

ЮРІЙ ЛАВРІНЕНКО

НА ШЛЯХАХ СИНТЕЗИ  
ЮЛЯРНЕТИЗМУ

ВИДАВНИЦТВО СУЧASNІСТЬ 1977

ЮРІЙ ЛАВРІНЕНКО

**НА ШЛЯХАХ СИНТЕЗИ  
КЛЯРНЕТИЗМУ**

Накладом Української Вільної Академії Наук у Канаді

1977

БІБЛІОТЕКА ПРОЛОГУ І СУЧАСНОСТИ  
ч. 122

Обкладинка Лариси Лавріненко

Відбитка з журналу *Сучасність* ч. 7 - 8 (199 - 200), 1977



О. Довженко: Портрет Павла Тичини (1924).



## ПЕРЕДМОВА

Цей дослідчий есей, докраю сконденсований, не подає деяких важливих аспектів, матеріалів і думок, що їх було готовано для нього. Неосянжність внутрішніх горизонтів теми цієї книжки-відбитки була змушена втиснутися в залізні рамки розміру журнальної одноразової публікації і в шість місяців часу праці, визначених великою українською ювілейною датою 1917-18 — 1977.

Із кількох не заторкнених моментів проблематики зазначу для прикладу лише два:

1. Як французький, та і український (тичининський) символізм мав біля своєї колиски парнасизм. Маллярме (а може й Верлен) були в початковстві своєму парнасистами. Парнасизм пізніших українських неоклясиків (М. Зеров, П. Филипович, М. Рильський) був при колисці *Соняшних клярнетів*. Про це маємо прямий натяк у листі П. Тичини до М. Зерова: "Я дуже хотів Вам прочитати свою річ тоді — пригадуєте? — як читали Ви на Пролетарській французьких поетів. Але читання французьких поетів затягнулось аж до 11 - 12 години ночі і мені вже ніколи було читати, а раніше... хіба міг би я, як господар хати, перебити Вас і почати своє?" ("З елістолярної сладщини Павла Тичини", Радянське літературознавство, Київ, 1971, ч. 11, стор. 75). Почасти символістичну, почасти парнасистську збірку Максима Рильського *Лід осінніми зорями* (1918) було привітано в тичининському альманаху символістів *Музагет* (1919) довгою рецензією М. Зерова.

2. До проблеми місця радянської лоезії Тичини в цілості його доробку М. Зеров давав не політичний, а літературний ключ у листі до Тичини; Зеров писав про нову книжку Тичини, помінаючи її пополітичний аспект: "Удільна вага її висока, бо ритмічно Ваша книга прекрасна" (там само, стор. 74).

Пускаю в люди цю працю з надією заохотити до більшої монографії про Тичину когось із молодих літературознавців, у прихід яких вірю.

Юрій Лавріненко

# НА ШЛЯХАХ СИНТЕЗИ КЛЯРНЕТИЗМУ

(До 60-ліття «Соняшних клярнетів» і 10-ліття смерти Павла Тичини, 15. I. 1891 — 16. IX. 1967)

Юрій Лавріненко

Якщо щось і може бути реально витримане і лізнати, то тільки з погляду вічності, інакше кажучи, мистецтва.

Андре Моруа, *Літературні портрети*.

Родишся людиною, а вмреш поетом. Ну, чи не іронія!

П. Тичина, з листа до М. Могилянського (1924).

Я хочу все таки зостатися Тичною

П. Тичина, з листа до М. Зерова (1924).

Гра світла й музики (ці два компоненти його повзі так влучно відбиті в назві його першої збірки — *Соняшні клярнети*, що Тичина наче сам давав визначення своєї поезії як клярнетизму, яке вже готовим взяли від нього пізніші дослідники).

I. Кошелівець, *Сучасна література в УРСР*.

## 1. Слідами загубленого і призабутого

Як шалено швидко зникають сліди української творчої праці! Ще не минуло і 10 років від смерти Павла Тичини, що в ньому чехи перші розпізнали найбільшого лірика сучасного спов'янства, а поплаки — генія, як уже бракує даних до його біографії, першодруків його творчості (надто в періодиці), нема навіть їх бібліографічного списка. Про повне видання творів Тичини можна тільки мріяти. А про публікацію загарбаного в Києві літературного архіву поета навіть думати не можна. УРСР фактично зрікається свого власного лавреата. З жахом думаєш і про себе: змалку ріс, декламуючи напам'ять *Соняшні клярнети*, ще студентом написав першу свою працю (*Творчість Павла Тичини. Харків, 1930*), мав розмови з Тичною, на еміграції поставив тезу про тичининську вістку "світлоритму" ("Література вітаїзму", есей в антології *Розстріляне відродження. 1959*), — але не завдав собі труду накреслити на папері давно виношувану думку про *Соняшні клярнети* й прилеглі до них твори — як про поетичну синтезу, що асимілювала в собі елементи двох світових стилів — бароко і символізму; плюс українська пратрадиція пісні, казки, епосу; плюс вершинні твори імпресіонізму Коцюбинського та Лісова

пісня Лесі Українки з її глибинним розкриттям відношень людини і природи; плюс архипоетичні джерела Древнього Сходу... Мабуть, і тепер не взяв би на себе ризику накреслити першу частку цієї гіпотези в одному есеї, якби не надали охоти і відваги дотичні до теми твори Василя Барки, Богдана Рубчака, Богдана Бойчука і Віталія Кейса.

Тичина йшов до власної поетичної синтези стилю в таких первісних і тепер уже призабутих та трудноприступних виданнях його творів: *Соняшні клярнети* (Київ, 1918 і друге видання Київ, 1920); *Замість сонетів і октав* (Київ, 1920); *В космічному оркестрі* (Харків, в-во Всеукрлітком, 1921, 16 стор; також уривком у журналі *Шляхи мистецтва*, 1921, ч. 2, стор. 17-20; також у *Вибраних творах*, том другий. *Поеми та цикли*, Київ, 1971, стор. 33-47); *Золотий гомін. Поезії. Збірка збірок* (Київ-Львів, 1922); "Сковорода. Уривки з симфонії" (журнал *Шляхи мистецтва*, 1923, ч. 5 і окремою книжкою Львів, 1923). Цей фрагмент поеми, очевидно, її першу частину, вміщено і в посмертній збірці головне ранніх, ще "передсимволістичних" поезій Павла Тичини *В серії у моїм. Вірші та поеми. Із недрукованого і призабутого* (Київ, в-во "Дніпро", 1970). Нарешті зроблено спробу і "найповнішого" (отже неповного) видання фрагментів незакінченої поеми: *Сковорода. Симфонія*, Київ, в-во "Радянський письменник". 1971, 402 стор. Примітки і вступна стаття С. Тельнюка.

---

1. Василь Барка, "Хліборобський Орфей або клярнетизм", *Сучасність*, 1961, ч. 2-5 і окремою айдіткою; Богдан Рубчак, "Пробний літ" у книжці *Остан Луцький — молодомузєць*. Зібрав Юрій Луцький. Вступна стаття Богдана Рубчака (Нью-Йорк: в-во "Слово", 1968), стор. 9-43. Стаття Рубчака красна, якщо не єдина, в українській літературі спроба суцільного образу чи характеристики міжнародного символізму з частковими заувагами про український передсимволізм; Богдан Бойчук, *Подорож з учителем. Поема* (Нью-Йорк: вид Нью-Йоркської групи, 1976). У цій поемі своєрідно позначився композиційний засіб ніби тичининської необароккової параболі, про що згадано в моїй непублікованій рецензії "Парабола однієї подорожі" (про тичининську параболю в синтезі клярнетизму мова в другій половині цього есею); Віталій Кейс, "Символістична музикальність і *Соняшні клярнети*", доповідь англійською мовою на 18 з'їзді Асоціації модерністів мов у Чікаго. Ілюстрована вдалими англомовними перекладами зразків поезії Тичини доповідь зробила враження на чужинецьку фахову аудиторію (*Свобода*, 16.XI.1976).

По дорозі слід зазначити: зацікавлення явищем міжнародного символізму оживлює в нас капітальна двотомова праця: Стефан Георгे *по-українському та іншими, передусім слов'янськими мовами*. Видали Ігор Костецький та Олег Зуєвський (Штутгарт: в-во "На голі", 1968-71). У широкій вступній розвідці Костецького, між іншим, парадоксальна паралеля символізму Сковороди і Стефана Георгє.

Як бачимо, досягнення вершин კлярнетизму припадає на п'ятиріччя відродження української незалежної держави: 1917-1922. До нього і прив'язалося поняття "раннього Тичини". Але період "раннього Тичини" більший, позначений прискореним інтенсивним розвитком поета трьома фазами: перша фаза — дуже здібний початківець і "передсимволіст" (1906-16); друга фаза — клярнетичний символізм (1917-19); третя фаза — клярнетизм як в основному власний стиль, стильова синтеза (1919-22, плюс дальша обірвана смертю праця над великою поемою-трагедією Сковорода). Визначення цих трьох фаз гіпотетичне, оскільки межі тих творчих фаз не раз перекриваються та й не встановлено повного хронологічного списка поезій Тичини. В ціому саме роки 1917-22 — час творчих протуберанців, майже вибухового темпу розвитку Тичини. "Новітні поети: вони за шість місяців 1919 року одбули стільки еволюцій, що просто не потовпиться", — писав тоді Андрій Ніковський (*Vita Nova*, Київ, 1919). Сучасники (за близькучим винятком Юрія Меженка, теоретика київських символістів-музагетівців) дійсно "не лотовпилися" помітити в *Соняшних клярнетах* вихід української лірики до міжнародних вершин символістичної поезії. А тут зразу (не так у радянській Росії, де символісти пристали до нової влади) в окупованій УРСР український символізм як, мовляв, націоналістичний "буржуазний ідеалізм" став співе "табу".

І треба було півстопіття часу, щоб новонароджена поетична дитина могла бути охрищена своїм власним (таки тичининським) ім'ям *клярнетизм* (у вищезгаданому есеї Василя Барки). В атмосфері бурхливого національного відродження України (1917-19) наша критика і читач прийняли *Соняшні клярнети* якось позапітературно — більш як *політичний*, ніж поетичний маніфест того відродження. Російський символізм, попри свою заангажованість в російську політичну імперськість, мав сили і кошти рости як *літературний* рух, мав спеціяльні літературно-критичні журнали (*Весы*, 1904-09, *Аполлон*, 1909-17). Польський символізм мав свій журнал *Жицє* ще з 1897 року. А в нас навіть поетичні генії Лесі Українки й Івана Франка мусили вичерпуватися на громадсько-політичній праці. Поневолення національне щось значить, бере свої страшні мита також талантами. Отже не диво, що українська (переважно публіцистична) критика вкинула до загального лантуха "модернізму" український "передсимволізм" — цей відгомін міжнародного символізму. Потрапив туди і "передсимволізм" та символізм Тичини і всенікої символістської генерації: Дмитро Загул, Микола Філіянський, Агатаангел Кримський, Павло Савченко (збірка *Епілоги*, 1913), Микола Вороний, Олександер Олесь, Григорій Чупринка. Не зважаючи на револьту Української хати, тільки в Галичині нашим символістам

вдалося стилюзове самовизначення як символістів: у формі групи "Молода муз" (1907). Оспорювана й ігнорована сучасниками ця група тільки десятками років пізніше дочекалася позитивної уваги дослідників.<sup>2</sup> До 1917 року "Молода муз" була П'ємонтом українського символізму.

## 2. Київський рух символістів 1917-22 років

Цей рух, очолюваний Павлом Тичиною, Дмитром Загулом і критиком Юрієм Меженком, створив мистецький мікроклімат для написання і публікації *Соняшних кларнетів* у 1917-18 роках. Своїм людським складом рух був соборний. Західні українці були його активними співтворцями, а у вигадку Дмитра Загула, може, й ініціаторами.<sup>3</sup>

Цей короткий у часі розділ історії української літератури зник, як Атлантида в океані: вогні революції, агресії та інтервенції з усіх чотирьох частин світу, а насамперед з більшовицької Москви. Не збереглися не те що архівні матеріали, а навіть першодруки видань журнів, альманахів і книжок окремих авторів. В українську літературу разом з 1917 роком прийшла незнана молодь і таланти, які виявляли серед руїн чималу творчу й видавничу енергію. З великим трудом удавалося мені скласти приблизний список понад 12 журналів і альманахів, що в них друкувалися головне символісти і символістичні твори. А крім того, понад 12 збірок-книжок поезій молодих українських символістів, не рахуючи видань старшої генерації "передсимволістів" і модерністів, як Микола Вороний, Олесь, Чупринка тощо.<sup>4</sup>

Літературну епоху творить не кількість книжок і авторів, а один великий твір. Кореною поданих у примітці поетичних збірок

2. Михаїло Рудницький. *Чорна Індія "Молодої Музи"* (Львів, 1937); *Остан Луцький — молодомузець*. Зібрав Юрій Луцький, вступна стаття Богдана Рубчака (Нью-Йорк: в-во "Слово", 1968).

3. Антін Павлюк, "Нова українська поезія", Альманах *Стерні* (Прага), 1922, липень, ч. 1, стор. 84-124 (тут є інформації про видання 1917-19); Галина Журба, "Від 'Української хати' до 'Музагету' (люди й події)", *Слово. Збірник українських письменників у експлі* (Нью-Йорк, 1962), стор. 434-473.

4. Журнапи й альманахи 1917-22 років переважно в Києві: *Промінь; Шлях; Літературно-критичний альманах* (поруч *Музагет* головний вияв молодих символістів, програмова стаття символіста Дмитра Загула, рік 1918); *Універсальний журавль* (1918); *Музагет* (січень-березень, 1919); *Мистецтво* (1919-20), *Негативи* (альманах, 1919, видання Дніпропетровського університету); *Шляхи мистецтва* (1921-23); *Гроно* (1920) *Червоний вінок* (Одеса, 1919); *Зашитки боротьби* (альманах, 1920); *Арена* (1922); *Музикант* (1919); *Книгар*. (Далі на наст. стор.)

київського руху символістів та естетичного самовизначення українського символізму на тлі світовому була перша книжка поезій Тичини, писана здебільша в 1917-18 роках і видана в другій половині 1918 року. "Ми всі вийшли з гоголівської *Шинелі*", — писав Достоєвський. Щось подібне міг би сказати не один з найкращих письменників 1920-их років. Зокрема Микопа Хвильовий, що не в одному підхопив мистецьку вістку клярнетизму з його відродженською музичною "світлоритмікою і символікою "Матері", "Нареченої" тощо.

Загублене лятиріччя 1917-22 треба нам рятувати докumentальною реконструкцією подій. Щодо літератури, то не тільки рух символістів, а й формування українського футуризму, неокласиків та ін., може, навіть імовірний "барокковий гурток" навколо Юрія Нарбута, Вадима Модзалевського (за участю також М. Зерова); молодотеатрівські починання, статті і декларації, символістична своїм стилем частина вистав Леся Курбаса, що був співзвісновником "Товариства українських письменників і мистців Музагет" і співавтором головного альманаха символістів *Музагет*. Знікли сліди "Білої студії", що мала бути першим кроком — "альманахом молодих" та їх товариством, як подає Антін Павлюк,<sup>5</sup> а також О. Білецький у статті про Д. Загула.<sup>6</sup>

Через воєнні обставини й внутрішні розходження "Біла студія" не здійснилася ні як товариство, ні як альманах, а з наготовлених

---

Книжкові видання, збірки поезій тодішніх молодих символістів: Яків Савченко, *Поезії*, т. 1 (1918) і його ж *Земля* (1921); Дмитро Загул, *З зелених гір* (Київ, 1918) і його ж *На грани* (Київ, 1919); Олекса Слісаренко, *На березі Кастанельському* (Київ, 1918); В. Чумак, *Заспів* (Київ, 1920); Микопа Тверщенко, *Лібораторія* (збірка вибраних віршів 1917-23, Харків, 1924); Павло Филипович, *Земля і вітер* (1922); Володимир Ярошенко, *Світомінь. Поезії* (Київ, 1918); Антін Павлюк, *Сумна радість. Поезії*, т. I; Клім Поліщук, *Поезії*, т. I; Микопа Тверщенко, *Переклади вибраних творів Е. Верхарна* (1922); Володимир Кобилянський, *Мій дар. Посмертна збірка творів* (Київ, 1920; близький Тичині талановитий поет- символіст помер замолоду в 1919 році); Максим Рильський, *Під осінніми зорями* (Київ, 1918. М. Зеров уважав цю книжку Рильського почести символістичною — рецензія Зерова в *Музагеті*, 1919, стор. 154).

5. Павлюк, *цитоване праце*, стор. 98.

6. Крім Загула, Білецький зараховує до членів художньої групи "Біла студія" таких: "Яків Савченко, Олекса Слісаренко, Михайль Семенко, Володимир Кобилянський, Павло Тичина". Білецький, відхиливши від офіційної настанови оминати літературно-історичний факт українського символізму, ставить Тичину в одну категорію щодо стилю з Верленом і Малларме: "Символізм, як поезія відтіків, натяків, що шукає супто емоціонального впливу на читачів, що намагається стерти межі між поезією і музикою, не даючи певних слів-назв речам, а закорінюючи лише

матеріалів "виходить скорочений *Літературно-критичний альманах*, організується тоді ж, на початку 1919 року, перша організація молодих "Музагет". "Для захисту літературних змагань молодих від нападу критиків-ветеринарів в ім'я протесту проти трафарету в літературі та зближення до тем і обрів світової літератури".<sup>7</sup>

У внутрішнє життя групи символістів "Музагет" дає як очевидець деякий вгляд В. Міяковський у силуеті Юрія Меженка. Міяковський пише:

Літературне оточення Меженка було організоване ним в групу Музагет, де він грав провідну роль, як теоретик літератури, хоч саму ідею створення Музагета Клім Поліщук приписує собі разом із Д. Загулом (Клім Поліщук, *З виру революції. Фрагменти спогадів про "літературний" Київ 1919 р.*, Львів-Київ, 1923). Збори Музагета відбувалися в квартирі маляра-мистця Михайла Жука [співзасновник і професор Української державної академії мистецтв — Ю. Л.] в приемній артистичній обстановці: стіни були обвішані своєрідними портретами діячів мистецтва і поетів з символічними аксесуарами. [...] Юрій Меженко одразу з'ясував собі, що організації молодих письменників нової пореволюційної доби потрібен був міцний теоретичний ґрунт, і тому літературні читання музагетівців переривалися епізодичними студійними екскурсами в теорію стилів і музичної побудови вірша.

