював у 1917 – 1923 роках. Це час збірок „Сонячні кларнети” (1918), „Замість сонетів і октав”, „Плуг”(обидві – 1920). Пізніше В.Барка назве ці роки класичними в творчості поета, а самого Тичину – „найвизначнішим ліриком світу” [Барка, 550]. Такої ж думки був і М.Зеров: аналізуючи твори генерації українських поетів 1900-1925 років, він відводить Тичині місце „найоригінальнішого з поетів двадцятип’ятиліття”. До речі, у своїй статті „Вітер з України” (Третя книжка Тичини)” критик визначає звернення Тичини до „спадщини традицій” як одну із стильових рис його поезики. Послуговуючись свіфтівською образністю, М.Зеров наголошує, що „образи й слова, що лишилися від старої системи понять і засуджуваного нині світогляду” в поезії Тичини – це своєрідні золоті нитки на „жупані” поета. І „придивлятися до тих золотих ниток варт і цікаво тому, що на їх тлі так ясно знати уперте стремління поетове знайти для нових своїх міркувань і нові поетичні засоби” [Зеров, 496]. Отже, Тичина, поезика ранніх творів якого формувалася під впливом „асоціативного символізму”, був „приречений” звернутись до образу Прометея, в якому побачив не пафосно-оптимістичний, а трагічний

знак сучасної епохи. До того ж відтворення форми античної трагедії з активною роллю хору надає масштабності й величі того, що відбувається. Зберігаючи міф як сюжетотворче начало, Тичина „дописує” свій варіант загубленого в часі „Звільненого Прометея”. Щоправда, у драмі-феєрії намічені лише основні контури розгортання історії тираноборця, закінчення якої, на нашу думку, треба шукати в поезіях Тичини „Прометей”, „Ходить Фауст” і „Слався!”.

Початок дії драми-феєрії Тичини перенесено на тисячоліття вперед з часу завершення „Прометея закутого” Есхіла. Минають роки, а кара Прометея не припиняється: *„тисячоліття плинуть неначе дні, а я одно скорблю На скелі сам – зневірений конаю і не умру ніяк”* (465). Але страшнішими за фізичні страждання є сумніви Прометея у доцільності принесеного людям вогню: *„Коли б знаття, що там, в людей, горить огонь мій ясно і не вгаса... Зневір'я у душі моїй не виростило б...”* (468). Тичина поглиблює традиційну міфологему жертвоприношення, вписуючи її в етико-філософський контекст власних роздумів стосовно результатів соціальних катаклізмів, свідком яких він став. І власних сумнівів, художнім втіленням яких став „Прометей”.

Як і в трагедії Есхіла, у творі Тичини хоріві відводиться важливе місце: через своєрідні коментарі, публіцистичні або ліричні відступи його присутність постійно відчутна. Німфи-океаніди дають точну й афористичну характеристику сучасного світу. Він не цілісний, а розпадається на світ „горішній”, природи (*„ясно у горах, зелено*) і світ долини, людей (*„там люди страждають у норах”, „тут і страждання і кров”*). Диференційоване і суспільство на Білих і Чорних, які, щоправда, однаково бояться Тирана. Виникає низка асоціацій з „Лісовою піснею” Лесі Українки чи „Затонулим дзвоном” Г.Гауптмана, чи навіть з „Чарівною горою” Т.Манна.

Німфи, *„одвічні жалібниці”* Прометея, не мають ілюзій щодо людей, які люблять *„лише корисне. Красою стала там точність, замість казок – розрахунок”* (467). Самі ж люди переконані, що живуть у *„найвищий вік культури”*. При цьому *„з шкіль повиганяли всі казки”*, а за ознаку прогресу вважається здатність високоефективного вбивства ворогів: *„Війна ж, здається, в нас – дипломатія. Й коли ми можемо ворожий полк одразу знищить і зрівнять з землею – електрика зняряддям, а не меч”* (471). Про громаду, що живе за хребтами гір, вони мимохідь зауважують: *„Повстання там недавно задушили ми”* (573). Тичина зображує майбутнє як світ, у якому втілена технократична модель машинного, математизованого „раю”. Один з людей, милуючись картиною новобудов, вигукує: *„гляньте, як цвіте! Канали, фабрики... А то все цифра, аршин, число”* (470).

