

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

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

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

Oksana Galchuk. "...Even in chaos he conjured up treasures": Antique images and motifs in Pavlo Tychna's poetic interpretation

The article analyzes the role of antique intertext in Pavlo Tychna's early poetry. The author argues that Tychna's reception of Greco-Roman images and motifs found its expression in various allusions, continuous relations and reminiscences, thus enriching the semantics of his texts. Moreover, by way of transforming the ancient ante-text Tychna created secondary myths which incarnated historical, aesthetic and ethical views of his own.

Key words: symbolism, antique intertext, mythem, interpretation.

Роль знакових образів-символів у поезії П. Тичини – традиційний об'єкт досліджень сучасних науковців. Характерна ознака творчого почерку поета, наголошують учені (див., напр.: [28]), – послідовне опрацювання образів архетипного походження, які й становлять парадигму його кларнетизму. А серед образів світової літератури він активно звертався до Святого Письма, перетворюючи біблійний інтертекст на елемент ідейно-естетичного та експресивно-виражального комплексу своєї поезії (див.: [13; 22; 23; 28]). Щодо античного інтертексту, то його функції у творчості поета-символіста практично не вивчалися. Мета нашої статті – аналіз поезії Тичини з погляду рецепції античних образів і мотивів, з'ясування їхньої ролі в конструюванні його символістської поетики.

Уже у двох своїх найсуттєвіших стильових ознаках – пантеїстичному й панмузикальному світосприйнятті – Тичина постає як *semper tūo* античної традиції. Збірка "Сонячні кларнети" явила світу поета, який творить новий міф про Космос та оспівує його верховне начало – деміурга музики Сонячних кларнетів. Новому божеству, несумісному з насильством і рабством, Тичина протиставляє і християнського Бога, і богів Олімпу. Але, відкидаючи авторитарного Зевса і свавільного Пана, він не відмовляється від мрії античних філософів про світову гармонію. Прагнення ладу з природою посилено прагненням гармонії із суспільством і з собою, виказує в ньому ідеаліста, для якого це необхідна передумова творчості: "І п'ятьми творчої хітон, і благовісні звуки" [25, 35]. Тичининська здатність чути "музику сфер" перетворилася на діонісійське підґрунтя і принцип його поезії, проектуючись і на решту виявів поетового життя. "Я ніколи не покохаю жінку, котрій бракує слуху. / Молюсь не самому Духу – та й не Матерії. – / До речі: соціалізм без музики ніякими гарматами / не встановити" [25, 87], – писав Тичина в "Антистрофі", об'єднуючи вимогою музики (у поетовому розумінні – духовності) особисте й суспільне. У вірші із символічною назвою "Евое!" поет накладає тему музики на проекцію майбутнього і власний екзистенційний вимір людини прийдешнього. Він мріє про час, коли "на людину, що не вмітиме пісні, дивитимуться як на справжнього контрреволюціонера" [25, 88]. Трактування музики як очищувальної стихії, здатної гармонізувати людське буття (поет закликає пристати до партії, "де на людину дивляться, як на скарб світовий, і де всі як один проти кари на смерть")

[25, 88]), у поєднанні з назвою твору (захопленим вигуком “Евое!” вакханки-жриці вітали бога Діоніса) дають змогу припустити, що поет осмислював Діоніса-Вакха не як бога вина й виноградарства, а, спираючись на філософію орфізму, як символ божественного духу. За вченням орфіків, котрі, на думку дослідників, виражали світогляд селянства, міфічний співець Орфей, що боготворив Вічно-Жіночне у природі, прославляє його в ім'я Діоніса, яким воно перейняте, і прагне розбудити його в душі людства. Тичина виступає новітнім Орфеєм; це одним із перших завважив у своєму есе “Хліборобський Орфей, або Кларнетизм” В. Барка. І хоча дослідник заперечував пантеїзм Тичини, уважаючи, що в основі поетової картини світу лежить християнський світогляд (див.: [2]), проте його визначення митця як “хліборобського Орфея” відображає вагомість духовного світла у віршах Тичини, тяжіння поета-символіста до всеохопності й цілісності через пантеїзм і панмузичність.