Вихід *Музагета* в 1919 році був сенсацією в літературно-мистецьких колах. Великого формату, грубий, з добірними зразками творчості членів Музагета, з цікавими портретами декого з них на окремих картках — він запевняв значні творчі можливості цієї групи. Тичина, що був тоді в зеніті своєї слави, дав три загальновідомі потім поезії: "Міжпланетні інтервали", "Плуг" та "І Бєгій, і Блок, і Єсенін...". Були ще поезії Павла Филиповича, Дмитра Загула, Миколи Терещенка, Клімія Поліщука, Михайла Жука [Володимира Кобилянського], Олекси Слісаренка [...] Але вісь альманаха становили дві літературно-публіцистичні статті Юрія Меженка та І. Майдана (Д. Загул).<sup>8</sup>

До цього свідчення співучасника можна б чимало додати.

---

"ідею" про них, символізм Вергенів і Маллярме, символізм Тичини доби Соняшних клярнетів був ще чужий Загулові, насиченому враженнями від німецької романтики" [Олександер Білецький, *Зібрання праць у п'яти томах* (Київ: в-во "Наукова думка", 1965-66), т. 3, стор. 96].

7. А. Павлюк, *цитована праця*, стор. 98.

8. Володимир Міяковський, "Юрій Меженко", *Розстріляне Відродження. Антологія 1917-1933* (Париж: Інститут Літератури, 1959), стор. 766-790. Тут же дані передрук із *Музагета* статті Юрія Меженка "Творчість індивідуума і колектив", стор. 791-794.

Насамперед наявність в альманаху<sup>9</sup> кількох рецензій на збірки поетів-символістів: *На грані* Д. Загула (писав В. Кобилянський-Штутнер Ульріх), *На березі* Кастальському Слісаренка (писав П. Филипович), *Під осінніми зорями* (довга рецензія Миколи Зерова, який відзначив символістичний і постсимволістичний характер збірки Рильського, стор. 153-156). На перших сторінках анонсується, що "Музагет є органом товариства українських письменників і митців" з "найближчою участю" в ньому таких: Михайло Жук, Галина Журба, Дмитро Загул, Михайло Івченко, Володимир Кобилянський, Лесь Курбас, Ю. Іванів-Меженко, Марко Терещенко, Микола Терещенко, Павло Тичина, Володимир Ярошенко". Серед запрошених загадані: Микола Зеров, Павло Зорев, (Павло Филипович), Павло Ковжун, Клім Поліщук, Володимир Міяковський та інші.

З характеристичним для доби почуттям близькавичності і значення часу підкреслено, що "історія Музагета довга і болюча [...] після кількох місяців, протягом яких ми еволюціонували в чисто формальному напрямку [...] пориваючи з віджившими традиціями, що стояли на перешкоді розвитку української культури в загальноєвропейському значенні".

Стаття Юрія Меженка "Творчість індивідуума і колектив" (стор. 65-78) висміює проекти московського Пролеткульту про "організацію літературної творчості" (стор. 73), захищає незалежність поета від суспільства й політики та дає відкоша народницьким постулатам про служебність поезії: "Народ не пізнав себе в тому мистецтві, що про нього стільки балакало" (стор. 65).

Неперевершена й досі стаття-рецензія Ю. Меженка про *Соняшні клярнети* П. Тичини (стор. 125-134) підходить до збірки, як до одного суцільного твору. Меженко пише: "В манері Тичини є певний плян [...] всі асоціації у нього реалізуються в певну гармонійну емоціональну поспільність, яка не порушується протягом усієї книги". Назвавши суттєві ознаки стилю міжнародного символізму, що властиві і книжці Тичини, Меженко насамперед відзначив те нове, чим Тичина ніби підсилив символістів, які, мовляв, "дали звукові мізерно прислужницьку роплю і навіть не зробили а цьому напрямкові якихнебудь змін" (стор. 125-126). Яскраву оригінальність Тичини на тлі поетів-символістів (зокрема

---

9. *Музагет*, Київ, січень-лютий-березень, 1919. Далі посилання на це джерело відзначаємо в самому тексті статті, відмічуючи сторінки в дужках.

російських Бальмонта, Брюсова, Белого) Меженко бачить у тому, що Тичина "гармонійно поєднєває два боки поезії: форму зовнішню [мабуть, звук як оздоблення — Ю. Л.] і образ — форма внутрішня [тобто звук як "дивна музична асоціація" з гаслом Тичини — "Звук — це є всесвіт, всесвіт — то є звук"]". "Хіба не тонкий спух, що чує орган землі, хіба не надзвичайна музична вразливість примушує рану звучати?" ("Де згучала рана, — Квітне цвіт — первоцвіт"). "Головна сила поета не в звукових зовнішніх формах, а в образі, в тій асоціативній творчості, яка власне повинна [мистецькою] абстракцією замінити реальність" (стор. 128).

Коли імпресіоністи, — продовжує Меженко, — зломили почату ними мистецьку революцію, "відкинувши образ і замінивши його на емоцію", — то Тичина "буде центральний асоціативний образ" (стор. 132). На аналізі ліричної мініатюри "Пробіг зайчик" Меженко виявляє, як Тичина "підходить до того явища, що дає імпульс творчості, одразу з усіх боків: він його разом і роздивається, і нюхає, і слухає, і дотикається до нього, і заражається його ритмом. Потім в його уяві самий об'єкт зникає і запишається письмом враження від комплексу різних почувань, які він і викладає нібито хронологічно непослідовно, безсистемно. Мовляв, це спосіб понадчасовості" (стор. 133).

Тут Меженкове "зараження ритмом" нагадує те, що 23 роки пізніше скаже про себе поет і критик Т. С. Еліот, а сполучення різних сенсів, почуттів нагадує *synaesthesia* Шарля Бодлера, французького основоположника символізму (про це далі).

Яким же парадоксальним чином західний символізм — пессимістична дитина західноєвропейської духової кризи — став чи не головним стилевим впливом на українську поезію років державно-культурного відродження України? У глибокому видіючому пессимізмі часом буває більше життєздатності, ніж у поверховому засліпленому оптимізмі. (Поза тим нотки Відродження проявлялись і в західному символізмі, наприклад, символістично-новаторський журнал *Молода Бельгія*, Лювен, 1886. відродженські мотиви в Еміля Вергарна та ін.). У ціпому західний символізм зродився як новий, тривожний сигнал неспокою і, може, як відповідь на європейську історичну кризу. Що ж дивного, що коли пізніше ця криза позначилася найтрагічнішими подіями на теренах України, то відповідь на неї дав український символізм? Отже, дещо про кризу і символізм на Заході.

### **3. "Знедійснення дійсності". Історична криза як "виклик" і символізм як "відповідь"**

Але фактично криза культури 19 століття ще тримає нас у своїх кпіщах.

*Річард Сеннет.*

І те, що дійсністю здавалось, — нікчемна тінь...

*М. Рильський, Під осінніми зорями.*

На культурах усього світу майові губки поросли.

*П. Тичина, Замість сонетів і октав.*

"Ми не знаємо, що з нами сталося, — і це якраз те, що з нами сталося, — що ми не знаємо, що з нами сталося". Такими словами характеризує сучасну затяжну історичну кризу культури еспанський філософ.<sup>10</sup> Тут, можливо, й доцільно згадати тільки декотрі з тих відомих ознак кризи, що мали близьче відношення до появи у Франції символізму приблизно сто років тому і зачепили більш чи менш і Україну.

Орtega бачить сучасну історичну кризу головне як кризу раціоналізму й Европейського Ренесансу. На думку філософа, раціоналізм не тільки відхилив чи ослабив християнську релігію, а й дав свою підміну релігії у вигляді віри в науку й розум, культу "прогресу", "гуманізму", свободи та інших позитивних вартостей. "Коли людина стойть між двома віровизнаннями, не почуваючи себе дома ні в одній із них, то це і є криза" (стор. 17-18). "Людина загубилась у самій собі". "Ренесанс був тільки надією на відродження, яка не справдилася" (там само).

Можна погоджуватись або ні з філософією історичної кризи Ортеги (різних концепцій кризи є багато, трохи подібна концепція в Арнольда Тайнбі). Але з перспективи столітньої розгри цієї кризи дедалі стає більш самоочевидним, як прославлені успіхи, вартості й культи раціоналізму перетворюються на свою протилежність; "прогрес" обернувся на руїну, "гуманізм" став най масовішим знищеннем людей, ба навіть знелюдиненням (дегуманізація) людини; свобода змінилася на свавілля одиниць, груп, революцій, диктатур; європейська "весна народів" перетворилася на війну народів, на світові імперіалістичні війни; піднесене ренесансом поняття "повної людини" поволі подекуди вироджується в поняття "надлюдини" (як у попуплярного Ніцше, прозваного "демоном кризи"); нарешті, колишнє ренесансове

10. Jose Ortega y Gasset. *Das Wesen Geschichtlicher Krisen* (Stuttgart, 1951), стор. 85. Далі посилання на це джерело відзначаємо в самому тексті статті, відмічуючи сторінки в дужках.

творче захоплення життям ("вітаїзм" у пізнішій термінології М. Хвильового) виродилось у хворобливу одержимість страхом смерті (мені пригадується книжка одного німецького вченого про страх як головну хворобу західної людини). По першій світовій війні Освальд Шпенглер висловив загальний настрій своєю голосною книжкою *Занепад Західу* (1918-22).

"Дальше знедійснення дійсності" — такою лаконічною формулою схарактеризував хід історичної кризи зразу після другої світової війни український учений і письменник Віктор Петров-Домонтович (народж. 1894, отже, ровесник генерації київських символістів, народжених переважно в 1890-их роках).<sup>11</sup> Свідомо кинута чи несвідомо, ця формула Домонтовича наче перекидає місток до, здається, трохи подібного світовідчування французьких засновників символізму в останній третині 19 століття.

Сьогоднішнє літературознавство бачить у філософії символістів основне переконання, що цей минущий об'єктивний світ не є справжня дійсність, а тільки якесь віддзеркалення невидимого Абсолюту. Все ж таки, зв'язок до нього існує за допомогою імпульсів, виведених із різних почуттів, сенсів (як у sonetі Бодлера "Correspondances").<sup>12</sup>

Поети не раз перші відчувають, "що з нами діється". Як чутливий сейсмограф нотую далекий землетрус, так поети-символісти віщують у своїй поезії кризу, повстають проти знедійсненої дійсності та проти служіння їй поетів, висувають гасло "чистої поезії", "мистецтва для мистецтва". Говорять про "невимовне", задля скоплення якого поезія має виробити свою власну мову, відмінну від ужиткової мови. Поет і есеїст Стефан Малларме (1842-98), провідний теоретик-основник символізму, вважав, що справжню реальність можна тільки навіювати, а не просто назвати.<sup>13</sup>

11. Українська трибуна (Мюнхен). Новорічна (мабуть, перед 1948 роком) анкета із запитанням: Що, по-вашому, буде в новому році? — "Дальше знедійснення дійсності". — відповідь Домонтович.

12. Anna Balakian, *The Symbolist Movement Critical Appraisal* (New York, Random House, 1967, стор. 42. Сонет Бодлера "Відповідності" в українському поетичному перекладі М. Драй-Хмари в *Поезії* (Нью-Йорк, 1984), стор. 252. Тут же переклади поезій кількох інших французьких символістів.

13. "Назвати предмет, — твердив Малларме, — значить знищити три четверти насолоди поезією... У досконалому застосуванні цієї таємниці і полягає символ: викликати помалу предмет, щоб показати стан душі або, навпаки, вибирати предмет і витягати з нього шляхом послідовних розгадок душевний стан". Ці думки Стефана Малларме подано в сповідному інтерв'ю Жюля Юре Анкета про літературну еволюцію, що вийшла

Бодлер і Малларме спопуляризували в Європі американського поета Едгара По (1809-49) як пionера символізму. По визначив поезію музично як "ритмічне творення краси". Малларме вивчив англійську мову, щоб читати твори Едгара По в оригіналі. Але, здається, не ритм, а звук і мелодія посіли перше місце в теорії музичності поезії французьких символістів.

Шарль Бодлер (1821-67) шукав вислову "невимовного" абсолютноного ніби в синкретизмі чи синхронності почуттів (*synaesthesia*), тобто в співдії кольору, звуку і мелодії, у синтезі поезії й музики. Приклад такої синтези Бодлер добачав в увертюрі Вагнера до опери *Тангоїзер* і порівнював її до свого soneta "Відповідності".<sup>14</sup>

Бодлер шукав Абсолюту в Красі і мистецтві, протиставляв мистецтво спотворений дійсності і самій смерті. Він більше, ніж хто інший із сучасних йому поетів-символістів, брав на себе особисто виклик кризи культури і людини, виклик потворної дійсності. Мав мужність дивитися в обличя дійсності без жодної ідеалізації і прикрашування. Противник будь-якого проповідництва (етичного, метафізичного, політичного), свідомий добра і зла в людині й природі та певний переваги мистецтва над дійсністю і природою, Бодлер відважно брав огидне і саму смерть у свою поезію в надії перемогти їх Красою і досконалістю свого твору. Чи не з цієї, сказати б, ніцшеанськи-надлюдинської зваги зневіреного в дійсності поета, чи не з його трагічного виходу на своєрідну "очну ставку" з огидним і смертю — і народилися його потрясаючі *Квіти зла*, зокрема й поезія "Падло"? Це важка вічна проблема. Арнопольд Тойнбі кидає на неї світло з допомогою поеми Гете про

---

книжкою: Jules Huret, *Enquête sur l'Évolution littéraire*, 1891. Також подано їх у *Литературной Энциклопедии* (Москва, 1932), т. 6, стор. 740. Приблизно за цим принципом "натяку" і сугестивної "атмосфери" написано відомий вірш Малларме "Пополудні Фавна" (1876), див. його справді поетичний переклад Олега Зуєвсько-єго (Сучасність, 1978, ч. 7-8, стор. 34-36). Інший відомий у нас вірш Малларме "Сонет" з символом лебедя, заскоченого замерзанням води в кригу — символ ситуації поета і поезії — переклав у 1928 році Михайло Драй-Хмара, щоб вигравдати свій власний засуджений владою сонет "Лебеді" як подібний символ розpacливої ситуації неокласиків. Знаменне, що французький поет Шарль Вільдрак переклав Драй-Хмариних "Лебедів" на французьку мову. Див. про цей цікавий впізод у книжці дочки Драй-Хмари: Oksana Asher, *Drai-Chmara et l'école "néo-classique" ukrainienne* (Winnipeg: University of Manitoba, Department of Slavic Studies, 1975), стор. 280-84; текст перекладу Вільдрака на стор. 280-281.

14. Charles Baudelaire, "Richard Wagner and Tannhäuser in Paris", *Selected Writings on Arts and Artists* (New York: Penguin Books, 1972), стор. 330.

Фавста і Мефістофеля. Чи не для того, — пише Тойнбі, — Бог допустиа появу Сатани, щоб зробити людині й собі самому "виклик" і забезпечити простір для дальшої творчості та вдосконалення?<sup>15</sup>

Здається, що Бодлер відважився взяти на себе одного особисто цей найвищий виклик-іспит Злом, не рахуючися з межами власних сил і здоров'я... Помер у 46 років. Вичерпаний Передчасно.

Артюр Рембо (1854-91) став бунтівним поетом у 16 років. Якраз у час розгри європейської кризи, розгри кров'ю війн і конфліктів двох головних культурних націй Європи — Франції і Німеччини (1870-71, 87 і 91). Геніальний юнак з "обличчям вигнаного янгола" (слова Верлена), "дитина з даними Шекспіра" (вислів Віктора Гюго) сліянів галюцинаціями "вічної рани" завданої життям, видивами same тієї "космічної свідомості", що її бракувало розсварений Європі. Цей юнак з гаслом "мистецтво для мистецтва" написав такі речі, як *Один сезон у леклі*, сонет про кольори голосівок. *П'яний корабель*.

Рембо спробував піднести ще вище страшний тягар бодлерівської нещадної образності. Лишився несприйнятим, нерозпізнаним і втік від Європи й літератури в Абесінію, щоб стати бізнесменом з револьвером у кишені. Пізніше його відкрили як генія нової символістичної поезії, що мав вппив на після-символістські "ізми" (експресіонізм, сюрреалізм).

Бодлер, Рембо і Верлен дістали назвисько "проклятих". Поль Верлен (1854-96), майстер елегантної настроєвої музикальності вірша (*Сатурнові поеми*, *Романси без слів*), заломився по-своєму. Він стріляв у Рембо "з любові". Дав для поезії голосне гасло "Музики передусім!", тримався символістичного постулату "чистої поезії". Своїй прославленій музикальності надав специфічно верленівську настроєвість і мелодійність доведені до найтонших "нюансів" і "відтінків". Верлен здобув велику популярність, у тому числі також серед слов'ян (і в українців перекладами Гр. Чупринки та інших). Спонтанний живий елегантний поет Верлен може не цілком досягав ригористичного ідеалу Маллярме — "чистої" і "абсолютної" поезії.