Перед Прометеєм постає „новий” образ людства. Це знеособлена й „відрегульована” маса: і люди, і країни в поемі позбавлені навіть власних назв. Імена

людей тепер замінюють порядкові номери (*„Громадян ми знаємо по числах: перший, другий, десятий...”*), а назви країн – букви алфавіту. Так, Перший розповідає про плани: *„повітряну станцію тут поставим. А в глибині прокладемо тунель. Тоді в нас буде так: на однім ринку країну зв’яжем В й країну С”* (470); землю, на якій живуть, вони *„покорили... і назвали „два нулі”* (474). Люди, яких бачить Прометей, – „нова раса” обмежених, жорстоких, самовдоволених і водночас глибоко нещасних людей, що навіть не усвідомлюють своєї трагічності. У їхньому світі зруйновано й знецінено родинні зв’язки (*„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?”*), 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”*). І при цьому (іронія долі!) *„на їх прапорах кривавих: Прийди, о прийди, Прометей”* (467).

Промовистим у феєрії є образ Тирана. Він не хоче „у своїй державі розколу”. Користуючись мовчазною згодою Білих, він лицемірно обіцяє одному з Чорних: *„я пуцу, добре, я пуцу, лиш дайте обіцянку не питати, чи скоро світатиме”* (465). За порядком стежать вірні Тирану Вартові. Це до одного з них звертається Чорний зі словами: *„Земля усім, не тільки тобі, і ти не маєш права бить”* (464). Чи не схожий цей діалог на розмову селянина з бійцем загону продрозверстки? Врешті Чорного, за наказом Тирана, розстрілюють. Характерно, що сцена страти відбувається за лаштунками, щоб „не псувати” підготовку до зустрічі Прометея: *„ми його зустрінемо парадною ігрою, яку він так любить”* (482).

Прометей із жахом усвідомлює, що врятоване ним людство стало таким, як і деспот Зевс, проти якого він виступив. *„В наш вік розуму й борні немає місця співчуттю!”*, – проголошує ватажок людей. Вони засуджують і переслідуватимуть найменший натяк на індивідуальність й особисту думку. За спробу Четвертої зрозуміти Прометея, почути в його словах *„рідний дух”*, Перший дорікає: *„Ти знову за своє? То співчуття, то „рідне”... Невже бунтарське „я” не можеш взяти ти на гнуздечку?”*(473). Проте і сам Перший змушений визнати, що в такому житті немає місця для звичайного людського щастя, адже *„що значить щастя, коли тремтиш за кожну тую мить, що хтось повстане у якійсь громаді або прорветься думка десь своя...”* (476). Атмосфера суцільної недовіри й підозри отрує існування тих небагатьох, які не втратили ще своєї душі. Так, Четверта, що, як гірко констатує хор океанід, *„з мільйонів лиш одна побачила вогонь”*, 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!”*(478). Тичина віднаходить надзвичайно влучне й глибоке визначення „новій раси” – „самов’язні”. *„Ви сліпі й глухі, ви самов’язні, ви раби й тирани”,* – каже Прометей і, як тираноборець, приходять до страшного у своїй правоті висновку: *„Чи не прийдеться знов огонь той красти, борються, однімать – лиш не в богів, а в вас, лихії люди?”* (478).

Новітнє людство не знає і знати не хоче, хто такий Прометей, він йому чужий і непотрібний. Один з персонажів – N – дає таке пояснення: *„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. Прометей не може бути серед них”* (484). Від кого ж тоді чекати порятунку Прометееві?