Цікаво, що імені міфічного співця Орфея, до якого неодноразово зверталися модерністи, у поезії Тичини немає. Навіть на традиційний для поетикологічного комплексу образ музи натрапляємо тільки двічі, і в обох випадках він переосмислюється з позицій сучасної авторів історії та вітчизняної культури. У вірші “Один в любов...” муза введена у драматичний контекст війни, у якій вирішується доля України (“А справжня муза неомузена / там десь на фронті в ніч суху / лежить запльована, залузана / на українському шляху” [25, 81]). А в поезії “Пругкий початок кукурудзи...” пластичний образ музи (“Пругкий початок кукурудзи / од Вас передано мені, / спасибі. Для моєї музи – / немов з-під молота вогні...” [24, т. 3, 234]) підсилений несподіваним зоровим образом кукурудзяного качана, жовтогарячі зерна якого нагадують поетові вогняні іскри. Сусідство “музи” й “вогню” викликають асоціацію з гомерівським деміургом – спільним визначенням у греків і співця, і коваля.

Синтез традиційного українського мотиву з алюзією на античний художній досвід – особливо характерний для першого етапу розвитку феномену кларнетизму у творчості Тичини. Так, у вірші “Гатпе дівчина...” під впливом оптимістичного світобачення автора одна з античних Мойр, яких зазвичай зображали жінками похилого віку, можливо, укладаючи в концепт віку семантику вселенського знання, перетворюється на дівчину, що “червоним, чорним вишиває мені життя” [25, 42]. Так поет трансформує античну міфему у традиційний для українського фольклору образ, маніфестуючи (через мотив молодості) інтуїтивно, а не раціональне осягнення світу.

Зауважимо, що оцінку античної спадщини Тичина спеціально не декларував. Для творчості неокласиків озвучування свого ставлення до класичної літератури стало однією з традиційних тем й органічним складником мистецького самовираження; натомість поетичні заяви Тичини – це кодекс поета-громадянина, чиє слово спрямовано на службу державі, в ідеології якої він не має сумніватися ні на мить. Такі самоозначення звучать у контексті настанов, які у стилі гораціанського “Послання до Пізонів” Тичина адресує початківцям (“Поетам нової формації”, “До молодих поетів”, “Правдивим будь...”, “До себе самого й до молодих поетів”, “Архіватору-поету” та ін.), або ж у творах полемічного ґатунку останніх років діяльності (“Навіщо нам дискутувать”, “Коли офіцерня й кадети...”). Авторську позицію щодо античної спадщини, висловлену в досить цікавий спосіб, можна відчитати у вірші “Коли офіцерня й кадети”. Тичина говорить про важкий вибір між творчою свободою й незаангажованістю і самодисципліною, який він мусив зробити свого часу: “Й життя мені тут повеліло, / щоб я ішов не навмання, / щоб говорив я просто, й сміло, / питання ставив не похило / при незвичайнім світлі дня” [24, т. 3, 317]. Поет навіть означив зміну вектора своєї творчості (“І я в той бік увесь

подався, де робітник, де селянин”) після блискучого поетичного дебюту (“Ну, що ті “Сонячні кларнети”...”). Новий шлях виявився протилежним обраній неокласиками естетичній автономії; згадка про них стала знаком усвідомлення цього Тичиною: “Я “неокласиків” не ганю, / Хоч в них не річка, тільки став. / Старе – чи може быть в скресанню? / Нікого в книзі теж не раню / “Замість сонетів і октав” [24, т. 3, 317].