Богдан Рубчак у згаданій праці лодає таку стислу характеристику ідеалу Маллярме:

---

15. Arnold Toynbee, *Civilization on Trial* (New York: A Meridian Book, 1958), стор. 22-23.

Лексика, синтакса, алітерація — все в поезії Малларме підкорене тим законам очарування, що мають створити в свідомості, а ще більше в підсвідомості читача почуття якоєсь естетичної і то тільки естетичної вк开战. Тут уже не романтична тематика, навіть не Бодлерове поєднання тематики з формою, а сама форма має підносити читача в світ Ідеального. Вона має нагадувати про ту Поезію, яка лежить далеко поза рядками даного твору, і в порівнянні з якою навіть наймайстерніші рядки — це тільки марна блідість [...] Попіфонічні, многоглянові образи-відношення Малларме, які збуджують одночасно тисячі різних струн сприймання, прийнято називати символами, на противагу до звичного, особливо теологічного значення символа, як прямого відношення 1:1. З цього пішла назва "символісти", якою критики охристили Малларме і його престолонаспідників.<sup>16</sup>

У ретроспекції століття від появи символізму сучасний видатний літературознавець Рене Веллек вважає за головну заслугу і діло французьких символістів той складний комплекс осягів, що познався гаслом "мистецтво для мистецтва" і їхнім прагненням до "чистої репрезентації безпосередньої візії" та підходом до мистецького твору як "естетичної одиниці-єдності". Це діло закріпляли, крім Валері, два інші найвидатніші поети ХХ сторіччя — Т. С. Еліот і Рільке (у нас — Тичина клярнетичного періоду). Можна сказати, що символісти відвоювали назад для мистецтва його знедійснене матеріалістичним раціоналізмом місце в абсолюти естетики — складової незалежної частини Духа людського життя і творчості — з його підставовими колонами: пізнання (наука), етика (віра), естетика (Краса, мистецтво) у їхньому незалежному "незмішаному співбутті". Заслуги французького символізму, на думку Веллека, своїм корінням сягають "великої традиції естетик від Канта до Гегеля".<sup>17</sup>

#### 4. Ріст ритму як поняття

Французькі основники символізму підносили музичність як один із важливіших засобів абсолютизації і самоздійснення поезії. Проте, існує думка, що їм не вдалося зв'язне вивершення теорії музичності. Якщо це так, то, мабуть, насамперед недотягнення стосується складної проблеми ритму. Старогрецьке (за Платоном) всеосяжне поняття ритму як силі порядкуючої і виховної зазнано пізніше в Європі раціоналістичного звуження і зведення до метричних рамок. Символісти в поетичній практиці розширювали ті рамки. Але щойно після них настала пора

16. Рубчак, "Пробний лет", цитована праця, стор. 17.

17. Rene Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven and London: Yale University Press, 1969), стор. 357, 364.

інтенсивного наукового дослідження феномену й проблеми ритму, — нібито історична криза культури й хаотизація актуалізувала ритм як відроджувач і протихаос.<sup>18</sup>

У пляні чисто літературному символістична теорія музичності дісталася згодом важливе довоління на ритм. Насамперед, мабуть, від англійців. У 1925 році видатний теоретик літератури Річардс, ніби доповнюючи французьких і російських символістів, які в питанні музичності найбільше цікавилися звуком, писав: "Звук набирає повної сили тільки через ритм".<sup>19</sup>

Авторитетний голос на користь збільшеного значення ритму в поезії подав значно пізніше (1942) видатний англійський поет Т. С. Еліот з його думкою про ритм як генератор поезії:

Я думаю, що поет може здобути багато від музики [...], але я знаю, що якось поезія може намагатися реалізуватися спершу як певний ритм раніше, ніж вона дійде вираження у словах, і що цей ритм може принести народження ідеї її образу. І я думаю, що це не тільки мій особистий досвід.

18. Саме за хаотичних часів першої і другої світових воєн та після них з'явилися десятки праць про ритм, переважно німецьких, наприклад: Е. Петерсен, *Про слово "Ритм"*, 1917; К. Бюхер, *Праця і ритм*, 1924; Л. Клягес, *Про суть ритму*, 1944; Міссенард, *Клімат і ритм життя*, 1949; Франц Саран, *Німецький вірш*, 1907; Б. В. Томашевський, "Проблема віршового ритму", Альманах *Літературна мысль*, II, 1923; Ю. Тынянов, "Ритм як конструктивний фактор", *Проблема стихотворного языка. Статьи*, 1963; А. Вервей (Verwey) *Ритм і метр*, 1931 та інші.

Старогрецьке слово *Rhythmus*-текти, струмувати. "Ритм це — закономірна періодична повторюваність у часі і просторі". Феномен ритму вперше помічено в музиці і танцях, його часто змішували з простішим явищем такту. Та потім ритм визначувано як форму виразу життя взагалі. Перебіг життя організмів майже без винятку ритмічний, але далеко не завжди метричний. Прийнято розрізнати ритм природний (приплив і відплив моря) і штучний, через людей, розмірений на твакти. Встановлюється різниця між традиційною розміреністю і почуттєвим ритмом, що йде власною дорогою.

Цей вибух зациклень і розгиблюючих досліджень явища ритму збігся в часі з важливим відкриттям "квантової теорії" Макса Планка та світлопоквантової (*Lichtquantentheorie*) Айнштайн. На підставі цих епохальних відкриттів фізиків можна думати, що сама матерія, атом, світло, електромагнетні випромінювання мають будову ритмічну (хвилі). З цими відкриттями стало можливе радіо, телевізія та електронічні засоби комунікації людей з людьми та людиною з Космосом. Поняття ритму набирає онтологічного характеру (без перетворення його на поняття теологічне).

19. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (New York: Harcourt, Brace and Company: First Published in 1925), стор. 137.

Хоч Еліот прихильник символістичного постулату Валері про "абсолютну поезію" і її окрему "мову в мові", проте він робить застереження щодо ригористичного догмату "мови в мові": "Як далеко мова поезії дійшла б у напрямі музики, — може настати час, коли її знову покличе розмовна мова (speech). Поезія завжди має перед собою безконечні пригоди".<sup>20</sup>

При неприступності архівних матеріалів про Тичину трудно сказати, чи він був у курсі згаданих вище досліджені ритму — багато їх сталося після чудесного світотворчого об'явлення ритму і світлоритму в клярнетизмі. Тичина ішов не тільки разом, а й попереду свого часу. Недарма Юрій Меженко, критикуючи російських символістів за те, що звели музичність до "прислужницької ролі", пише: "Тичина в цьому обсягу виявив себе справжнім революціонером".<sup>21</sup> Таке першовраження з першопояви клярнетизму відкривалося висококультурному критикові-символістові. Він не міг знати, що понадукраїнська перемога Тичини — тільки початок трагічних іслітів клярнетизму на моторошній сцені евразійського Сходу.

## 5. Трагічне роздвоєння російського символізму між незалежним мистецтвом і месіяністичним проповідництвом

Перед ликом родини суровой  
Я закачаюсь на кресте.

Александр Блок

Не зважаючи на прямі формально-естетичні запозичення в західного символізму, провідні російські символісти відкинули головний західній принцип — оте ніби навмисно парадоксально-загострене гасло "мистецтво для мистецтва" (його треба брати практично — як насамперед унезалежнення мистецтва від політики та ідеологій на власному шляху мистецтва до зображення "абсолютного" і "невимовного" в долі людини). Андрей Белій ще в 1907 році зформульовав із властивою йому різкістю це капітальне розходження:

Завдання сучасної російської літератури прийняти постулат західноєвропейської естетики: форма невіддільна від змісту. Але з висновком із цього постулату російська література не погодиться ніколи. [...] "Мистецтво для мистецтва" — гвісло бвзглузде в пітвратурі. Форма є тільки продукт ранігійної творчості. [...] Від

20. T. S. Eliot, "Music of Poetry", *On Poetry and Poets* (New York: The Monday Press. A Subsidiary of Farrar, Straus and Giroux, 1961-75), стор. 32, 33. Курсив мій

21. Ю. Меженко, "П. Тичина", *Музагент*, 1919, стор. 126.

літератури до релігії підіймається західньоєвропейський символізм; і навпаки: від проповіді релігії життя до освячення і усвідомлення цієї проповіді в літературі, в засобах, у формі підіймається до символізму найновіша російська література. [...] Заперечуючи догмати православія, приймаємо релігійні символи; заперечуючи догмати марксизму, приймавши символи леретворення землі.”<sup>22</sup>

Роздвоївшися між естетикою (форма) і проповідництвом (релігія, російський месіянізм, перебудова—"преображеніє" землі і т. п.), російські символісти звалили на свої плечі непосильний тягар поєднання непоєднального, охоплення неохопного... І з цим тягаром кинулись у невтомні напружені шукання виходу з наявної загальної і їхньої власної кризи. Шукання в творчості — вартість у собі. У короткий час — за яких два десятиліття (приблизно 1897-1917) не так численна, як блискуча своїми талантами і культурою плеяда російських символістів (на чолі з великим поетом Блоком і гостродумним есеїстом та митцем прози Белім плюс учений-поет і перекладач В. Брюсов) естетично збагатила російську літературу — і, поруч знесправлювань, дісталася найвищі оцінки, як наприклад: "срібний вік російської літератури" (Н. Бердяєв?), звязаний із "Русским Ренесансом" (Зоя Юр'єва); "одна з центральних епох у розвитку російської літератури" (Д. Чижевський); "справжній гносеологічний блиц і патос думки" (Ф. Степун). Джерела до цих оцінок, поруч власних цінних спостережень, подає проф. Зоя Юр'єва в докладній вступній статті до перевидання цитованого вище Луга Белого (стор. vi-vii). Вона ж твердить, що "наукове вивчення російського символізму леді щойно починається".

Зокрема тут потребує більшого вияснення згадане явище роздвоєння російських символістів між естетикою і проповідництвом літератури, бо саме на цьому пункті українські символісти рішуче відштовхнулися від російського символізму, що в особі поета Блока мав вплив на молодого Тичину, а в особі митця прози Белого мав вплив на ранню мистецьку прозу Хвильового.

У першості проповіді над літературою Белій бачить головну традицію російської літератури, що її (традицію), мовляв Белій, тепер і рафінує та збагачує російський символізм. Що ж для Белого головне в тій проповіді? Здається, це насамперед гльорифікація незрозумілої трагедії Росії і терпеливої живучості російського народу. Тут у Белого більше відчуття, ніж зрозуміння. Відчуваючи якусь фатальну російську приреченість, Белій не добачив, що національну Росію зідала імперія — її ненормальне (щоб не сказати шизофренічне) поєднання гіпертрофії велико-

22. А. Белый, "Настоящее и будущее русской литературы", Луг зеленый. Книга статей (Нью-Йорк і Лондон, 1967), стор. 59, 58, 72. Це видання — передрук оригінального видання в Москві 1910 р.

простору з абсолютною централізацією влади і думки, брак відчуття ритму цілості як "незмішаного співбуття" (думка Г. С. Сковороди) вільних часток. Здається, майже ніхто з геніяльних росіян не міг впovні відчути ритм здорового співвідношення цілості і вільної частки. Хоч гострий біль від браку такого ритму, від "жахів хаосу" відчували чимало з них: Радіщев, Герцен, Пушкін, Лермонтов, Достоєвський, Ф. Сологуб... і разом з ними в цитованій статті про них — Андрей Белій. Головний теоретик російського символізму пише:

Сучасність наша темна, як минула наше темне — споконвіку, споконвіку. Тьма зливається з тьмою, в єдину ніч над єдиною рівниною, суцільною, льодовою, гробовою — рівниною російською. Тут ще безпредметно знемагався Пушкін, коли під місяцем він побачив, що летять над ним "беси разни", розсилаються снігом, осідають льодовою коростою на російській дійності.<sup>23</sup>

До речі і між іншим, цей надхненно-моторошний пасаж А. Белого (ніби списаний з подібного висловлювання А. Герцена) нагадує собою гіпотетичну "чорну діру", відкриту не так давно астрономами. Вона з'являється тоді, коли велика зірка під тиском внутрішньої доцентрової гравітації і вичерпання власної внутрішньої енергії спадається в несамовито згущену масу — "чорну діру", яка набирає неуявної гравітаційної сили і втягує в себе сусідні небесні тіла, навіть проглинає прохідні повз неї промені інших зірок, хоч сама променів не має і не випускає. У "чорній дірі" знані людині фізичні закони матерії не дійсні. Це вже цілковито інший світ.<sup>24</sup>

Цікаво Белій включає в традицію російського символізму Достоєвського: "Мракобісся [Достоєвського] зімкнулось із біснуванням і несподівано злилось... зустрілось у наших серцях... біснування російської інтелігенції виявилося молитвою до дальнього".<sup>25</sup>

З приматом проповідництва Белій логічно заперечує також тезу Маллярме — "назвати предмет значить знищити його". Протиставить цьому свою тезу про слово-назву, слово "як магію": "Коли я називаю словом предмет, я стверджую його існування".<sup>26</sup> Однак, Белій гльорифікує (і дещо спрошую) маллярмеансько-бодлерівське поняття звуку й образу, додаючи до них своє

23. Там само, стор. 74.

24. Frederick Golden. *Quasars, Pulsars and Black Holes* (New York: Scribner's Sons, 1976), стор. 164.

25. Белій, Луг, стор. 72.

26. А Белій, *Символізм* (Москва, 1910). Передрук у Мюнхені 1969, стор. 429

поняття змісту і зпиваючи їх "в єдину цілісність звукообразу".<sup>27</sup> Подаючи цю формулу Белого, провідний російський формаліст Борис Ейхенбаум добачив у ній "фатальну помилку теоретиків" символізму, "банальне" спрощення і висування неіснуючої гармонії змісту і форми. При цьому нагадав Белому про велике значення ритму: "Організуючим первнем ліричного віршу служить не готове слово, а складний комплекс ритму та мовної акустики".<sup>28</sup>

Течія "формалітів" осталася в Росії майже єдиною поспільством захисницею маллярмеанського принципу незалежності-суверенності поезії і самовартості Краси та її форми. Тому саме керівні формалісти Ейхенбаум та В. Жирмунський завдали собі труду взглянутися в трагедію російського символізму, що не дотримався власних основ і потрапив у згубний позаестетичний проповідницько-реформаторський максималізм.

Зазначивши згубність цього максималізму в теорії Белого — злиття всього і вся, змісту і форми, речі і назви, поезії і релігії, Ейхенбаум демонструє це також на подібному максималізмі в поетичній творчості А. Блока, найбільшого лоета російського символізму. Про хаос як фатальну прикмету й проблему російських символістів Ейхенбаум пише: "Перше покоління символістів було захоплене патосом містичного злиття суперечностей в один потік символів — потік, що в ньому тонули люди, речі і саме мистецтво".<sup>29</sup> "Похмурий пророк хаосу і смерті" — пише Ейхенбаум про Блока. Та Блок був справді великий поет, великий і тим, що, як визнає і Ейхенбаум, мав у душі "трагічну свідомість незлітності і нероздільності всього" (стор. 224).

Тим часом хвиля подій навалює більшовицькою революцією і терором. "Блок, — пише Ейхенбаум, — починає метушитися в пошуках злиття мистецтва, життя і політики. 1918 рік — період його максималізму... поема *Дванадцять...* Христос повинен злити всі суперечності в одному Символі" (стор. 226, 227). Справді, наприкінці поеми Христос з'являється на чолі вуличного загону сп'янілих від терору матросів. Після публікації поеми *Дванадцять* "Блок уже поезії не писав", — зазначає Ейхенбаум (стор. 216). Поетична музा його вмерла скоріше, ніж він сам.

---

27. А. Белый, "Жезл Аарона", зб. *Скифы*, II, 1917.

28. Б. М. Ейхенбаум, "О звуках в стихе", *Сквозь литературу. Сборник статей* (Передрук: Mouton, 1962), стор. 206. Цитата з Белого про "звукобраз" тут на стор. 204. Стаття Ейхенбаума "О звуках в стихе" датована 1921 роком. Курсив мій.

29. Ейхенбаум, "Судьба Блока", цитована праця, стор. 223. Далі посипання на це джерело відзначаємо в свому тексті статті, відмічуючи сторінки в дужках.

Висновки Ейхенбаума з критики недостатності теорії Белого про музичність поезії та позаестетичні завдання літератури підтверджив дослідник російського символізму Віктор Жирмунський на аналізі поезії Александра Блока та інших символістів.

Жирмунський<sup>30</sup> підкреслює заслугу російських символістів у тому, що вони (В. Брюсов, В. Іванов, А. Бєпій, А. Блок) звільняли російську поезію від служіння народницькій і псевдоліберальній пропаганді. Водночас підкреслює, що ті поети запрягли поезію в інше служіння: висловити "останні глибини душі людської". Все це так, але їхній характеристичний максималізм і месяцінізм ішов далі до реформи тієї душі засобами поезії. І тут власне починається справжній жах хаосу і "страшної краси", блоківської "розірваності і відчайдії", "страшного світу", "страшної казки", "прокляття краси" і т. п. Жирмунський подає прототип поняття хаосу "страшної краси" у формулі Ф. Достоєвського, наводячи на стор. 208-209 таку цитату з геніального романіста:

Краса — це страшна і жахлива річ! Страшна тому, що не визначена, а визначити не можна, оскільки Бог дав одні загадки. *Тут береги сходяться, тут усі противлежности вкупу живуть!*.. Краса! Степроти й тому ж не можу я, що інша, вища навіть серцем людина і з розумом високим, починає з ідеалу Мадонни, а кінчає ідеалом Содомським. Та ще страшніше, хто вже з ідалом Содомським у душі не заперечує й ідеалу Мадонни, і горить від нього серце його, воїстину горить, як і за юніх безпорочних років. Ні, широка людина, занадто широка, я б звузив (*курсив мій* — Ю. Л.).

В останньому реченні цитати звучить відчуття потреби міри і ритму. Російські символісти не "звузили", а ще далі "поширили", для чого давали поезії ролю релігії, засоби містицизму і навіть оккультизму. За Жирмунським, головним символом поезії Блока, що починає зі слов'янофільського месяцінства Росії ("Святої Русі"), був багатопляновий образ "Возлюбленной". "Возлюбленная" Блока презентує багато: і Росію, і кохану дівчину, і даму, "володарку світу краси невимовної", і таємничу "Незнану". Згодом "Свята Русь" перетворилася у поезії Блока на "п'яну Русь", божественна краса на "роздійницьку красу" і "п'яне страховисько". Та саме такою поет ще більше любить її, любить, мовляв Жирмунський, "у найглибшій розірваності та відчай любовної пристрасти" (стор. 208). На цій погибелі ідеалу Краси та якомусь аж хворому розкошуванні болем погибелі родилися видатні

30. Віктор Жирмунський, "Поэзия Александра Блока", "Преодолевшие символизм", Вопросы теории литературы. Статьи 1916-1926, (фотопередрук: Mouton, 1962), стор. 190-268, 278-321. Далі посилання на це джерело відзначаємо в самому тексті статті, видмічуючи сторінки в дужках.