Тичина суттєво трансформує образ визволителя Прометей. Це не міфічний Геракл, а німфа Етео. Ще дитиною німфа потрапила в полон до людей і *„забула я, чия і звідки, забула мову я свою. І тільки цей шматочок гімна ношу з собою, наче спис”* (480). Не з волі богів, а з власної ініціативи Етео хоче звільнення титана, при цьому вона переконує його в необхідності зробити це самому: *„Сам на волю рвись. Бо воля – лиш те, що сам здобув ти у борні, а не дістав, як ласку”* (484). 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?”* (485). Зусилля Прометей марні, бо ще й потрібен вогонь, який *„розтопити Гефестові кайдани здатен”*. І тоді німфа Етео, спалюючи себе, визволяє титана. Образ Етео – глибоко символічний, він стоїть поряд з такими неоромантичними героями, як Данко М.Горького. Але насамперед Етео вписується в національну літературну традицію, доповнюючи реєстр героїнь Лесі Українки (Мавка, Міріам, Віла-посестра, Кассандра, Ізольда Білорука, Прісцилла), які репрезентують такий тип жіночого характеру в українській літературі, як жінка-подвижниця. Ідея мужності і самопожертви закладена в самому імені Етео, яке співзвучне з ім’ям міфічного сина царя Едіпа Етеокла, що, за Есхілом, гине за честь рідного міста. Так всупереч переконанню „нової раси”, що *„ми, люди, вже пережили героїв”*, не тільки знаходяться здатні на героїзм, а й ті, хто називатиме себе прометейцями і співатимуть гімн Етео. Принаймні, про це розповідають в останній сцені звільненому Прометееві німфи...

Твір залишився незакінченим, тому, здається, важко передбачити його розв’язку. З одного боку, його *„ідея спроектована у грядущє”*, як стверджують автори *„Історії української літератури ХХ століття”* [Історія, 200], з іншого, – за законами жанру античної трагедії, на головного героя у фіналі мають чекати нещастя, а то й є смерть... При цьому

„Прометей” сприймається як неоміфологічний текст, план вираження якого здійснюється картинами сучасного життя, а план змісту створюється співвіднесенням зображуваного з міфом, який одержує функцію “шифру-коду”, що прояснює сенс того, що відбувається. У творі вражає точність пророчих візій Тичини. Він зображує явища майбутнього, які незабаром стануть реаліями його часу, „озвучує” ідеологічні гасла, що набирають сили й з часом перетворюються на терію і практику радянського життя. Це і „залізна завіса”, що нею відгородиться від решти світу країна. За нею – потенційні „вороги” і вчити їх „правильно”жити – почесний обов’язок людини майбутнього (там, *„за хребтами гір... повстання недавно задушили ми”*). Це 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”* (476), іншими словами – „Хто не з нами, той проти нас”. Натрапляємо у Тичини і на цинічне обґрунтування „новою расою” майбутніх масових репресій: *„Коли заслабне хто, хоч би й з талантом, і знаєм ми, що він лиш буде вить, а не співать, і що вже ми від нього корисного нічого не візьмем, – такого ми вбиваєм. Це в нас правда”* (475). Іншими слова, автор здійснює в творі „морально напружене прозріння майбутнього” [Баран, 48], характерне антиутопіям. Таким чином, у „Прометееві” Тичина, випереджуючи (принаймні хронологічно) і „Ми” Є.Зам’ятіна (1924), і „Сонячну машину” В.Винниченка (1925), і О.Гакслі „Чудовий новий світ” (1932), а тим більше „1984” Дж. Орвелла (1948), створює зразок надзвичайно актуальної в ХХ столітті літератури. На це вказують виразні ознаки, що стали для антиутопії класичними: тема підпорядкованості людини техніці й перетворення суспільства в протиприродне; змалювання процесу нищення особистості; зображення соціальних хвороб ХХ століття – війн, революцій, парадоксів науково-технічного прогресу, тоталітаризму, бездуховності; дослідження влади ідеології, влади культу. Все це розгортається на тлі специфічного художнього простору і в межах специфічного хронотопу. І найважливіше. В антиутопіях головна сюжетна лінія, як правило, – неприйняття окремою особою політичного устрою держави і соціальної організації суспільства, заснованого на ідентичності і „несвободі”, що виливається в бунт і боротьбу з системою уніфікації. Але врешті-решт відбувається злам: людина перестає бути особистістю. Така сюжетна колізія обов’язкова в антиутопіях. У Тичини героєм, що програє в двобой з „новим” суспільством, яке буде казарменний комунізм, стає Прометей.