Це чи не єдиний випадок, коли Тичина веде мову про “п’ятірне гроно”, хоча, як відомо, М. Зеров неодноразово аналізував його твори, уважно стежив за публікаціями, а навколо правок поета, унесених до поеми “Живем комуною”, розгорнулася навіть полеміка в листах (див.: [5]). У наведених рядках цікаві два принципових, на наш погляд, моменти. По-перше, поет образно називає творчість неокласиків “*ставом*”, на протигагу “*річці*”, й у такий спосіб підводить читача до антиномії “лад, спокій, упорядкування, статика”/“хаос, рух, динаміка”. У цьому вбачаємо символіку тичининської “річки” діонісійської творчості, яку автор протиставляє аполлонійському “ставу” неокласиків. По-друге, дихотомію діонісійське – аполлонійське Тичина доповнює ще однією парою антонімів “нове – старе”, котра орієнтує на проблему ставлення до традиції. Хоч оцінки як такої поет не дає, а звертається до читача з риторичним запитанням “Старе – чи може быть в скресанню?” [24, т. 3, 317], однак у поєднанні “старого” і “скресання” як синоніма оновлення висловлено авторську позицію щодо творчості неокласиків: поет не погоджується з критиками, які називали їхню поезію не сучасною, анахронізмом. Тому через сприйняття Тичиною неокласичної естетики окреслюється його ставлення до культивованої нею античності. Можливо, у розумінні Тичини рецепція греко-римської спадщини – це шлях до скресання криги традиціоналізму української поезії.

Принциповим для розгляду питання “Тичина й античність” уважаємо зміст вірша “Охляло сонце...”: “Жінка зніма білизну. / Веремію круг неї вітер закрутив / і запилів у свій мотив рожеві ноги й повну шию... / Немов в Елладі! / Вітер з моря вітрилить пазуху... / Краса!” [25, 126-127]. Перед читачем постає мозаїка літнього вечора, освітлена м’якими променями призахідного сонця. Її складники – досконала природа та досконале людське тіло. Вони творять гармонію, обов’язкова умова якої – поєднання фізичної краси із чистотою – матеріалізується завдяки людській праці (“жінка знімає білизну”). Радісний настрій від споглядання цієї картини виливається в естетичний екстаз (“Краса!”), а все разом активізує авторську асоціацію з античним ідеалом (“Немов в Елладі!”). Можливо, так митець виражає античне поняття калокагатії – “моральної досконалості та витонченості культурної” [11, т. 1, 813] – чи не найвагомішого у спадку античності, заповіданого наступним поколінням. Якщо прийняти цю поетичну ідилію за авторський варіант образу античності, то важливою його рисою стає динаміка: поет уживає дієслово недоконаного виду в теперішньому часі (“зніма”), двічі говорить про вітер (“вітер закрутив і запилів у свій мотив рожеві ноги й повну шию” та “вітер з моря вітрилить пазуху”) й утворює неологізм *вітрилить*, що посилює відчуття руху. Отже, античність Тичини жива й наповнена енергетикою моральності та краси, до якої поет звертатиметься неодноразово.

В окремих поетичних ситуаціях знакові імена античності слугують у Тичини засобом вираження авторського сприйняття цього етапу розвитку людської цивілізації (“П’ю немов із бутеля”) або утворюють сюжетно-образне підґрунтя для алузії на суперечливі проблеми сучасності (“Розкривши Гомера”, “Клеон і Діодот”). Так, у фрагменті “П’ю немов із бутеля” ім’я Арістотеля асоціюється в поета насамперед із трактатом “Етика” та філософськими ідеями матеріалізму: “П’ю немов із бутеля / думку вихователя / думку Арістотеля / думку оновителя”

[25, 377]. Таку інтерпретацію навряд чи можна назвати оригінальною, тоді як у віршах “Розкривши Гомера” та “Клеон і Діодот” Тичина продемонстрував оригінальний підхід до античного інтертексту, що стане однією з тенденцій розвитку літературної свідомості ХХ ст.