зразки символістичної поезії Блока. Жирмунський бачить у цьому "релігійну трагедію особистого життя Блока" (стор. 215). За Шіллером, трагедійне не в самих тільки стражданнях, а в опорі тим стражданням. Був тут, звичайно, і опір, але в засобах його знайшлися фатальні неточності. Не в цьому ескізному нарисі їх дошукуватися. Досить згадати, що російський символізм був суцільним многоголосим алярмом про "грядущих гунів" (Брюсов).

Один із найцікавіших і водночас убивчо нудніших творів російського символізму — це роман Федора Сологуба *Кручений біс* (Мелкий бес, 1905). З нагоди цього роману А. Бєлій присвятів Сологубові може найкращий із безлічі своїх близкучих ерудитно-бистродумних парадоксальних есеїв. Він дає характеристичний матеріал для закінчення цього розділу про трагедію: хаос "страшної краси" і "перетворення світу" в проблематиці російського символізму. Провінційне російське місто Сапожок для Белого символ всеросійської одноманітності ("єдинообразия"). Центральний символ роману, однаке, не саме місто Сапожок, а звичайнісінька порошинка — "недотикомка", символ живої смерті.<sup>31</sup>

Недотикомка — символ атомізації механічно збитого, тотально злитого суспільства, здрібнення людини, що в ней "украдено" індивідуальність і саме життя. Із правильної діагнози Сологуба критик Бєлій, ототожнюючи хворобу і хвого, дає сумнівну формулу: "...життя і смерть є негативні величини", а згодом приєднується до есхатологічного знищення іх обох, *Об'явлення* Іоанна: "...смерть повержена в озеро огненне... Сіє творю все нове". І наказовий клич критика Сологубові: "викриті ним, повинні ми йому сказати: тобі говоримо: встань".<sup>32</sup>

Виглядає — як підміна мистецтва релігію, якщо не попілкою. Через два роки після написання цитованої статті А. Блок відійшов від свого гуртка поетів, виїхав на Захід, де став

31. Бєлій пише про неї: "Звичайна порошинка-піщинка "з головою і ніжками" підскакує: "я". Люди, боги, демони, звірі приводяться до основної одиниці піскучої порошинки; я і вона, вони пищать, а примарне життя перетворює (цей) піск суетного, бессмертного небуття в плач, гапас, реріт і рев. Недотикомці протиставиться та, що *ні тут, ні там, ніде, ніколи — смерть*" (кн. Луг, стор. 157).

"Люди походять від порохні: ось космогонія Сологуба" (там само, курсив мій).

"Все розвавлюється, далі нікуди йти і "богоспасаемий" Сапожок оцириється жахом... Ось що зробив із життя Сологуб" (стор. 164, 165). Бєлій складає на підставі кількох творів Сологуба цілу таблицю тез і антitez, але вони властиво не антитетичні, і тому синтеза їх усіх — смерть (стор. 168-171).

32. А. Бєлій, "Ф. Сологуб", Луг, стор. 176.

учнем голови секти антролософів Рудольфа Штайнера (та в ті ж роки написав Бєлій свій найкращий твір — роман *Петербург*, 1916), повернувся в Росію, після більшовицької революції працював у Пропеткулті в Москві. Автор нібіто поетикального поступлюту "перетворення життя" опинився почасти в себе дома, хоч і скаржився цей великий мистець слова на свою літературну долю.

До подібного кінця, як Бєлій — близкучий софіст та белетрист російського символізму — прийшов і Александр Блок, найбільший після Пушкіна і Лермонтова російський поет. Серед катастрофи першої світової війни та назрівання революції Блок, за свідченням В. Жирмунського, влав у "релігійну хворобу особливої гостроти", вдався в неоромантичний патос "туги і відчаю", поетизації "страшного світу" для "серця тісного", "страшної краси", "проклятої краси", "страшних ласк", "страшних обіймів" — тобто "все те (пише Жирмунський), що відкриває перед нами Достоєвський, який передбачив Блока".<sup>33</sup>

Драма Блока *Роза і хрест* (1912) має в собі "мотив радости страждання". Поет бачить себе розп'ятим на хресті.

За шість місяців до своєї смерти А. Блок, що, за його власними словами (записом з 1913 року), мав у собі "внутрішній рояль і нерви 'струновидні'", — у промові на 84 річницю смерті Пушкіна говорив не без заздрості, цитуючи відомі слова Пушкіна, про "тайную свободу" — "творчу волю, що без неї поет умирає, бо нічим дихати".<sup>34</sup>

Творчу волю Блока було обмежено "мідним вершником" вічної Росії, "чорною дірою" її вселоглинаючого абсолютного централізму влади і думки. Пушкін є символ "Мідного вершника" з його чітким, хоч прихованим критичним аспектом Блок пробував переслідувати в аспекті позитивному ("Возмездие"). "Медный всадник — все мы находимся в вибрациях его мести" — записав Блок у 1910 році у свої "записні книжки".<sup>35</sup>

У зв'язку з темою і поезією Пушкіна Блок дав у загаданій промові своє знамените розширення поняття ритму: "На

33. В. Жирмунський, "Поэзия Александра Блока", цитовано в праця, стор. 210, 220, 230; власні вислови з поезії Блока в лапках. Слова Достоєвського про "страшну красу" — у вищеваведений цитаті.

34. Александр Блок, "Назначение поэта". Собрание сочинений в шести томах (Москва, 1971), т. 5, стор. 525.

35. А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах (Москва-Ленінград, 1963), т. 7, стор. 217. Цитовано в праці: Д. Д. Благой, "Мысль и звук в поэзии", Славянские литературы. VII-й Международный съезд славистов, Варшава, серпень 1973, стор. 110.

бездонних глибинах духа... недоступних для держави і суспільства... котяться хвилі, подібні до хвиль ефіру, який обіймає всесвіт; там ідуть ритмічні коливання, подібні до процесів, які творять гори, вітри, морські течії, рослинний і тваринний світ".<sup>36</sup> Як далеко це передсмертне прозріння від "вібрацій Мідного вершника"!

Видимо, Павло Тичина, в ті часи ще молодий початківець-передсимволіст, стежив за творчістю Блока. У ті часи, в Києві 1915 року, Тичина написав вірш, що його можна сприйняти як глибоко співчутливу розмову з тодішніми символістами. Як-нє-як "чорна діра" централізованої Москвою евразійської імперії своєю орбітою сягала не тільки поглинених нею Белого і Блока, а й протиставного їй Павла Тичини. Ще засобами "передсимволізму" Тичина пише:

Читаю душі ваші, наче книги, я  
і сам цвіту-ридаю, як роса...  
Ах, на землі одна, одна релігія —  
страждань краса.

Ви ніжно-стомлені, троянди зломлені  
ой не цвісти вам знову, не цвісти.  
Кричать ножі, серцями в серце вstromлені.  
О, згляньсь хоч ти!

Ріка життя біжить, хлюпоче, грається,  
на ній линяють весни, мов убір...  
Ви плачете, вам серце розривається:  
людина — звір.

О, не тривожтесь так, мої улюблені.  
Людина звір, а в вас чия ж любов?  
Ви всі до храмів храму стежки згублені  
святих дібров.<sup>37</sup>

Найделікатнішим способом тут висловлено глибоке зрозуміння і водночас якесь принципове розходження Тичини з російськими символістами (натяк на немаловажну, може, юреїчну, вагу поета та його відповідальності й почуття ритму природи). Щойно через яких три-чотири роки Тичина виступить із своєю першою книжкою *Сонянні клярнети* та власною українською версією символізму, яка заперечить будь-яку фетишизацію "чорної діри", хаос "страшної краси" і сектантської "перебудови землі"

36. А. Блок, "Назначение поэта", стор. 520.

37. Павло Тичина, *В серці у моїм. Вірші та поеми. Із недрукованого та призведутого* (Київ: в-во "Дніпро", 1970), стор. 54.



1

1. Павло Тичина — семінарист (1910).
2. Марія Василівна Тичина — мати поета.
3. Павло Тичина за фортепіаном (1932).



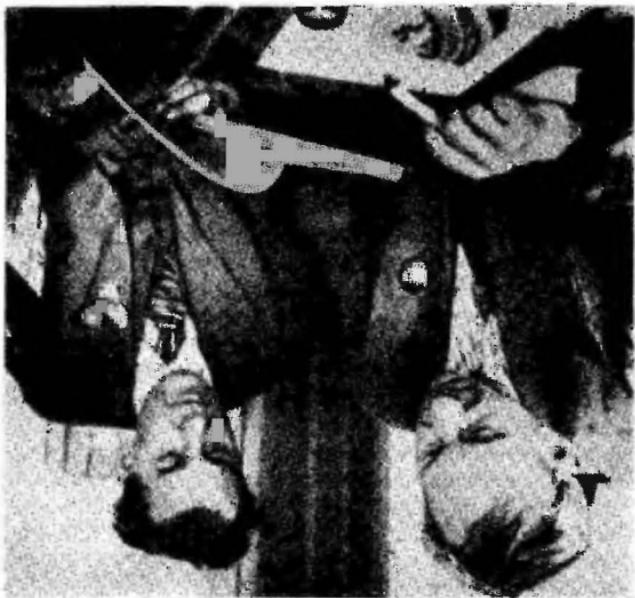
2





4. Makcun Purncpcku  
5. Tlابنو تۇنە (1942).  
6. Tlابنو تۇنە (1966).

5



4

## 6. Клярнетичний символізм

Ніби щойно прокинувшися, він відкрив очі на світ і основний первень всесвіту побачив у ритмічному русі, гармонійному звукові, музиці. Цей ритм всесвіту і є "соняшними клярнетами"

Олександр Білецький, Павло Тичина.

Вернімося тепер до згаданого у другому розділі руху київських символістів 1917-22 років на чолі з поетами Павлом Тичиною, Дмитром Загулом і критиком Юрієм Меженком. У їхньому програмово-символістичному альманаху *Музагет* у статтях Меженка і Загула (І. Майдан) зроблено (хоч без полеміки) відмежування від згаданих вище прикладів роздвоєння між мистецтвом і побічними місіями російських символістів. Обидва автори<sup>38</sup> обороняють капітальний для західних символістів принцип самоцінності, суверенности та незалежності поезії, що його заперечив у теорії Бєлий і не дотримав у практиці Блок (стор. 70 і 96). Крім того, Меженко, не називаючи імен, висміяв тодішні спроби "організації колективної літературної творчості" московським Пролеткультом, що в ньому після Жовтня Бєлий працював, проводив заняття з теорії поезії і прози серед "молодих пролетарських письменників". Про це Меженко не згадує, персональних випадків не робить взагалі. Супроти "революційного" модного тоді постулату "перетворення життя" (його висував по-своєму і Бєлий для поезії ще за десять років до Жовтневої революції) Меженко саркастично зазначає: "Психологічна революція завжди дає наслідком божевілля; можлива лише еволюція психіки". Тому що психологія національності складається віками (стор. 72), Меженко думає, що не вужчі групи (кляса, партія і т. д.), а найусеосяжніша органічна колективна група "національності" може стати для поета ґрунтом, що на ньому можливе "внутрішнє самовилівання творчості" (стор. 65).

Дмитро Загул, тримаючися теми поняття Краси в символізмі, прийшов до капітальної думки, що Краса може асимілювати "цілість" життя, але задля самої Краси, а не задля тієї "цілості" (стор. 65). Звідси читач може вивести рацію бодлерівських "квітів зла" і заперечення "страшної краси" Достоєвського та Блока.

І Меженко і Загул, формуючи свої протилежні Бєлому естетичні засади, стрималися від прямої полеміки з називанням

38. Ю. Меженко-Іванів, "Творчість індивідуума і колектив" та його ж рецензія-стаття про Соняшні клярнети; Іван Майдан (Дмитро Загул), "Поезія як мистецтво". *Музагет*, 1919, стор. 79-98. Далі посилання на це джерело відзначаємо в самому тексті статті, відмічуючи сторінки в дужках.

імен російського символізму. Що критикові личить тільки як натяк, те належить до права відвертого відмежування поетові, який уже творить власний супроти і російського і західнього символізму свій кларнетичний варіант цього міжнародного стилю. Отже, поруч із статтями Меженка і Загула в тому самому числі *Музагета* (стор. 9) появляється поезія Павла Тичини з такою першою строфою:

І Белій, і Блок, і Єсенін, і Клюєв:  
Росіє, Росіє, Росіє моя!  
... Стоїть сторозерзаний Київ,  
І двісті розіг'ятій я.

Там скрізь уже: сонце! — співають: Месія! —  
Тумани, долини, болотяна путь...

Не спішімо з самоочевидним тут протиставленням Києва і Москви. Тут бо протиставлено глибші за політику речі. Тичина протиставляє російським символістам щось незмірно більше основне: проти хаосу "страшної краси" і "перетворення світу" в "світовій пожежі", як у поемі *Дванадцять* Блока, у Тичини стоїть надполітичний ідеал Маллярме — "абсолютна поезія", плюс власний тичининський панрітмізм цілості, починаючи від серця поета і аж до всього універсуму безмежної різноманітності світів, і речей, і перебоїв. Цікаво, як сама доля унаочнила протиставлення. У 1918 році стався збіг двох подій: у Москві опубліковано поему Блока *Дванадцять*, а в Києві вийшла тоді ж таки перша книжка поезій Тичини *Соняшні кларнети*. У цих двох публікаціях виявилося, що російський і український символізми йдуть різними шляхами. Тичина пішов власним шляхом — *кларнетизму*, спершу як українського варіанту міжнародного символізму, а потім і як цілком власної синтези поетичного стилю.

У символістичній частині кларнетизму більш чи менш послідовно зберігають своє місце, здається, чи не всі важливіші естетичні заповіти західнього символізму: насамперед незалежність від політики й ідеології і взагалі вільна від будь-якої ролі служниці "чиста поезія", музично-поліфонічні многоплянові образи-відношення — символи Маллярме; синкретизм "synaesthesia" чи синхронність різних почуттів (сенсів) Бодлера (копір, звук, запах, дотик); драматичні несподівані слово-сполучення Артура Рембо — всі ці поетикальні засоби французьких основників символізму знайшли свою свіжо злагачену реалізацію в поезіях збірки *Соняшні кларнети*. А щодо верленівської музичності, то, на думку О. Білецького, говорити про це з приводу "творчості Тичини стало банальним".<sup>39</sup>

39. Читаючи *Соняшні кларнети*, — пише Білецький, — "може видатись, що сама книга — цілковите здійснення знаменитого заповіту

До речі, варто ще раз нагадати, що при всьому новаторському важливому наголосі на музикальність і звук у поезії французькі і російські символісти не вивершили повно і зв'язно свою теорію музичності поезії (це побіжно зауважив Юрій Меженко в цитованій вище рецензії на *Соняшні клярнети*). Здається, що зокрема недостатньо вони врахували "складний комплекс ритму". Тичина, підхоплюючи загадні більш живучі з естетичних засобів західніх символістів, капітально доповнив їх своїм власним унікально проникливим і повним поетичним скопленням ритму. Мабуть, майбутні дослідження покажуть, що автор *Соняшніх клярнетів* став чи не першим у світі поетом-символістом, який поклав ритм в основу не тільки музичності поезії і не тільки як "генератора", а й як "конструктивний фактор" твору; відчував ритм як узагалі (мовляв Платон) "порядкову силу", ніби як засіб, сказати б, антихаосу в творчості-житті-Космосі. Саме в такому ритмі Тичина шукав переборення нездоланих суперечностей, розірваності поезії-життя-світу. (Завдання, що над ним бився і розвився А. Блок і що на ньому пізніше під запізною п'ятою тоталітаризму по-своєму розвиватиметься Тичина).

Відкіля у Тичини ця унікальна, хоч теж іще відносна, повнота відчуття ритму? Трудно сказати. Може, від вродженого абсолютноого слуху, розвиненого з дитинства інтенсивним вивченням музики і практикуванням її в семінарійній оркестрі (в якій був першим і найкращим клярнетистом) і в хорі (де став і диригентом)? Може, із його любовних спостережень-переживань знаменитої соняшної природи рідної Чернігівщини над берегами "зачарованої Десни" Олександра Довженка? Може, із українських пісень в обробці його укоханого Леонтовича, із мандрування по Україні з видатними хорами часу, коли і геніяльний Кошиць вийшов на кін? Може, із досконалого знання класичної європейської музики? А може, книжник і приятель Юрій Меженко інформував поетів у студії музагетівців про нове тогочасне відкриття Айнштайна про квантово-світлохвильну властивість

---

Верлена «Насамперед - музики!» (Білецький, *Зібрання праць у п'яти томах*, т. 3, стор. 128).

Як уже було згадано, Білецький раніше навіть ставив символізм Тичини в стилевому відношенні поруч з символізму Маллярме (там само, стор. 96). Але, оскільки пізніше в УРСР на український символізм наче загострилося "табу", Білецький всупереч самому собі вказує на протилежний пессімізові символістів "мажорний тон" збірки *Соняшні клярнети*. Академік мусить оминати той факт, що ця збірка дала шедеври трагічної лірики, де найглибший розпач і відчай нвд самим краєчком безодні педаль чудом переборює поет засобами клярнетичного символізму з особливою ролею в ньому тичининського ритму й панритмізму і трагічної антитетики.

матерії від атома до Універсума (Lichtquantentheorie)? Може, інтуїця справжнього поета збіглась випадково в часі з шуканнями великих фізиків і астрофізиків початку ХХ століття? Можна припускати співідію названих та інших можливостей, але перевірка їх можлива тільки після розшуку і дослідження дотичних матеріалів, здебільша телер недоступних.

Можна думати на додачу і про психологічний аспект — класична розграха осу війни, революції, інтервенцій і анархізму на території України саме в час *її відродження* — болючою протиставністю (від протилежного) стимулювали в чутливій душі поета шукання і винайд *ритму як протиосу*. Ритм як вищу закономірність усіх "останніх речей" висловив Тичина у вступному ніби програмовому вірші "Соняшні клярнети", що дав ім'я цілій книжці і синтезі клярнетизму:

Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, —,  
Лиш Соняшні Клярнети.

У танці я, ритмічний рух,  
В безсмертним всі плянети.

Я був — не я. Лиш мрія, сон  
Навколо дзвонні звуки,  
І пітми творчої хітон,  
І благовісні руки.