Під час роботи над „Прометеем”, у 1921 або ж у 1922 роках, Тичина написав і однойменний вірш, у якому, на нашу думку, міститься принципово важливий момент – продовження сюжетної колізії головного персонажа незакінченої драми-феєрії. За

законами жанру антиутопії, у житті Прометея відбувається трагедія, суть якої – у переродженні титана, що стає частиною зла, проти якого сам боровся.

Спорідненість поезії з драмою-феєрією очевидна. Надривно, пафосно (складається враження, що герой хоче випередити будь-які зауваження чи запитання) Прометей переповідає свою історію майже тими самими репліками, що і в монологах феєрії. Проте з'являються несподівані 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 надзвичайно тонко передає почуття Прометея від усвідомлення своєї нової сутності: герой нажаханий, розуміє, що сталося непоправне, інакше не було б запитань: „*Дивлюся тепере на кров, на корчі тіла, на руїни. Заплакати? Себе убить?*”(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 відверте звучить визнання Прометеєм (на жаль, і автором, який, за визначенням В.Стуса, „передчуває власну Голгофу”) свого безсилля перед системою – „*Так мусить бути*”.

На цьому історія тичинівського звільненого Прометея не закінчується. У вірші „Ходить Фауст” з Прометеєм відбувається жахлива, але вже передбачувана метаморфоза: він стає не просто часткою, а символом світу, отруєного ідеологією сили. „Ходить Фауст” входить до збірки „Вітер з України”(1924), в якій Тичина особливо часто звертався до постатей і явищ не лише вітчизняної, а й світової історії та культури. У його поезії вони здебільшого перетворюються на символи чи навіть міфи, через які осмислюються актуальні проблеми. Цю ознаку спостеріг В.Барка, зауважуючи, що поет „синтезував мистецький одсвід світового письменства – вічними з'явами досконалости, з повною гармонійністю всіх мір зовнішньої і внутрішньої формности, з незною доти красою метафоричного вислову: і в його духовному малюнку, і в мовному звучанні, піднісши душевні скарби українського народу – на вселенський світлокруг життєвий” [Барка, 550]. У поезії „Ходить Фауст” у 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 в неоміфологічних текстах. У Тичини Прометей і Фауст знаходяться

„по різні сторони баракад”. Чому ж саме Фауста пропонує Тичина в опоненти Прометееві? Відповідь, на нашу думку, треба шукати не лише в творчості Тичини, а й в складній духовній атмосфері тих років.

На початку 1922 році Тичина написав статтю “Про вічні типи у світовому письменстві”, яка побачила світ вже після його смерті. Поета хвилювали “секрети” довговічності мистецтва, проблеми традицій і новаторства. Він прагнув досягнути закони переосмислення “вічних” типів, серед яких виділив Прометея, Фауста і Дон Жуана. На думку поета, вони втілюють „зовнішню динамічну силу, силу внутрішню і силу плоті” [Тичина: VIII, 14]. І хоча основна увага в статті приділяється шляхам рецепції образу Дон Жуана в світовій літературній традиції, свою наукову розвідку Тичина розпочинає з визначення символічного значення 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 н а й р і з н о р о д н і ш и х (*розрядка наша – О.Г.*) по своїй істоті: сила і розум!” [Тичина, VIII, 10]. Знаменно, що розуміння Тичиною образу Фауста цілком вписується у європейську традицію початку ХХ століття, за якою Фауст – це, насамперед, символ людського духу, якому властива саморефлексія, сумніви, творчий пошук. Таке розуміння центрального образу трагедії Гете, примножене на узагальнення „фаустівська душа” Європи, набуває актуалізації у роки відомої літературної дискусії 1925 – 1928 років. “Розпочавшись виступами М.Хвильового проти графоманії, писаризму, неучтва в літературі, так би мовити, боротьбою за якість, дискусія швидко переступила боротьбу за організаційні принципи поміж “Плугом” (масовізм) і “Вапліте” (академізм) і розгорнулася в площині суто принципових питань (Європа чи Просвіта) за перспективи розвитку української літератури в цілому й цілого соціально-культурного процесу”, — писав О.Шумський, визначаючи основні етапи її розвитку [Цит. за Петров, 23]. Тобто, порушивши болючі й необхідні питання розвитку нової української культури, з терену власне літературного дискусія перейшла в культурологічний, а пізніше — в політичний. Подібна метаморфоза відбувається і з образом Фауста, який в українській публіцистиці й літературі тих років набуває особливого значення.