У поезії “Розкривши Гомера” греко-римський текст маркований ім'ям Гомера й сюжетом “Одіссеї”, що виявилася притягальною і для неокласиків (“Лотофаги”, “Лестригони”, “Karnos tes patridos”, “Телемах у Спарті”, “Навсікая” М. Зерова, “Шляхами Одіссея” Юрія Клена, “Як Одіссеї, натомлений блуканням...” М. Рильського). У Тичини можна спостерегти емблематичне функціонування поеми Гомера як тенденцію в рецепіюванні античності новітньою літературою:

Що ж, зволюкай женихів, Україно, мов та Пенелопа,
Хай об'їдають тебе: вже ж ти не вийдеш за всіх.
Будеш ти сонна, заплакана ждати свого Одіссея –
“Сльози народу? – пусте! Тільки б вернувся мій цар...” [24, т. 1, 344].

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

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

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

Уже епіграф-присвята до вірша “Розкривши Гомера” справляє враження долученого як *post factum* і явно з розрахунку на оприлюднення лише першої строфи твору. Тоді як зміст другої строфи дає змогу не тільки з'ясувати історичні й політичні погляди Тичини, а й краще зрозуміти трагедію митця, що свідомо обрав гірший варіант, ніж мовчання, – відмову від себе. В епіграфі Тичина конструє історико-культурний рівень вертикального контексту вірша, уточнюючи: “Закордонним женихам, – що все з своїми інтервенціями сватались до гетьманської чи до денікінської України, – писано в часи гетьманщини та денікінщини” [24, т. 1, 344]. А його філологічний рівень позначають слова “женихи”, “сватались”, котрі орієнтують читача на епос Гомера, чиє ім'я винесене в заголовок. “Одіссея” – чи не найвідоміший у світовій літературі твір, матримоніальні стосунки персонажів якого накладалися на принципіві

питання: цілісність держави, вірність родині, Батьківщині. Саме ці проблеми, з нашого погляду, завдяки зверненню автора до античного епосу склали підтекст поезії “Розкривши Гомера”.

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

За Гомером, Пенелопа у своїй поведінці керується більше розумом, ніж почуттями, тому один із постійних епітетів, яким характеризує її автор, – “розумна”. У Тичина Пенелопа піддається власним емоціям, занедбавши обов’язок мудрої цариці. Обираючи між особистим і суспільним, вона віддає перевагу першому. Поет не лише не поціновує славнозвісну витівку Пенелопи з багаторічним тканням як розумну, а навпаки – уважає, що своєю нерішучістю вона лише примножила страждання громадян Ітаки. Відбувається дегуманізація міфічного образу, тож створюючи образ анти-Пенелопи, Тичина додав своє ім’я до списку таких авторів ХХ ст., як Е. Юнсон, Є. Анджеєвський, К. Варналіс та ін., що переосмислювали гомерівських персонажів. Окрім того, у вірші “Розкривши Гомера”, гадаємо, намічено тенденцію амбівалентної та критичної репрезентації образу України, яку пізніше Є. Маланюк – поетичний опонент Тичини – розгорне й утілить в образах то “зрадливої бранки”, то гетери, то божевільної блудниці.