Прокинувсь я, і я вже Ти:  
Над мною, підо мною  
Горять світи, біжать світи  
Музичною рікою.

І стежив я, і я веснів:  
Акордились плянети.  
Навік я вінав, що Ти не Гнів, —  
Лиш Соняшні Клярнети.

У радянській критиці встановився був шабльон трактувати цей вірш як "антирелігійний". Правда, в 20-их роках філософ Володимир Юринець відзначив тут три "великі космічні концепції минулих віків: олімпійська, що персоніфікується в Зевсі, орфічна — в Пані і гностично-християнська — в ідеї Духу"... Зрештою, Юринець конкретизує: "... проблема Космосу ще стоїть перед ним у вступному вірші як релігійна проблема".<sup>40</sup>

40. Володимир Юринець, Павло Тичина, *Спроба критичної аналізи* (Харків: "Книгоспілка", 1928), стор. 23. Витяги в праці: Леонид Новиченко, *Поезія і революція. Творчість Павла Тичини в післяжовтневі роки* (Київ, 1968) стор. 26, 27.

Оскільки Тичина під тиском загроз і геноциду в Україні дипломатично назавжди відійшов від клярнетизму і став радянським орденоносцем, то тे-

Усі ці клопоти навколо матеріалізму й релігійності Тичини не суттєві. Проблема Космосу в Тичини ані антирелігійна, ані релігійна (в конвенційно-віроісповідному сенсі), а естетична ("молюсь не самому Духу, та й не матерії", пише Тичина в *Замість сонетів і октав*). Це проблема (приблизно як у Маллярме і Валері) вдосконалення засобів поезії для наближення до висловлення "Абсолюту" — як воно можливе в поезії тільки "абсолютний", "чистий" і незалежно-самоцінний. У Тичини в даному випадку зокрема — це проблема універсального багатоплянового символу, що ним і є *Соняшні клярнети*. Символ чого? Про це не питайте справжнього поета-символіста, тільки ще і ще раз прочитайтесь у його творі. Тичина наче дотримався тут канону Стефана Маллярме: "... назвати предмет значить знищити; навіювати-сугерувати його значить творити". Він свідомо не вжив імені Бога. І тільки для посилення сугерованої ним найвищої сили й закону світобудови скористався властивістю української мови вживати частку "не" в сенсі ствердження. Це дало йому змогу включити у свій символ три великих попередні концепції людства про найвищу силу і цим *не знищити їх, а підвищити*.<sup>41</sup>

---

пер Л. Новиченко пробує врятувати *Соняшні клярнети* для святої Матері і діямату; задля цього дозволяє матерії мвти виці тичининські прикмети, подаючи їх у цитаті з О Білецького:

"Нічого, крім одвічних, гармонійних законів природи, не бачить поет «під гробовою корою речовини» (вислів Володимира Солов'йова). Та й немає в його сприйнятті світу цієї «грубої кори речовини». Речовина у його сприйнятті — природа — у нього легка, співуча, сама собі закон, сама себе стверджує" (цитоване в праці: Новиченко, *Поезія і революція* стор. 28).

Означена аправним пером академіка "легкість матерії" в Тичини другорядна річ. Вона була новиною ще в Олься. У Тичини натомість справжня глубина, де наче знає в світлоритмі межа між матерією і світлом-енергією і духом. Так, але ще вже засуджений символізм, і Білецький визнає: "Остаточний літературний портрет Тичини ще неможливий (Білецький, *читований п'ятитомник*, т. 3, стор. 126).

41. "Реторика дає якусь позитивну якість негативній заяві", — пише видатний сучасний літературознавець [Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, (Princeton University Press, 1957) стор. 351].

До речі, українська мова дає можливості для такого символістсько-вітонченого ходу думки й уяви. У ній частка "не" часом вживається не для одного тільки заперечення, але й для одночасного ствердження якось важливої суті чи аспекту заперечуваного. Наприклад: "недохід" — дохід із коляди, "нема" в сенсі є, "нехай" в сенсі так ("нехай буде"). У словнику Грінченка слова з часткою чи приrostком "не" займають 28 сторінок друку. Почуваю тут складнішу проблему з приrostком "не" до неіменниково-вих слів. Її заторкнуто в близькій книжці Юрія Шереха *Нарис сучасної української літературної мови* (Мюнхен: НТШ, 1951), див. розділ "про модальне забарвлення частки "не", стор. 352-355. (Далі на наст. стор.)

Поруч центрального символу соняшних клярнетів вирішальним у вступному вірші естетичним складником є ритм. Поетичне відкриття власного доступу до Абсолюту (подія не абияка!), почуття грядущих поетичних об'явлень проявилось у вступному вірші ритмом особливого величаво-урочистого ямбу, який поєднанням легкоти з величавістю нагадує і наче перевершує величаво-пишний ямб "Прологу на небі" — вступу до трагедії-поеми Гете *Фавст*.

У багатошаровій структурі цього коротенького вступного вірша поруч ритму і символа першорядну ролю грає думка як "естетична форманта". Вона спершу з'являється як "мрія, сон", а в самому кінці спалахує наче блискавка об'явлення ("навік я віздав, що Ти не гнів, лиш соняшні клярнети"). Взагалі в цих поезіях Тичини думку піднесено до мистецького засобу так далеко, що вона стає ніби оберненою метафорою: замість звичайного в метафорі зображення абстрактного конкретним, — навпаки, конкретне зображується абстрактним, наприклад: "думами, думами — наче море кораблями, переповнилась блакить, ніжно-тонними"; дзвін... "пряде думки над нивами"; "цвіте веселка дум" і т. п.

До поетичної багатошаровості ("стратифікації") вступного вірша треба згадати ще один шар; це — своєрідний поетичний маніфест визвольного відродження поезії і поетової Країни, а також — декларація світlorитму як мистецького принципу добору арсеналу поетичних засобів цілої книжки.

Нв зважаючи на таке складне філософічно-принципове призначення вступного вірша, він дає спонтанну естетичну насолоду несподіванками словесних блискавок і незвичним враженням світlorитму і світла як основи тичининського Все-світу. Сонце, світло, рух — основна субстанція поезії клярнетизму. Епітет "соняшні" недарма поставлено в заголовку цілої книжки.

Годі було б назвати головні приклади цих соняшних субстанцій. Обмежусь кількома:

"Міжпланетні інтервали! / Сонце (скрізь цей сон!)"; "промені, як вії соняшних очей"; "туркоче сонце в деревах, голубка по карнізу"; "Я — сонцеприхильник, / Я — вогнепоклонник"; докір поетам: "Ходять по квітах, по росі. / Очима чесними, / Христо-воскресними / Поеми тчуть. / А сонця, сонця в їх красі — / не-чутъ"; "сонце ! пісне! — / В душі я ставлю / вас я славлю! — / В

---

Василь Барка у прегарному поетично-візійному есеї *Хліборобський Орфай*, або клярнетизм пропонує "забути відступ 'не Голуб-Дух'" як не властивий клярнетизму [Сучасність, 1961, ч. 5, стор. 60]. У можливостях символістичної поетики і навіть української мови цей відступ "не Голуб-Дух" можна сприймати як включення самого Духа в синтезу клярнетизму.

душі я ставлю світлий парус, бо в мене в серці сум"; "На схід сонця квітнуть рожі"; "сум росте, мов колос з піснею про сонце"; "соняшники горять". Це все в книжці *Соняшні клярнети*. але ось подібне і в першій частині поеми Сковорода: "А сонце скрізь у всі кінці. [...] лослало сяючі роги, — / і дзвонить, і гуде, / і світом землю наповняє".

"Наповняє" сонце і всю тканину тичининської поезії, а поза тим він у спеціальному вірші під заголовком "Сонце" подав його образ, не вживаючи назви, в час, коли сонце ще не зйшло, тільки мітологічні райські птиці віщують йогояву:

Десь клюють та й райські птиці  
Вино-зелено.  
Розпрозорились озвра!..  
Тінь. Давно.  
  
Косарі кують до сходу.  
Попум'я квіток!  
Перса дівчини спросоння:  
Син... синок...

Невидима наявність сонця. Навіть слова-назви його нема в тексті — звучить тільки алітерація його основних суголосних с, н. Ще один приклад світпоритму-руху (без єдиного дієслова!) із якимось начебто аж електронічним ритмом: "Птах — ріка — зелена вика — / Ритми соняшника". ("Вітер" у циклі "Енгармонійне").

У поезії Тичини світло наче сугерує межу, де кінчается матеріальне і починається невідоме нематеріальне — Дух. Може, з цього відчуття світла і вийшли слова Тичини: "Молюсь не самому Духу — та й не Матерії. До речі: соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити" ("Найвища сила" в Замість сонетів і октав).<sup>42</sup>

Головні виблиски засобів клярнетичного символізму треба шукати не в програмових і вступних поезіях, а в цілком непретенсійних, майже іграшкових ліричних мініяпюрах збірки, як от у циклах з безпредметними назвами "Енгармонійне" і "Пастелі". Наприклад, у "Пастелях" вірш без назви під ч. 3 починається ніби ідеальним для стилю символізму зразком українського безособового речення та "безособовою" є й ціла поезійка.

42. Ця унікальна світпохвильна природа Тичиніної поезії і світу дозволяє припустити якусь геніальну інтуїцію, якою поет скопив у феномені світла ті основні характеристики, що їх у нашому столітті фізики визначають так:

1. Світло є енергія, що може йти самосипсою крізь величезні простори з найбільшою відомою людині швидкістю. 2. Світло, як і електромагнетичні

Безособове речення і твір дають сугестію неназваної таємничої істоти, у сповільнюючо-дактилічному ритмі величавости сугерованого діейства:

Коливалося флейтами  
Там, де сонце зайшло.  
Навшпиньках  
Підйшов вечір.  
Засвітив зорі,  
Прослав на травах тумани,  
І, на вуста поклавши палець.  
Ліг.  
Коливалося флейтами  
Там, де сонце зайшло.

З першого погляду на цю ліричну мініатюру можна було б дати їй назву "Вечір". Найбільша ломилка! Вечір для поета тільки сировий матеріал, перероблений на поетичний засіб з метою навіяти читачеві щось таке абсолютне, що його ніколи не дано людині просто бачити. Цікавий парадокс, що діти сприймають напам'ять такі символістично-безособові поезії Тичини, хоч, звичайно, не всеосяжність їх символу й музики. Секрет, мабуть, у тому, що на сходах до найглибшого і найтруднішого символу Тичина майстерно буде перші ступені начебто за принципом білої несписаної картки душі дитини (*tabula rasa* філософа Джона Локка) — в кількох словах дає дію казки, загадки чи загадковості. Володіти цим секретом найбільших майстрів світової літератури помагало Тичині досконале інтимне знання україн-

---

хвилі, має хвильову ритмічну структуру ("періодичність у часі і просторі"). 3. Світло існує тільки в рухові. 4. Світло може леренести інформацію з одного місця до іншого, починаючи з інформації про атом і кінчаючи інформацією про Універсум.

Світло є основний аспект оточення людини, і його нав можна визначити в термінах чогось простішого, як воно само. Світло напевно є причиною почуття зору. Теорія світла з кінця минулого століття дійшла пункту, на якому всі знані міжзоряні явища включено в одну логічну теорію. Непозначенім лишається прохід світла через велетенські дистанції міжгалактичного простору. Тут теорія світла стикається з науковою космологією (*"Light" Encyclopedia Britannica*, 1974, т. 19, стор. 928-949).

До речі, учений краєзнавець Олександер Знайко, почасти посилаючися на етнографа Я. Головацького, пише: "Прекрасна богиня наших предків Дана ("втілення священної субстанції — пасивної жіночої основи", опікунка води) після дотику бога світла Полеля народжує все живе". О. Знайко, "Русь і річка богині Дани (Про походження назв Русь і Дніпро)". *Дніпро (Київ)*, 1971, ч. 6. стор. 123. П. Тичина знову цей українсько-сповіянський праміт, що дійшов до нас у формі купальських обрядів і пісень.

ської мови, її ще не розкритих можливостей, як ось і в цьому символістичному обрамленні мініатюри "Коливалося флейтами там, де сонце зайшло".<sup>43</sup>

Із сувереною досконалістю перетворив Тичина інший, ще Бодлером вичаруваний, символістичний засіб "синаестезії" — співдії в одному образі кількох різних почуттів. Як от у тому ж циклі "Пастелі" лірична мініатюра "Пробіг зайчик":

Пробіг зайчик  
Дивиться —  
Світанок!  
Сидить, грається,  
Ромашкам очі розтулює.  
А на сході небо лахне.  
Півні чорний плащ ночі  
Вогняними нитками сточують.  
— сонце —  
Пробіг зайчик.

Простежмо по рядках. Короткими ритмічними моментами почуттів: рух (перший рядок), світло (третій рядок), рух (четвертий і п'ятий рядки), нюх (шостий рядок), колір (сьюмий і восьмий рядки), сонце (дев'ятий рядок), рух (десятий рядок). Рух-світло-рух-нюх-колір-світло-рух — сім почуттів з'єдналися в один образ сходу сонця. Переважає рух як головний секрет поетичного, (своєю свіжістю майже дитячого) чару в компонуючому ритмі єднання окремих секундних моментів у понадчасовий символ світанку.

## 7. Від антитетики до парабопізму

Ритм... гармонія... А проте саме до кларинтичного Тичини стосується слушна думка, що нема в справжньому мистецтві "прекраснодушної гармонійності".<sup>44</sup> Усе там рухається і ворується, усе неспокійне; і як не росте, то падає і підіймається та знов і знов шукає нових засобів обявлення. Можна уявити Тичину як альпініста, що все своє доросле життя плянував і

43. Учений лінгвіст і критик Юрій Шерех звернув увагу на специфічну особливість українського безособового речення, якв дозволяє обійтися не тільки без прямої назви предмета, а й без заміни його "фіктивним підметом" — займенником, що є зовсім необов'язковий в українському безособовому реченні, як це є з його відповідниками багатьох європейських мов (напр., у німцькій "es", англійській "it", французькій "il") [Шерех, Нарис сучасної української літературної мови. стор. 89-95].

44. Ейхенбаум, цитована праця, стор. 205.

націляв на здобуття вершини Евересту. На захмарній височині клярнетичної "чистої поезії", на крутому підйомі Тичини до дальших вершин — уже до власної синтези клярнетизму — перед поетом-альпіністом розверзлася загальнознана в нас безоднія тієї кризовії епохи 1917-22 років: перемога тоталітаризму жовтневої революції, поразка національно-визвольної української, безнастанні чужі й жорсткі збройні інтервенції і терор. В обороні й повстаннях проти всіх влад народилася махнівська клясика анархізму. "Казан киллячий" — так названо одну книжку російського автора про тодішню Україну. З'явилися лознаки знеплюднення людини ("як страшно, людське серце докраю обідніло", — виривається в Тичини). Перед Тичиною були два шляхи: шлях Блока, що кинувся в безоднію "страшної краси" (яка жахала ще Достоєвського) і шлях Олеся та Вороного, що з кличем "Мечя республіці!" пішли на еміграцію. Тичина після моментів вагання (іх видно в кількох лоязіях першої і дальших збірок) остається вірним завданню незалежної поезії. Тут поет і здобуде для Українського Відродження 1917 року безповоротну духову перемогу. Пробує здобути для неї новий вихід і звсіб — перекидає через безоднію хаосу мистецтво антитез. Розсортовує, перевармовує хаос на тези й антитези. Вони спершу — статичні антимонії, наче застиглі в почутті жаху безвихідності, як "Одчиняйте двері", "Війна" та інші:

Одчиняйте двері —  
Наречена йде!  
Одчиняйте двері —  
Голуба блакить!  
Очі, серце і хорали  
Стали,

Ждуть...

Одчинились двері —  
Горобина ніч!  
Одчинились двері —  
Всі шляхи в крові!  
Незриданними слізами  
Тьмами

Дощ...

"Наречена" і мати належить до наскрізного головного символу клярнетизму, представлюваного в образах "Марії", "Мадонни" і врешті "Скорбної Матері". Цей символ-архетип у нас іде іще віддавна і через Тараса Шевченка, а тепер через Тичину піде далі в майбутню українську літературу. Насамперед слалахне в найкращому творі Хвильового, як "прообраз тієї надзвичайної Марії,

що стоїть на гранях невідомих віків" (новела "Я"); або як "наречена з багряною полоскою на простреленій скроні"... "Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя" ("Арабески"). Клярнетичний символ "нареченої" сам собою протистоїть основному в творчості А. Блока символові "возлюбленній", що з нею разом великий поет Блок лотоне в поемі *Дванадцять і навіки* перестане писати поезії.

Тут прийшов ще один щабель до узагальнення характеристики клярнетизму: поруч панмузичності та унікального відчуття-майстерства порядкуючого *світлоритму* досить рвно стає в клярнетизмі як одна з головних ознак стилю *антитетичність*. Ця потреба виявлення протиставності істоти речей стає доконечною для Тичини, бо він (як пізніше Бенедетто Кроче) ясно бачить, що ворог, "диявол всередині нас". Як ось у вірші "Війна":

Немає, каже, ворога  
Та й не було.  
Тільки й єсть у нас ворог —  
Наше серця  
Благословіть, мамо, шукати зілля,  
Шукати зілля на людське божевілля  
Звела я руки до хреста —  
Аж коло менв нікого нема.  
Тихо, лиш ворон: кря! кря!...  
Праворуч — сонця.  
Ліворуч — місяць  
А так — зоря.

Ця загадка надзвичайного сусідства головних світил дня і ночі нагадує старовинну українську ікону початку бароккових часів (16-17 ст.): на тлі зоряного неба розг'яття Христа, по один бік — сонце, по другий — місяць. Здається, панівний у поезії клярнетизму символізм починає ділити своє місце з елементами іншого елохального стилю — барокко. Але, як слушно зауважив Василь Барка, в поезії Тичини "барокко особисте".<sup>45</sup>

Тези-антитези в Тичини не просто "повчальні" чи ілюстративні. Суттєво тилізовані, вони мистецьки конкретизують і узагальнюють протилежні діючі сили і вартості та слабості життя. Важливе те, що поет (ніби зв рецептам Поля Валері) зберігає від них обох власну дистанцію, незалежність, суверенітет. Не спішиш ані примирити суперечності, ані дати перевагу котрійсь із них. Дає їм самим виявити свою суть і напрям. Як ось сценка із Києва котрогось із 1917-22 років:

---

45. Цитовано за *Сучасністю*, 1961, ч. 4, стор. 74.