Як відомо, наріжним каменем дискусії стала проблема естетичних орієнтирів української культури. Дискусія порушила питання існування української культури як повноцінного та суверенного феномена в контексті світового духовного розвитку. Загалом ця проблема сконцентрувалася навколо гасла М.Хвильового “Європа чи “Просвіта”, яке відображало потребу в чіткій естетичній концепції, яка б поєднала в одне ціле традицію і новаторство, національну своєрідність і загальнолюдські цінності, культурний досвід та

мистецькі критерії. У протиставленні двох психологічних категорій — “Європа” чи “Просвіта” — Хвильовий визначав два напрями розвитку нового українського мистецтва — динамічний і консервативний. Перший шлях вбачався письменникові як більш плідний, прогресивний і корисний.

Найвищою цінністю дискусії стала та свобода, з якою письменники змогли висловлювати свої погляди. Для нового мистецтва, на думку М.Хвильового, потрібен творчий дух, деміург, і цю внутрішню силу співець “загірної комуни” бачить у типі європейського інтелігента, що мислиться ним у перманентній інтелектуальній динаміці. Символом його є доктор Фауст, який відкриває безмежні перспективи людського пізнання та прогресу. “Доктор Фауст” сутнісно у М.Хвильового (як і в Шпенглера) ототожнюється з допитливим людським духом, а формально виступає як теза “психологічної Європи”, на яку слід орієнтуватися на шляху до відродження.

У 20-х, а потім у 30-х роках не бракуватиме письменників, які, не без впливу українських перекладів трагедії Гете, звертатимуться до фаустіанських мотивів і образу Фауста – це і О.Влизько, М.Рильський, Г.Косинка, І.Кочерга, В.Винниченко, В.Петров (Домонтович) та інші. Але саме Тичина у поезії „Ходить Фауст” ще до виступів М.Хвильового символічно означив дві сили, що зійдуться на терені дискусії – силу (Прометея) і розум (Фауста).

Образ Фауста, 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...*” (180) – розбивається об неприховану агресивність Прометея, весь сенс життя якого у бунті. На запитання Фауста “*Хочеш світ творить новітній? А чого ж ти безробітний?*” Прометей знаходить залізний “аргумент”: “*А того, що ти не Фауст! А того, що ти панок! Як візьму я молоток!*”. Чомусь одразу уявляється, що подібний діалог могли б вести булгаківський професор Преображенський і Шариков. Тому не Лже-Фауст, як визначив О.Губар, затавровується Тичиною [Губар, 107], а, хочеться вірити, Лже-Прометей як символ знахабнілого плебсу .

Свого часу 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” [Стус, 51]. І далі про збірку „Вітер з України” дослідник висловився ще принциповіше: ”... уже тут починається та філософія банальності, генієм якої Тичина стане через 10 років” [Стус, 53]. Можливо, однією з ознак такої „філософії банальності” критик вважає небажання (чи

неспроможність?) Тичини-поета дати правдиву відповідь на ним же поставлене в устами Фауста запитання: “... повстаннями, бунтаю, чи вщасливиш бідний люд?” (180). Але чи не є відповіддю риторична природа такого питання? Адже *що* може відповісти титан, керований принципом „Творить життя нове – хоч би й по трупах”?