По хліб йшла дитина — трояндно!  
: тікайте: стріляють, ідуть.  
Розкинуло ручки — трояндно...  
Ні Бога, ні чорта — на бурю!  
гей, стійте! знайдем і в церквах.  
Знялось, гайвороння — на бурю...

У конфлікті не аби які теза-антитеза: "ніжні форми дитинні" (тогочасний вислів Тичини дейнде) і брутална стихійна чи організована сила тотальної революції. (До речі: на геніяльних терезах Достоєвського пролиту кров малої дитини не переважає спорудження найвеличнішої "будівлі долі людської").<sup>46</sup> У Тичининій мініатюрі в мінімумі слів сколено максимум ніби в сенсі вислову Стефана Маллярме: "Все у світі — для однієї книжки" ("Tout au monde existe pour aboutir à un livre").

Ще більшої естетичної всеохолності досягає Тичина в поемі "Скорбна Маті" — першому лісля самих Соняшних клярнетів найсильнішому символі клярнетизму. Тут перед фактам розп'яття сина гесимізм і відчай винеслись у безмежжя смерти. Яким же поетичним чином не дає лоет смерті остаточної перемоги? Це один із секретів Тичининого жанру tragічної лірики клярнетизму. Здається, поет навмисне дає найбільший хід стражданню і смерті, щоб поетичний опір їм був на рівні і ще більший. Відомо, що саме на такій останній межі смерти зненацька зроджується духовий опір і та підносить страждання до висот трагедії і дає імпульс відродження.<sup>47</sup>

У "Скорбній Матері" наче навмисно і з найбільшим мистецьким тактом не названо прямо антитезу життя і смерті: вони самозрозумілі. Складніше завдання ставить собі поет: перемогти мистецтвом смерть. Засобами симфонії поет лускає на темній лінії катастрофи промені сонця й квітів і вони січуться у "вогнистий дієз" (вислів Тичини дейнде). Поле поділяє трагедію Марії, наче бере на себе частку її болю і секундним світло-

46. Братя Карамазовы (Париж, 1951), том 1, стор. 320.

47. Цікаве, що в тому післвоєнному часі провідний західньоєвропейський поет Т. С. Еліот зачіпає мотив відродження із глибини смерті. Його знаменита поема *Спустошена земля* (1922) починається словами: "Квітень, жорстокий місяць, лускає бузок із мертвої землі... тъмяне коріння під дощем весни". У коментарі до поеми Еліот пояснює цей "принагдній символізм поеми" "великим впливом на іашу гінвірацію Золотої гілки Фразера" з її відродженськими мітами "повішеного Бога" та "вегетаційних обрядів". Еліот також згадує тут "подорож учів до Емауса" (згадану також у поемі Тичини писаний п'ять років раніше за *Спустошенну землю*) [T. S. Eliot, Selected Poems, Including The Waste Land (New York, 1964), стор. 51, 68, 72].

хвильним ритмом Сюїти ч. 3 Й. Г. Баха несе вістку про воскресіння.<sup>48</sup>

Проходила по полю  
Обніжками, межами.  
Біль серце опромінив  
Бліскучими иожами!

Поглянула — скрізь тихо.  
Чийсь труп в житах чориє...  
Спросоння колосочки:  
Ой, радуйся, Marie!

Спросоння колосочки:  
Побудь, побудь із іами!  
Спинилася Божа Мати,  
Заплакала слізами.

Не місяць, і не зорі,  
І дійти мов не діло.  
Як страшно!... — людське серце  
Докраю обідніо.

Проходила по полю,  
В могилах поле мріє —  
Назустріч вітер віє —  
Христос воскрес, Marie!

Христос воскрес? — не чула,  
Не відаю, не знаю.  
Не будь інколи раю  
У цім кривавім краю.

Христос воскрес, Marie!  
Ми — квіти звіробою,  
Із крові тут юрбою  
Зросли на попі бою.

Мовчать далекі села.  
В могилах вітвр мріє.  
А квітка лебедіє:  
О згляньсь хоч Ти, Marie!

Безвихідність. Розп'яття Христа співвідноситься з руїнним поневоленням країни поета. І не видно рятунку:

---

48. J. S. Bach, Suite No. 3 in C Major Копи я слухав на концерті Мстислава Ростроловича цю сюїту у виконанні геніяльного чліста, що давав відчути кожу секунду ритму, то в одному моменті сюїти зрозумів світлоритм весняного поля в "Скорбній Матері".

Проходила по полю...  
— І цій країні вмерти? —  
Де Він родився вдруге, —  
Яку любив до смерті?

.....

Не витримала суму,  
Не витримала муки, —  
Упала на обніжок,  
Хрестом розп'яви руки!...

Над Нею колосочки  
"Ой, радуйся!" — шептали.  
А янголи на небі —  
Не чули і нів знали.

Мати ще не знає про воскресіння сина і не вірить у вістку поля. Воно ж бо само розіл'яте — "труп в житах чорні". І "знелюднилась людина". Два розп'яття українського Великодня — понад силу самій Богоматері. Вона додає своє третє, на обніжку "хрестом розп'яви руки". Смерть перейшла останню межу... і сама нітиться в безмірі безконечности у Вічності Всесвіту. Крізь максимум страждань непомітно зринає з поеми могутнє естетичне переживання Краси — Життя — Надії. Пробачте! Цих назв зовсім нема в поемі, є тільки чарівні "натяки" і "атмосфера" їхніх вартостей. Але, читачу, поет старанно лишив тобі повне право на власне враження. Як маєш силу — скористайся ним.<sup>49</sup>

---

49. Василь Барка, справжній поет і християнин, бачить у поемі "Скорбна Мати" насамперед всеприсутність Спасителя. Він пише: "и над видінням поеми, окрісленим ніби в різних планах бачення, *невидимо присутній* Спаситель. Його страстотерпні муки і світло його серця становлять височину і осередок усього" [Барка, цитоване, Сучасність, 1961, ч. 3, стор. 66]. Це правда. Але на вся, бо наче не доцінено, ті естетичні засоби, що дають відчути в поемі ту "невидиму присутність".

Можуть бути й інші враження. Дехто сприйме в цій трагічній ліриці поеми насамперед Великодню радість, оцю світло-ніжну інтонацію всього весніно-польового тла поеми. Інший — навпаки, насамперед відчує траур, чорно-блій контраст смерти. Але вгляньмося ще раз і глибше: це іс задубілій чорно-блій контраст похорону. Поет уникнув такої небезлеки тим, що дав проти смерті "воліючий" контраст ясних звуків клярнетів — голосів любові й розквітлого поля! Клярнети! Вагнер застосував їх в інакшій трагічній темі увертюри до опери *Тангоїзер*. Його клярнети ритмом ніби морських малих частих хвиль лементують під домінуючим півбаритоновим сольо нездоланної тути валторни — разом із нею творять протяжний акорд *тривання* супроти фатуму, Долі. Дещо подібно (хоч інакша) в "Скорбній Матері" ясні клярнети Поля і туга Матері творять пасаж *тривання* проти смерті. (Соняні клярнети повинні б досліджувати музикознавці).

Тезу-антитету життя і смерть не названо в поемі. Вони занадто очевидні, щоб називати їх у лаконічному, скромному на слова, щедрому Красою творі. І чи тому не дано назви, що на їхньому місці поет приховує щось незрівняно більше як статичні антитети? — Він творить параболю ліній руху самої Долі. Та майстерна прихованість надає поемі чару руху у Вічність.

Узагалі в Тичині приховані засоби звичайно виходять сильніші як явні. Наприклад, драматично розгорнені параболі поем "Дума про трьох вітряв" і "Золотий гомін". Політично чіткіші, вони вийшли мистецьки слабші, хоч не зовсім, не зовсім.

"Дума про трьох вітряв" — це один суцільний многопляновий символ, що складається з чотирьох символів. Ніби як кам'яна скульптура дохристиянських слов'ян Світовид (звана ще Світовид, Чотиривид; знайдена в Збручі 1848 року). Чотири обличчя голови Світовида — чотири координати світу.

Такими "обличчями" "Думи про трьох вітряв" є чотири символи: 1. "Ясне сонечко весняне" (оголошує прихід весни і відродження). 2. Супротивний йому "Вітер Лукавий Сніговий-Морозище" ("снігом хати обкидає, з людей на сміхає", "говорить по-чужому"). 3. Супротивний Сонцеві і другий "Вітер, молодий Безжурний Буроїй" (йому "аби пitti-гуляти", "людям хати перекидати", показує зворотний бік зловживання свободи). 4. Цим двом вітрам — чужої напасти і власної української анархії-руїни — антitezою протистоїть разом із Сонцем "третій Вітер, молодий ласкавий Легіт-Теплокріл" (несе вістку відродження, оловіщає в кожну хату про поаорт Сонця, нагадує хліборобам: "вашого плуга земля дожидается"...).

Якими ж засобами цей складний антитетично-суперечливий символ-четиривид естетично сприймається як один цілісний багатопляновий символ весни або Відродження України? Явними (в Тичині дещо слабшими) і неявними поетичними засобами. Явний засіб — це ляйтмотив і рефрен — він відкриває думу, ділить її на три частини і підноситься фіналом твору:

На ранній весні-проввсні,  
Гей, на світанні гук.

Більш складним здається розгортання повісті на лініях розвиненої із антитет параболі противставних вітряв і досягнення єдності твору майстерним тичининським ритмом формальних повторів, архітектурного цілого, подібно до ліричного епосу козацьких дум. До речі, потрійна параболя трьох вітряв дещо нагадує параболю євангельської притчі про "трьох сіячів" (Марка 4, 3-9).

Літературна критика по обидва боки греблі перетворила естетичний чотиривид "Думи" (сонце і три вітри) на одноокого циклопа. По той бік греблі тільки вітер "непримирених клясових суперечностей", по цей бік — головно Легіт-Теплокрип Відродження України. Трудно бути поетом серед політиків. Але Тичина має козацьку *тривалість зусилля*. У поемі "Золотий гомін" він знову поетично скопив протиставності у параболю Відродження — і соціального розбрату нації і виніс їх протидії у височини "музики сфер" та Вічності:

Над Києвом — золотий гомін.  
І голуби, і сонце!  
Внизу —  
Дніпро торкає струни...

Предки.  
Предки встали з могил;  
Пішли по місту.  
Предки жертви сонцю приносять —  
І того золотий гомін.  
Ах той гомін!...

За ним не чути, що друг твій каже,  
Від іншого грози, пропітаючи над містом,

плачуть, —

Бо їх не помічають.

Гомін золотий!

Кращого самовислову, мабуть, не мало Українське Відродження 1917 року. Йому — незабаром потім розстріляному гарматами ленінського командарма Муравйова — Тичина зразу ж створив незрушний пам'ятник *Соняшних клярнетів*. Бо клярнетичний поет бачить далі й глибше сучасників. Він, за його власними словами, аміє "приторкнутись до повного келеха життя, вирости душою і повідати світові про все те, що пересіюється через душу".<sup>50</sup>

Після досконалого "фільтру" душі поета це вже не політика, а поетична міто- і світотворчість — "чиста поезія". Поема зразу ж після вступного поданого вище акорду переносять дійство у цей міто-світотворчий плян:

---

50. Павло Тичина, "На ріках вавилонських", журнал *Світло* (Київ), 1913, ч. 3, стор. 51. Автобіографічне за своїм характером оловідаєня раннього Тичини. Згадане також у цитованому п'ятитомнику О. Білецького т. 3, стор. 126. Курсив мій.

У ночі,  
Як Чумацький Шлях сріблисту куряву простеле,  
Розчини вікно, поспухай:  
Слухай:  
Десь в небі плинуть ріки,  
Потужні ріки дзвону Лаври і Софії!...  
Човни золотії.  
Із сивої-сивої Давнини причалюють.  
Човни золотії.  
... З хрестом,  
Опромінений,  
Ласкою Божою в серце зраненій  
Виходить Андрій Первозваний  
Ступає на гори  
: Благословені будьтв. гори, і ти, ріко мутна!

Міт про апостола Андрія в Києві тільки місток до більш Абсолютного:

Уночі.  
Як Чумацький Шлях сріблисту куряву простеле,  
Вийди на Дніпро!  
... Над Сивоусим небесними ланами Бог проходить  
Бог засіває.  
Падають  
Зерна  
Кришталевої музики.  
З глибин Вічності падають зерна  
В душу.

Коли все дійство цієї лінії параболі перенеслося на сцену душі поета й читача в погідному ритмі небесного Сіяча — поет блискавично повертає дійство на землю — на другу лінію параболі — в соціально-революційну бурю Києва кінця літа 1917 року, киплять криваві змови агентів РКП(б). В поемі зринають масивно-реучкі пасажі наче із другої частини *Piano Concerto in A Minor* Едварда Гіга.

І хоч проти напасти "вогнем схопився Київ у творчій високості", але вже дано сигнал до головної появи внутрішньої антitezи — до розвитку дійства на дві парадоксальним чином протилежно-рівнобіжні лінії параболі:

Алеж два чорних гроба,  
Один світлий.  
І навкруг  
Капіки.  
Повзають, гугняють, руки простягають  
(О, які скорчені пальці!) —

.....

Чорний птах — у нього очі-пазурі! —  
Чорник птах із гнилих закутків душі,  
Із поля бою прилетів.  
Кряче.  
У золотому гомоні над Києвом,  
Над всією Україною —  
Кряче.  
О, бездушний пташ!

Чи не ти виймав живим очі,  
Із серця віру?

Коротка і даремна розмова з братом: "Брате мій, пам'ятаєш  
дні весни на світанні волі? / З тобою обнявшись ходили ми по  
братьих стежках, / Славили сонце! [...] — Не пам'ятаю. Одійди. [...] —  
— Невжеж ти не впізнав? / — Відступиси! Уб'ю!"

Чорний птах,  
Чорний птах кряче.  
І навколо  
Каліки.

Хто їх поставив на коліна?

Який безумний бог — в годині радості і сміху?  
Предки з жахом одвернулись.

У тичининській параболі вибух на одній лінії дає противибух  
на протилежній: на "птаха очі-пазурі" здіймається "золотий гомін":

: виростем! — сказали тополі.  
: бризнем піснями! — сказали квіти.  
: розіллемось! — сказав Дніпро.  
Тополі, квіти, і Дніпро.

Зоряного ранку припади вухом до землі —  
... ідуть.  
Шляхами, стежками, обніжками.

І всі сміються як вино:  
І всі спивають як вино.  
Я — дужий народ  
Я молодий!  
Вслухався я в твій гомін золотий —  
І от почув.  
Дививсь я в твої очі —  
І от побачив.  
Гори каміння, що на груди мої навалили,

Я так легенько скинув — —  
Мов пух..  
Я — невгасимий Огонь Прекрасний,  
Одвічний Дух.

Це був би добрий кінцевий акорд поеми — всією силою оркестри наросла магічна сила поезії і відродження, скинула з людини гори каміння мов пух; з останніми словами мимоволі приходить думка, що в Тичининому кларнетизмі дійсно зріє "невгасимий Огонь Прекрасний, Одвічний Дух". Та поета смикнула спокуса сказати кінцівкою для українців ще щось прямо патріотичне, і він додав аж п'ять рядків, вилив політичної води на огонь і дух чистої поезії. Додав ще гасла:

Вітай же нас ти з сонцем, голубами.  
Я дужий народ! — з сонцем, голубами.  
Вітай нас рідними піснями!  
Я — молодий!  
Молодий!

(Насправді ж один із найдавніших а Европі). Для політично не зацікавленого чужинця ця гаслова кінцівка — бляшка замість сподіваної корони. Тоді згадуєш, що і в попередніх пасажах поеми де-не-де виливається на "огонь" вода. Шкода, бо саме поема "Золотий гомін" мала всі дані стати короною цілої збірки, вже були зібрались у ній мистецькі вартості книжки: сонценосний панритмізм вступного вірша; потрясаюча антитеза "Одчиняйте двері"; "синаестезія" "Пастелів"; поліфонічний "пасаж Тривання" "Скорбної Матері"; символ символів "Думи"... І додано ще синтетичну історію-мітотаорчу думку. Протиставні лінії парабол — золотий гомін і "чорний птах — очі-пазурі" в змаганні йшли в загадкову безконечність. Так! Але поет зняв лінію "птах — очі-пазурі" і параболя згасла на очах.

Що ж таке, нарешті, параболя? У Тичини це поетично-композиційний засіб не просто "зіставлення для порівняння", а формування протилежностей у їхньому динамічному змаганні.

Поняття параболі належить до особливо трудних (якщо взагалі можливих) для остаточної дефініції. У науковій літературі й довідниках термін параболя вживается і в математиці і в науці поетики.

Математична параболя це — "незамкнена (або відкрита) крива лінія". Вона має в центрі свого закруту "фокус" і "вісь", які (принаймні на початку) не дають обом противставним лініям параболі ані розійтись (як у гіперболі), ані зімкнутись (як в еліпсі). Але це тільки на початку. Дальший біг обох ліній параболі на їхній

неозначеній, може бути і безконечній довжині залежить від безлічі непередбачених факторів, і його неможна заздалегідь визначити. У розмові з одним ученим математиком я запитав: "Чи математична параболя може теоретично на своїй неозначеній (а може, і безконечній) вісі-довжині зійтися?" Відповідь математика для мене, не посвяченого в справу, була надзвичайна: "Понад півстоліття тому, — сказав математик, — обидві лінії математичної параболі теоретично могли зійтися, бо тоді ще була дійсною науково доведеною теорія руху світла в Космосі ніби по загнутій лінії, що промовляло про заокругленість Універсуму. Але сьогодні це вже не певне: обґрунтують погляд, що Універсум наче розходиться в безконечний простір; отже й дві лінії математичної параболі теоретично можуть розійтись у простір (як у гіперболі)". — "Значить, — запитав я далі, — зімкнення чи розходження ліній параболі в математиці залежить від багатьох незнаних факторів? І чи в такому разі мое перше питання добре?" — "Так, — відповів математик, — це власне проблема".