В.Стус назвав тичинівського Фауста “чимось більшим, ніж шарж. Це просто карикатура” [Стус, 68]. Але, дозволимо собі не погодитися з дослідником: в цій поетичній ситуації, на нашу думку, травестується не Фауст, а Прометей. Людина “молитовником в руках” протистоїть людині з “молотом” – груба фізична сила перемагає розум. Якщо ж Фауст і справляє враження карикатури, то це швидше трагікомічність Дон Кіхота, який збирається воювати з вітряками.

Завершальним акордом у „перетвореннях” Прометея Тичини є поезія „Слався!”, що входить до „Кримського циклу” 1926 року. У ній поет співає „екстатичний філософський дифірамб” [Історія, 201] Прометееві. Не називаючи імені, Тичина „підказує” адресата свого славословія: „сам ти був до скелі кутий, мучився не раз” (400). І хоча рефреном у вірші звучить думка, що Прометей – „вічний, вічний, нерозгаданий”, Тичина надає нове амплу міфічному персонажеві. Тепер у нього не тільки немає опонентів („Бог вмер!”, як відомо, і не тільки у Ніцше; Фауст – „у Європі”), а й їхні функції він перебрав на себе (чи не після їхньої „самоліквідації”?). Цікаво, що, якщо у згаданій статті „Про вічні типи у світовому письменстві” Тичина вважав Прометея символом сили, то в поезії „Слався!” він і „розум”, і „зустріння матер’яльних сил”, і „вічне випромінювання людської краси!”. Одним словом, наше *все!* Чим не достойне завершення, трилогії (якщо її складовими розглядати драму „Прометей”, вірші „Прометей” і „Ходить Фауст”)? Адже, за канонами античної класичної драми, після завершення трилогії глядачам пропонувалася так звана сатирівська драма, тобто драма за участю сатирів – міфічних козлоногих супутників бога Діоніса, – які трактували міф у дуже веселій формі. „Перевернутий” світ поезії „Слався!” цілком відповідає духу подібного жанру.

Між Прометеем однойменної драми-фесрії і Прометеем „Слався!” майже десять років повільної, але невідвортної деградації ідеї революційного перетворення світу. У зверненні до міфічного героя – символу співвіднесеності міфу, історії і сучасності – поет 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” [Єфремов, 622], в своєму трагічному Прометееві Тичини втілює і власну метаморфозу – „відмову від самого себе” [Стус, 76], яка ознаменувала „феномен доби”.

Література:

1. Баран Г. Утопія й антиутопія як жанри // Слово і час. – 1997. – №7. – С. 47 – 51.
2. Барка В. Відхід Тичини // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4-х т. – К.: Рось, 1994. – Т. 1. – С. 542—550.
3. Губар О. Павло Тичина. Літературно – критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1981. – 258 с.
4. Есхіл Прометей закутий // Есхіл Трагедії / Пер. А.Содомори та Б.Тена. – К.: Дніпро, 1990. – С. 137 – 173.
5. Єфремов С. Історія українського письменства. – Тернопіль: Femina, 1995. – 688 с.
6. Зеров М. „Вітер з України” (Третя книжка Тичини) // Зеров М. Твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 492 – 505.
7. Історія української літератури ХХ століття. Книга перша / За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1994. – 780 с.
8. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
9. Петров В. Діячі української культури: 1920 – 1940 рр.: Жертви більшовицького терору. – К.: Воскресіння, 1992. – С. 23.
10. Словник античної міфології / Укл. І.Я.Козовик, О.Д.Пономарів. – К.: Наук. думка, 1989. – 240 с.
11. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). – К.: Вид – во тов. „Знання”, 1993. – 96 с.
12. Тичина П. Про вічні типи у світовому письменстві // Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т.8. – Кн. 1. – С. 10 – 15.
13. Тичина П. Прометей // Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1983. – Т. 1. – 680 с.
14. Турган О.Д. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. і античність (шляхи сприйняття і засвоєння). – К.: Вид-во Ін-ту літератури НАНУ, 1995. – 174 с.