Як і треба було сподіватися, консультація з математиком не дала ніякої готової розв'язки в моїй літературознавчій проблемі клярнетичної необароккової параболі, а тільки скерувала її в безконечність і вічність... Та "вічність" проблеми в царині духа, естетики, поезії чи ж і не є якраз есенціальна?

Літературну параболю визначають, звичайно, як зіставлення для порівняння (від старогрецького *parabole* — зіставлене зближене, кинуте поруч уздовж). Архетипи літературної парвболі знаходять у староєрейській поезії і в євангельських притчах Ісуса Христа; у поетії старого бароко парабола виступає як "рівняння" або навіть як різновид "повчальної літератури" чи скоплення правди через аналогію, аллегорію. Ці визначення завузькі навіть для старобароккової параболі — явища ще не цілком дослідженого. Гете назвав одну свою книжку *Книга параболь*. Але чи не найвеличнішу параболю Гете можна добавати у зіставленні Фавста з Мефістофелем у поемі-трагедії *Фавст...*

Отже: порівняння, зіставлення... — які ж вони можуть бути різні! Або: як 1) теза-антитеза задля 2) синтези чи задля 3) контрасту — статичної антиномії; або ж, як у клярнвтизмі Тичини — задля 4) парадоксально протибіжної рівнобіжності і взаємодії двох чи й більше протиставних феноменів.

У новітньому літературознавстві відомий учений Нортроп Фрай пробує освоїти подібні абстракції. Він обґрунтует постулат "Літературного Універсуму" поруч з "Універсумом Математичним" як "чисту" поезію і "чисту" математику. Обидві царини,

твірдить Фрай, виробили свою "автономну мову", що ніби не має "ніякого прямого відношення до реальної дійсності" щоденnoї. Фрай пише:

І література, і математика виходять із поступятів, а не фактів, але обидва можуть застосуватися до нової реальноти і все ж можуть існувати також у "чистій самовистачальній формі". Символ є або не є реальністю, яку він маніфестує [...] Це абсурд, що те, що не є числом, може бути і числом, але із прийняття цієї абсурдності вийшов винахід нуля [...] Реторика відрізняється від логіки, і в цьому дає якусь позитивну якість негативній заяві. [...] Існує дивна подібність у формі, наприклад, між одиницями літератури і математики — метафорою і рівнянням.<sup>51</sup>

Подані поруч визначення математичної і літературної параболі вражаютъ несамовитою розширеністю цього поняття геть аж до того, що воно виростає наче в якийсь принцип формотворчості в житті й у Всесвіті; принцип більш користаний ніж пізнаваний. Математична дефініція параболі більш розроблена і зазнала чималої еволюції, давши практичні наслідки в науці фізики і космології, ба навіть в електронічній, зокрема радіевій технології.

Не так з літературною параболею, яка з часів біблійних і старобароккових притч-параболь та народно-казкових параболь "добра і зла" малощо вийшла за межі формули "протиставлення для порівняння". Романтизм, правда, дещо зрушував цю статичність до драматичного контрасту. Щойно з символізмом стала можлива символізація і динамізація протиставних ліній літературної параболі з елементом загадковості. У цьому Тичина була, здається, один із перших.

З величими сумнівами пускаюся тут у гіпотезу необароккової параболі, як одного з засобів синтези кларнетизму. Та сам Тичина, творець поетичних параболь (Сонце і три вітри, Золотий гомін і "Чорний птах — очі-пазур") прямо і програмово зазначив наявність у своєму стилі "використання термінології і символів точних наук" (у листі до Миколи Зерова від 26. XI. 1924).<sup>52</sup>

Ми бачили вище, що Тичина своєю антитетикою і параболею пробував охопити чи не головні суперечності і дилеми його

51. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, стор. 350-352.

52. "З епістолярної спадщини Павла Тичини", *Радянське літературознавство* (Київ), 1971, ч. 11, стор. 74.

Між іншим, Тичина, ніби прямо наслідуючи Григорія Сковороду, залишки вживав, символізовував терміни і фігури з геометрії: "спіраль", "півкруг", "коло". "Де не піду — півкруг, / Де не стану — овал". "Дугами горби лягли" ("Фуга"). І йнакше: "Я часу дух, дух міри і простору, дух числа. [...] Поверх над поверхом на воді, / розміщаю системи, / аклвдаю думи молоді, / даю їм теми" ("В космічному оркестрі").

судьбоносної кризової доби: це дилема поезії "чистої" і поезії заангажованої; дилема національного і соціального; дилема єдності (людей, клас, націй) вільної, диференційованої — і єдності невільничої, тоталітарної; що дає диктатуру або хаос; дилема "засобу і цілі" (чи ціль виправдує засіб? чи, навпаки, уже сам характер засобу визначає характер осяганої цілі?). Так, але, й найбільш геніальні параболи — жодний всемогутній Деміург! Вона бо сама залежить від міріядів непередбачених факторів, які дадуть або не дадуть зйтися противежним лініям параболі десь на її вісі, зasadничо безконечній... У нортропівському "Літературному Універсумі" фактор поета може бути вирішним. Але, скажімо, щонайменше з двома умовами: 1) якщо поет справжній — має силу здобути контакт і сенс того невідомого закону, що ним крізь усі можливі катаклізми зрештою якось утримується Вічність, баланс життя, Всеєвіту й самого мистецтва; 2) якщо поет до того всього ще має трохи і того звичайнісінського щастя для успіху. Первє Тичина мав. Але щастя було не по бοці поета і Відродження його соняшної країни. Корабель поета і Відродження України скоро потрапив у вирву чорторію світової історичної кризи, — тут скрутися в одну руїну силу безмирний кінець першої світової війни і початок нездaloї східноєвропейської революції. Вирва коловороту льоквлізуvalася в Україні, зокрема в її "вічному місті" Києві (Сталін писав тоді в московській пресі на тему: "Україна — міжнародний вузол суперечностей"). У Києві бували розпачливі дні, як от перший день захоплення столиці російськими військами під командою Михайла Муравйова, коли вони вирізали 3 000 мешканців міста.<sup>53</sup> Це було в перших днях лютого 1918 року. Тоталітарні методи напасництва не були чужі й іншим інтервентам. Попри регулярні частини щойно організованої української армії, країна боронилася на всі чотири сторони стихійними повстаннями. По всій країні населені пункти ставали полем боїв. У 1919 році в Києві розстріляно двох молодих, близьких Тичині повтів-символістів. Рік-два пізніше російська ЧК розстріляла популярного серед населення України поета-символіста Григорія Чупринку. Терор шалів з усіх боків. "Проклятий! Це ти так солодко розцвів, / Що в нас лиш трупи, трупи й кров! / Чи не востаннє граєш?" — пише Тичина в поезії "Вулиця Кузнечна!". Загадка: як він міг у такі часи зредагувати і видати книжкою свої Соняшні клярнети? Звідки черпав силу? — Із "Золотого гомону" Відродження та з розпачу "Скорбної Матері". У критичні дні Тичина особисто рятується, мабуть,

53. Дмитро Дорошенко, *Історія України 1917-1923* (Ужгород, 1932), т. I, стор. 294.

завдяки своїй вдачі самітника — такогодобі ченця свого власного поетичного "храму". Часом і відчілними компромісними революційними віршами. І якраз ці перші "відчільні" датки музи зривають поета на його власне одчайдушнє повстання за незалежність.

## 8. "Прокляття всім, хто звірем став!"

Червоні війська взяли Київ, Полтаву, Харків, поступово рухаються на Ростов. В Україні киплять повстання...

*В. Ленін, Лист до робітників і селян України.*

Беруть хліб, уголь, цукор і так, немов до чарки приказують  
*Павло Тичина, Замість сонетів і октав.*

Нова ситуація. Злегковажений у "Золотому гомоні" "чорний птах — очі-пазурі" налётів і придавив знов. Надовго, на все життя поета. Тичина міг тікати на еміграцію, але не захотів, і замість того, на місці, в Києві, вчинив поетичне повстання — ніби щоб очищеним, цілковито незалежним піти навіки в підпілля душі — поетичне підпілля. Тут він майже до кінця свого життя (за щитом радянського лавреата) творитиме далі незакінчену параболю змагань Відродження і смерти. Але не способом ліричних мініяюр і коротких поемок, а способом монументальної поеми-трагедії, може, з надією дати Фавста 20 століття, здобути духову перемогу над демоном всеєвропейської історичної кризи. У цій поемі Сковорода. Симфонія лінії тичининської параболі поведуть герой поеми Сковорода і Чорнобог.

Поки то буде, а повстання зроблено зразу в формі книжечки *Замість сонетів і октав*. Григорію Савичу Сковороді присвячую. Київ, на початках 1920 року. (Далі назуву вживаю скорочено *Замість...* — Ю. Л.). Вступний вірш самовимоаний:

Уже світає, а ще імла...  
На небі зморшка лягла.  
— Як зайшла ж мені печаль!

Промінні заори в'оралися у хмари.  
Чую — фанфари!  
— Як зайшла ж мені печаль...

Ой, не фанфари то, а сурми і гармати.  
Лежи, не прокидайся, моя мати!...  
Прокляття всім, прокляття всім, хто звірем став!  
(Замість сонетів і октав).

Перший і єдиний вірш. Уся решта змісту книжки це — одинадцять поларних етюдів — "строфи-антистрофи" не визначеного й досі літературного ґатунку. Не верлібр, не поезія в прозі, не прозо-поезія, — просто поезія без давно вироблених і вже автоматизованих засобів — щось нагадує в ній загадково-неперекладні бенгальські поезії Рабіндраната Тагора.<sup>54</sup>

У цій книжці особливо часто вживано улюбленого засобу Тичини включати в ритм твору так званий "еквівалент тексту", тобто пропускати в тексті щось важливе подумане, але залишене "в умі" і тільки зрідка позначене графічно (крапки, довгі риски, інтервали між рядками і т. п.). Зате поет максимально увиразнює написане в тексті до ступнія афоризму. Це динамізує ритм і викликає читача на догадки й асоціації. Ця властивість дає можливість умовно засигувати озаголовлені етюдики "строфи-антистрофи" тільки одним-двома реченнями (назви етюдів — у дужках):

"Велика ідея потребує жертв. Але хіба то жертва, коли звір звіра єТЬ?" ("Терор"); "Грати Скрябіна тюремним наглядачам — це ще не є революція" ("Кукіль"); "Жорстокий естетизм! — й коли ти перестанеш любувати з перерізаного горла?" ("Терор"); "Орел, Тризубець, Серп і Молот... І кожне виступає як своє... Своє ж рушниця в нас убила. Своє на дні душі лежить" ("Кукіль"); "Все можна виправдати високою метою — та тільки не порожнечу душі" ("Порожнеча"); "Очевидячки люди лише по духу енгармонійні. Бо всі трагедії й драми — врешті є консонанси. — Вставай! — у місто вступила нова влада! Розплющую очі" ("консонанси"). На стіні від сонця густорямне аікно як огністий дієз..." ("Лю"); "Коли йде дві струнки дівчині — ще й мак червоний у косах — десь далеко! молоді плянети! Пливуть. Струнчать. [...] Сонця стають у копо. А від них майви по всесвіту всьому" ("Ритм").

54. Дві збірки Тагора *Садівник* і *Місочний промінь* вийшли в українському слабому перекладі в Києві 1918 року. Здобути близкий вгляд у неперекладний бенгальський Оригінал міг помогти Тичині Павло Григорович Ріттер (1872-1939), вихованець, а з 1921 року професор Харківського університету, знавць і перекладач санскриту, староіндійських та бенгальських мов і літератур, приятель зацікавленого орієнталістикою Тичини.

Спроби англійців віддати високоцінену ними лірику Тагора в прозовому перекладі "не дали уяви про віршове багатство бенгальського оригіналу". Навряд чи дав ту уяву і не відомий мені автор українських згаданих вище перекладів Тагора.

Тичини ритмізує свої "строфи-антистрофи" способом "сintаксичного членування", приблизно як у староєврейській поезії (книга Екклезіяста). Див. про цей спосіб ритму: Ю. Тынянов, "Ритм как конструктивный фактор". Проблема стихотворного языка. Статьи, (Москва, 1965). стор. 56.

Майже на кожній сторінці книжки *Замість...* зринає ім'я Сковороди, майбутнього героя одноіменної лоеми. Рефрен поданого вище вступного вірша "Як заїшла ж мені печалы" майже прямо взято з 19 пісні *Саду божественних пісень* філософа: "Ах ти тоска проклята! О докучлива печаль!" "Ах ти мука, лютя мука!" В строфі-антистрофі "Найвища сила" з антitezою розстріл і Великдень почувається передвісник параболі, задуманої поеми: Сковорода і Чорнобог:

Одягайсь на розстріл! — крикнув хтось і постукав у двері.

Я прокинувся. Вітер розчинив вікно. Зеленіло й добрішало небо. А над усім містом величезний рояль грав..

І зрозумів я — настав Великдень.

### Антистрофа

Я николи не покохаю жінку, котрій бракує слуху.

Молюсь не самому Духу — та й не Матерії.

До речі: соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити.

Закінчується ця передостання дорадянська книжка клярнетиста "трудомахою" саркастичного запитання:

Хіба й собі поцилувати пантофлю Папи?

("Кукіль").

"Папа" тут, звичайно, той, хто з Москви посилає разом із "червоними військами" свого знаменитого "опікунчого" *Листа до робітників і селян України* (той лист було скоро дописано українською кров'ю). Саркастичний поцилунок кінцівки книжки зникається з прокльоном її початку в одно кільце. Інший тодішній поет-символіст Григорій Чупринка, перекладач поезій Верлена, кидає перо і йде у Всеукраїнський повстанський комітет (Центральний повстанський комітет) — упав у збройному повстанні. Павло Тичина властиво теж пішов у повстання, але інакше. Своєю властивою зброєю поета — книжкою *Замість сонетів і октав та першою частиною своєї величаво задуманої лоеми Сковорода. Симфонія.*

## **9. З клярнетичним Всесвітом у поетичному підпіллі "духової людини"**

Духовий же чоловік... свободовн У висоту, в глибину, в ширину літає безмежно. Не заважають йому ні гори, ні ріки, ні моря, ні пустині. Провиджує віддалене, прозирає в сокрівенні, заглядає у минувшину, проникає в будучину, шествує по лицю океану, входить дверима замкненими. Голос його — глас грому. Нечаяний як блискавка і як шумящий бурний дух.

*Григорій С. Сковорода*

Огомъ. Буран. Тяжіння. Рух. Свідомість,  
матерія.. Біжть життя мое  
спіралями. В спіралах тих я гину!  
(Самотністю подоланий). І я  
в спіралах тих — як у страшних обіймах  
Ласкоон! (Самотністю). Печаль.  
Постій, життя. (Печаль). Постій, спинися!  
Я добіжу. я порівняюсь. Я —

Тож смішно це! Хіба потрібне чудо  
у сферах тих, де розум діє, мисль,  
окреслення? Печаль. В Європі Фауст  
ще брязкотив сумнівами.

*Павло Тичина, Сковорода. Симфонія  
(Слова Сковороди в поемі).*

Слапити все те, що в простір лепетав;  
що в світ пускав, не дбаючи про дійсність —  
вагаючись, б'ючись і двоячись, —

*Павло Тичина, Сковорода, Симфонія  
(Слова Сковороди в поемі).*

Тичина і його доба — Сковорода і його доба. Існує якось подібність у їхніх епохах і в духово-психологічних профілях поета 20 ст. і філософа 18 ст. Тичина все своє життя глибоко вивчав загадкову історичну постаті мандрівного філософа і "пророка" Відродження людини і України. Образ героя поеми значною мірою творився як автобіографічний. Тому й поетичне підпілля для писання поеми було потрібне, бо в тому творі поет розкривав сам себе і свої шукання. Слова, поставлені в мотто, виявляють наявність і в героя його поеми суттєві елементи Гамлета і Фавста — двох геніальних літературних образів, "архітіпів" європейської людини 17-20 століть — якраз століть згадуваної в третьому розділі "історичної кризи". За Ортегою-і-Гассетом криза стала внаслідок невдалої спроби підмінити християнство раціоналізмом, точними науками і уявою про світобудову як механізм. У результаті "раціоналізований" Космос став для людини порожнім,

відчуженим і навіть ворожим з маревом безглаздої смертності людини. Почасти з цього виникло, з одного боку, самовідчуження та нерішучість Гамлета, а з другого боку — самопевність діяльного Фавста. Обоє вони не давали виходу з кризи.<sup>55</sup>

Однаке Тичина не відкидає просто Гамлета і Фавста. Асимілюючи їхній досвід, він заперечує обидва прототипи тим, що йде далі від них, шукає виходу з їхнього мертвого кута. Яким шляхом? Здається з усього, це мав би бути шлях сковородинської "духовної людини" в її неугавній боротьбі з Чорнобогом і його "нечистою силою". В побічній короткій поемці *В космічному оркестрі* Тичина залеречує попередні уяви про Космос і людину "закинуту" в Космосі. Робить це саме в час, коли формує задум поеми *Сковорода і намічає її сюжет* (1920-22).

Космос для Тичини близький і навіть рідний, він має свою трагедію значно більшу від людської, наприклад:

Що наші слези і зойки і крики?  
Що всі драми землі в трагедії Космоса?  
Вічно юний, первісний і дикий,  
творець, на власнім творі розіг'ятий, —  
це він на незглибній глибині шаліє й казиться без  
берегів!

Легені його бурі видихають!  
Серце обніяло б найменший атом!  
А мозок думку динамітно рее!

---

55. Вікові дослідження цих даох літературних прототипів нашої модерної людини підsumовує (наче як літературознавчу параболю) молодий наш пітературознавець Віталій Кейс в його неопублікованій праці "Екзистенціалістичне порівняння Гамлета і Фавстуса". Не подаючи різниці між Доктором Фавстусом Марло і Фавстом Гете, які базувалися незалежно на тому самому джерелі старої німецької народної легенди про Мара і афериста Фавста, що в бажанні пізнати і перепробувати всі речі, склав з чортом умову, який його жорстоко зрадив і допровадив до пекла, Кейс пиш:

"Боги вмерли. З їхньою смертю земля не перетворилась на рай. Стара тканина, що тримала народ укупі, розпалась і її ніколи не було адекватно застурлено. Наука, яка звільнила людину, втягла її, мабуть, у найкривавіші в історії війни. Відчужена і знесосіблена людина шукає способу вижити як індивідум у зневідненій "системі" (За словами Гамлета, "епоха вивихнулась"). Вдивляючись у майбутнє, Фавст став Гамлетом, бачачи нищоту (смерть) в атомовій бомбі [...] Чарлз Ламб помилується, коли бачить у модерній людині Гамлета. Помилується і Шпенглер, що бачить у модерній людині Фавстуса (...). Насправді модерну людину характеризує поєднання Гамлета і Фавстуса, як два боки медалі".

Безумний корабель, нагрудений вітрилами,  
якор, що в пісні над безоднами заякорить не може —  
це він прометейно в майбутнє ридає  
і не вертається николи.<sup>56</sup>

Такий рідний Космос у нас ще Щевченко відчуває, звертався до нього словами "світе-брате". Тичина дивиться на "мапу Космоса" у "Вічності телескоп", вглядается а "трагедію Космоса вічно юного", (курсив мій — Ю. Л.), тобто такого, що сам у собі відроджується. Поєт з повною повагою і увагою стає перед цією загадкою Вічності. Він не поділяє ні відчуження і самовідчуження Гамлета, ані самопевності Фавстуса. Зрозумівши їх, іде далі. Шукає секрету самовідродження Вічності і контакту з нею. Знаходить його в *ритмі* і приносить цей винахід контакту з Вічністю читачам, наче як Прометей приносив людям із рук Вічності вогонь.

Так перекидається через безодню смерти духовно-естетичний міст до вічності Всесвіту. Уже на початку поеми ми бачимо на піднебесній арці того моста героя поеми Сковороду (на київських горах біля Китаєва). Здається, весь світ повторює йому його аласне життєве гасло "пізнай самого себе" — але так, щоб твоє самопізнання було самоспогляданням Всесвіту:

Налився всесвіт повноти  
і споглядає сам себе.

Грандіозний задум — взаємовіддзеркалення душі, історичної епохи і вічності. Тичина буде виконувати його дальших близько півсотні років, ховаючись із ним, тамуючи навіяну тотальним терором хворобу манії переслідування, відкуплюючись від вовчохижої дійсності вирваними клаптами з туніки своєї Музи і з м'язів серця аласного. Почуває себе на перегонах із часом і смертью. Поєт пробує у своїй "замкненій душі" здобути оту пушкінську "таємну свободу" творчу, що про неї заздро говорив перед своєю смертю А. Блок. Тичина пильно береже своє поетичне лідпілля: заросли бур'янами радянських лаврів усі входи до поетичної "криївки" поета-лавреата. Не даватиметься чужим взгляду — яку ж то справді поему там увесь час пишеться? Ніхто не бачить трагедії Тичини, ще й досі глузують із його дивацтва — манії переслідування (наприклад, навіть загалом прихильний до генія Тичини Віктор Некрасов у спогадах "Погляд і дещо", Континент, 1977, ч. 10).

---

56. Павло Тичина, "В космічному оркестрі". Вибрані твори (Київ, 1971), т. 2, стор. 38.

На щастя, Тичина зумів, прикриваючись від смертельних ударів "щитами" підчервонених фрагментів поеми (в такому сенсі слово "щит" Тичина ажив у розмові зі мною на перепомі 1932-1933 років), — зумів передати в майбутнє задум поеми і навіть натяк на її сюжет. В останнім підрозділі опублікованої першої частини ззвучить наче передчуття того, як закінчиться перегони поета з часом і смертю. Воно заучить народно-балладною ноткою вольового фатализму барокково-козацького епосу:

Нехай собі да й шумпять дуби,  
шумпять дуби, де глибокі рови.  
Понад ровами бур'ян — будяк.  
Улав козак — одкрасувався навік.  
Ніхто ж йому тепер смерти не звидить —

Між іншим, цей мертвий козак у рові скопив Сковороду за руку, коли філософічно-задуманий герой поеми пробував дістати палицю з рову. Смертельно ранений козак показав Сковороді рукою напрям, яким іти до повстанців. Сковорода стойть перед рішальним питанням долі: чи (і як?) поєднати високопетну думку Духової Людини з конкретною дією в конкретній дійсності? І після вагань рішає поєднати. Таке рішення героя поеми є рішенням автора: поему мусить бути написано так, як задумано. Щасливим випадком до нас дійшли листи Тичини до Миколи Зерова і близького йому ще з Чернігова Михайла Могилянського. Листи писано в чвсі від березня 1924 року до жовтня 1929. В тих листах Тичина між іншим інформує про хід своєї праці над поемою Сковорода в 1920 роках. Перший, видимо коротший, варіант закінчення поеми був у нього готовий уже напочатку 1924 року, але він ще не рішається відкривати свій секрет, а веде далі перегони з часом, щоб закінчити в повному обсягу великий задум нецензурованого початку поеми.

Подамо дотичні витяги з листів за хронологічним порядком часу їх написання:<sup>57</sup>

У березні 1924 року Тичина а листі до М. Зерова подає список "змісту" приготованої до друку нової збірки поезій *Вітер з України* (Харків, 1924). Наприкінці списка слова: "Сковороду" (я вже її закінчив) прийдеться в окрему книжку. Хоч справді... що вона кому дастъ? Її не зрозуміють. Хоч би всю" (стор. 74).

Скільки відомо, Тичина не дав до друку ані фрагмент до

57. "З епістолярної сладщини Павла Тичини", цитований журналом стор. 72-78. Тут 4 листи Тичини до Миколи Зерова і 6 листів до Михайла Могилянського. Далі посилання на це джерело відзначаємо в самому тексті статті, відмічуючи сторінки в дужках.

збірки *Вітер з України*, ані "весь" закінчений вперше варіант "окремою книжкою".

У листопаді 1924 року Тичина пише в листі до М. Могилянського:

Так мені приємно чути від Вас, що книга моя дає свій спід, але це, дорогий Михайлі Михайловичу, — це не те, чого я хотів. Душа рветься до незнаних висот... Та коли я це зроблю, та коли я піднімусь? Незнані висоти — всебічного розвитку і блиску вимагають... *Вітер з України* — це тільки вітер, а буря ще або буде, або ж ні. Хвороба, а разом з тим велика скрученість; поневіряння, а разом з тим всеподібна совість. Ось про що я часто думаю: родився людиною, а вмреш поетом — ну, чи не іронія!... У цім листі багато віри в себе, у перемогу над обставинами, — так воно в мене й є... Учитись хочу! Хочу з людьми бути, зо всіма. Хочу розвинути те, що мене нового є [стор. 76].

У 1925 році в листі Тичини до Могилянського видно цей наступальний творчий дух поета у праці над поемою Сковорода, як видно і ставпені перешкоди; він навіть не має власної кімнати, поширюються поголоски про кінець творчої снаги Тичини (це виглядало правдоподібно, оскільки Тичина зосереджений на непублікованій поемі, мало писав поезії для друку). Тичина з приводу поголосок пише:

Що кінець, коли я інше почиваю, для них кінець, а для мене тільки початок. Я стільки нового зараз знаю (не начитаного, ні!), що, може, вчетверо окріп... Не спухаю я зараз нікого й нічого, а працюю. Праця дурно не пропаде [стор. 76].

12 серпня 1926 року Тичина в листі до Могилянського плянує роки і час на писання: "Сааді 30 літ учився, 30 літ мандрував і 30 літ останніх (здается, так) писав. Отож я взяв перше. А оскільки життя зараз не довге, то хто зна, чи приайдеться ще 30 літ мандрувати" (стор. 72).

14 жовтня 1929 року в листі до Могилянського Тичина пише: "Про Сковороду питаете. Одне тільки скажу: напружено виліппюю. Ну й сильна ж це фігура! Його ще в нас як слід не почути" (стор. 77).

Боротьба поета з часом і тотальним геноцидом відродження його країни була жахливо нерівна. Смерть Павла Тичини застала його під час праці над поемою Сковорода. Вдова поета Лідія Петрівна, спасибі йї, уважно зберегла великий архів поета, зокрема архів праці над поемою з багатьма десятками її варіантів кожного фрагменту і сотнями робочих нотаток. Вона також помогла ознайомитися з архівом поеми Станіславові Тельнюкові, що написав передмову і примітки до посмертного, як сказано в передмові, "найповнішого" видання поеми. Але наглядачі над життям поета наклали руку і на архів поеми та на підготову її "най-

повнішого [отже неповного!] видання поеми".<sup>58</sup> Зроблене вже через чотири роки після смерті поета, видання спрепаровано так, щоб читач не міг на його підставі скласти собі навіть приблизну уяву про первісний задум і зав'язок поеми. Воно мало б довести, що тичининська "Духова Людина", творець клярнетизму, у своїй творчій "тайній свободі" в глибині своєї "замкненої душі" був нібито тільки звичайний одописець організаторів геноциду України. Мабуть, задля такої мети наглядачі видання поеми забезпечили в ньому такі речі:

1. Не подано ні разу ні одного з багатьох наявних варіантів фрагментів поеми, без яких неможлива публікація незакінченого твору покійного автора.

2. Єдиноправильну методу при публікації незакінченої поеми померлого автора — хронологічний (за часом написання) порядок розміщення фрагментів зламано висуванням на перший план відчіпних підчертіваних фрагментів писаних у моменти найстрашнішого загострення терору для капендарних святкових випусків газет.

3. Навіть єдину публіковану самим поетом у доцензурний час (1923) першу частину поеми з трьома підрозділами-підзаголовками "Allegro Giocoso", "Grave", "Risoluto", в яких разом узятих, дано зав'язок цілості задуму і навіть початок сюжету поеми, редактори розмонтували, вирвали з єдиної зацілілої цілісної частини преважливі фрагменти "Граве" і "Різолюті" та перекинули їх десь на кінцеві частини тексту. На цьому гвалтування покійного поета не кінчається, бо на місце вирваних "Граве" і "Різолюті" всунули фрагмент "Кінець феодала (уривок з драми)", писаний 1933 року на жовтневу річницю для *Літературної газети* за 7 листопада 1933 року — апогейного року сталінського геноциду України, коли знищено понад півдесятка мільйонів населення і майже дві третини Тичининії генерації українських радянських письменників, коли застrelivся Хвильовий і Скрипник... Отже, коли Тичині сказали дати щось до ювілейного числа, — він захистився підчертіваним "щитом" "Кінець феодала". Редактори поеми Сковорода увігнали цей "щит" в опорожнене місце а зав'язку поеми — її першої всім

58. Павло Тичина, Сковорода. Симфонія (Київ: в-во "Радянський письменник", 1971, 402 стор. включно з передмовою і примітками Станіслава Тельнюка. Редакційна колегія: Л. М. Новиченко (голова), С. М. Шаховський, Є. М. Адельгейм, Л. П. Тичина. С. В. Тельнюк. Гравюри на дереві Ю. Г. Логвина. У видавничому формуларі значиться ще один редактор В. О. Підлалий, відношення якого до літератури не знаємо.

відомої частини. Приклад редагування за методою певної установи — безцеремонно виrivати із свого місця і перекидати десь подалі, заповнюючи опорожнене місце чим попало. Мимоволі при цьому пригадується лайтмотив із переселеного підрозділу "Різолюті":

На небі засвітали  
зарі!  
зарі!  
Кого ще там убили,  
зарі —  
зали.

4. Годі шукати в цьому піднадзорному виданні поеми Сковорода. *Симфонія* фрагментів, що ними було закінчено "всю" поему в 1924 році, про що повідомляв Тичина в листі до М. Зерова. Про цей факт навіть згадки нема у вступній статті і коментарях, де подано чимало дрібніших деталів.

Поданих фактів вистачає в стислому есеї, щоб назвати аборто-ваним це дуже важливe видання твору (за своїм задумом, може, третього після *Гамлета* і *Фавста*). Київське видання, назване у вступі "найпоанішім", зроблено з метою звібити осиковий кіл у гріб безсмертного поета. Даремні зусилля, бо мав повну рацію Александр Блок, коли писав перед своєю смертю:

Не можна чинити опір могутності гармонії, що її приніс у світ поет; боротьба з нею перевищує і особисті і сполучені сили людські. Від імені, що його вона дає коли треба, ніхто не може ухилитися, так само як від смерті.<sup>59</sup>

До таких незнищених імен даних поетом належить кларнетизм Соняшних *кларнетів* і поеми Сковорода, *Симфонія*, про яку ще буде написано не одну монографію. Даремна річ тримати під арештом багатий літературний архів Тичини, зокрема великий архів поеми Сковорода. Головна частина поетичного доробку поета, в тому й недокінченої поеми, вже прейшла в світову культурну скарбницю.

Зрештою страхітлива абортация генія Розстріляного Відродження (хоч тривала десятки років) виявилася запізненою. Із згвалтованим виданням поеми Сковорода. *Симфонія* знов і знов стало видно, що це — поет "мужеський", як назвав себе Тичина в одній розмові зі мною, поділяючи взагалі поетів на "мужеських і

59. А. Блок, "Назначение поэта", цитований шеститомник, т. 5, стор. 520.

жіночих". Тоді ж на перепомі 1932-1933 року Павло Григорович особисто читав мені в його робочому кабінеті окремі ще непубліковані фрагменти з поеми Сковорода як, на його думку, більш характеристичні й викінчені. Враження на мене вони зробили величезне — наче якогось поетичного чуда, що з'явилося серед темної ночі сталінського народовбивства України. Діставши до рук київське "найповніше" неповне видання поеми — звичайно, я кинувся шукати знаних мені з уст поета фрагментів... Нема їх у "найповнішому" виданні. За підрахунками самого Тичини, поема Сковорода мала написаних 30 друкованих аркушів, з них до перетасованого київського видання 1971 року ввійшло тільки 10 (див. примітку упорядника на стор. 372).

Павло Григорович Тичина (між іншим, нащадок козацького полковника XVII сторіччя) виявив не аби який характер і аїтаїзм — поет не програв основної битви свого життя. Збираючи тепер розорошені а часі і просторі серед руїн народовбивчої епохи символістично-бароккові самоцвіти його творчості від першої збірки до останньої поеми, — ми бачимо поета з його головним ліро-епічним героєм на незміренній вершині арки його клярнетичного моста, що летить символістичною параболею понад безоднею смерті до берегів вічності — з її тичининським світлоритмом самовідродження.

**Post Scriptum:** Передбачаю запитання декого з читачів: невже до клярнетичного періоду творчості Паала Тичини не належить нічого з пізніших його радянських творів? Тобто тих, що репрезентовані головно в наступних радянських писаннях і виданнях збірок його творів: *Плуг* (Київ, 1920); *Вітер з України* (Харків, 1924); *Чернігів* (1931); *Партія веде* (1934); (1934); *Чуття єдиної робини* (Київ, 1938); *Сталь і ніжність* (Київ, 1941); *І рости і діяти* (Київ, 1948); *Живи, живи, красуйся!* (Київ, 1949).

За винятками окремих місць, ці збірки не належать до клярнетизму, як уже раніш зформованого стилю Тичини. У вимушенному компромісі з новим радянським падом Тичина виявив себе послідовно солідним і серйозним партнером та старався скільки мога бути найкращим радянським поетом — надто в 20-их роках поступок Москви Україні, її культурі і селянству. Однаке, з боку ЦК РКП(б)-КПРС компроміс був фальшивий. Московський тоталітаризм органічно неспроможний на компроміс, тільки може майстерно вдавати його "поступками", за ленінським принципом "крок назад — два вперед". Тичина, звичайно, заздалегідь знати це,

але іншого виходу просто не було. Найбільш співочі музично обдаровані птахи (напр., український соловей) не співають у клітці так, як на волі. Це окрема трагічна тема, як у радянських віршах Тичини окремі іскри його генія гасли в чорному чаду панегіриків Сталіну, партії, "великому російському народові". ЦК КПРС не дав у радянській літературі місця справжній поезії. Одні поети застrelились (Єсєнін, Хвильсвій, Маяковський), інших застrelили (Гумільов, Влизько, Йогансен, Зеров, Свідзінський, Драй-Хмара, Мандельштам). Тичина рятувався від цієї долі своєю вже раніш здобутою славою, а найбільше способом того казкового скрипала, що, вертаючись із весілля, потрапив в одну яму з вовком і стримуває його пащеку одчайдушною грою на одній недорваній струні недорваним смичком.

Ніхто не винен, що ЦК КПРС не хоче мати і не має справжніх поетів, а задоволяється мертвими і живими трупами поетичних муз. Тичина, однаке, має характер і силу волі. Подвійним методом: поперше, "щита" партійного поета і, подруге, поетичного підпілля душі він зумів зберегти себе не тільки фізично, але почасті і творчо: дорощував свій бессмертний клярнетизм такими підрядянськими творами як *В космічному оркестрі*, окремі фрагменти продовження великої поеми Сковорода. *Симфонія* та приліжні до неї поетичні етюди в роді "Чистила мати картоплю", "Удень боєся спати" (із "Кримського циклу"), "Фуга" і чимало інших поетичних перлин. Крізь пекло смерти поет зумів пронести вічні світла своєї клярнетичної поезії. Відкінута диктаторами — вона іде в скарбницю світової поезії.

60-річчя Соняшник клярнетів не випадково сходиться із 60-річчям великої події національно-державного визволення і відродження України. Геніяльний таір поета остався на руїнах того відродження незнищим зверненим у майбутнє здобутком тих епохальних 1917-18 років. "Події є абсолютом тільки тому, що вони мають майбутнє", — пише знаний американський поет 20 століття Чарлз Олсон. Велика поезія клярнетизму у своїй ділянці довершила те, що виявилося понад можливостями політики.

## Зміст:

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	5
1. Слідами загубленого і призабутого .....	6
2. Київський рух символістів 1917-22 років .....	9
3. "Знедійснення дійсності". Історична криза як "виклик" і символізм як "відповідь" .....	14
4. Ріст ритму як поняття .....	18
5. Трагічне роздвоєння російського символізму між незалеж- ним мистецтвом і месіяністичним проповідництвом .....	20
6. Клярнетичний символізм .....	30
7. Від антитетики до параболізму .....	38
8. "Прокляття всім, хто звірем став!" .....	52
9. З клярнетичним Всесвітом у поетичному підпіллі "духової людини" .....	55