Усвідомлення драматизму політичної ситуації після муравйовських погромів у Києві, оцінку митцем декларацій, адресованих Петроградом і Москвою, відстежуємо у другій строфі вірша “Розкривши Гомера”. Якщо центральний образ першої – Україна-Пенелопа, то другої – Росія-Навсіка. Тичина реінтерпретує образ Навсікаї, котра з наївної закоханої в Одиссея феацької царівни перетворюється на деспотичну рабовласницю. У звертанні поета до Навсікаї “Ні, ти спочатку рабинець одпусти, одпусти їх на волю, / Царські звички забудь, годі визискувати нас” (цит. за: [19]) проведена паралель з імперським досвідом царської Росії, що не став її минулим. Тичина підсилює недовіру до облудливих гасел про свободу й рівність, якими російський більшовицький уряд маскував свої істинні наміри, алюзією на декорації зустрічі гомерівських персонажів. Як відомо, Навсікая знайшла Одиссея на березі моря, куди приїхала разом зі служницями, аби випрати білизну. На відміну від Гомера, Тичина сумнівається, що дочка царя працюватиме фізично, як і рабині (“Кажеш, ти хочеш робить? Так я й повірив тобі”). Поет удається до каламбуру, у котрому епізод “Одіссеї” переливається у фразеологізм “полоскати білизну” – обговорювати, лізти в чужі справи (“Що ж, Росіє, немов Навсікая полощеш білизну!”). Тичина обстоює право своєї країни на власний шлях, вимагаючи від Росії “одпустити <... > на волю” і припинити “визискувати”. За умови пасивності української громади (адже “Пенелопа” “сонна, заплакана”) поет, за шевченківською традицією, сміливо бере на себе місію її захисника. Отже, зміни у трактуванні поетом жіночих персонажів “Одіссеї”, зумовлені літературними тенденціями та соціально-історичними процесами, підтверджують спостереження Н. Якубовської щодо вияву в літературі ХХ ст. поряд із тенденцією дегероїзації гомерівських образів їх “повної моральної деградації та духовної “бестіалізації” [29, 17]. Мовою

трансформованих античних образів Тичина зображує настрої сучасної людини в усій суперечливості і драматизмі.

Аналогічну тематику зі зверненням до знаків античної культури продовжує вірш “Клеон і Діодот”, у якому відтворено одну із драматичних сторінок Пелопоннеської війни. Найімовірніше, виклад поетом тих подій ґрунтувався на “Історії” Фукідіда – одному з небагатьох оригінальних джерел епохи, котрі дійшли до нашого часу. У 428 р. до н.е., на третій рік війни, союзники Афін жителі Мітиленени повстали й перейшли на бік спартанців. Захопивши Мітилену, афіняни вирішили жорстоко покарати зрадників. Доля мітиленян вирішувалася на Народних зборах, і сама дискусія, що розгорілася навколо питання страти, увійшла в історію під назвою “мітиленське питання”. Афіняни не підтримали політика Клеона, котрий вимагав стратити чоловіків Мітиленени, жінок і дітей перетворити на рабів, а стали на бік Діодота, який переконав їх відмовитися від цього.

1921 р., коли було написано вірш Тичини “Клеон і Діодот”, античний епізод звучав напрочуд актуально: “білий” і “червоний” терор збирали свої криваві жнива на теренах України вже чотири роки, знищуючи людські життя й політичні ілюзії, як і Пелопоннеська війна, що була не тільки боротьбою між атенцями і спартанцями, а й запеклим протистоянням усередині кожного полісу. Фукідід констатував: “Політичні узи виявлялися міцнішими за кровні зв’язки, бо члени гетерій швидше наважувалися на будь-які відчайдушні та небезпечні справи” [27, 198]. Тож Тичині та його сучасникам було б неважко зрозуміти настрої давніх греків і драматизм проблеми. Але пошуком історичних аналогій автор не обмежився. Використовуючи метод екстраполяції – інтелектуальної проєкції на майбутнє тієї лінії розвитку подій або тенденції, закономірності якої в минулому достатньо добре відомі, – Тичина за допомогою античного тексту намагався відповісти на питання, пов’язані зі смертною карою та етичним виміром політики: вірш “Клеон і Діодот” було написано через рік після скасування смертної кари й за рік до її поновлення 1922 р.

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

Не менш важливе й порушене Тичиною в “Клеоні і Діодоті” питання особи вождя, правителя, яке також сягає античної літератури. Один із типів – демагог – був об’єктом нищівної критики в комедії Арістофана “Вершники”. Саме афінянин Клеон став прототипом головного персонажа, виведеного “батьком комедії” під ім’ям раба Кушніра, котрий обдурює та обкрадає свого немічного й недалекоглядного господаря Демоса. В образі Клеона Арістофан показав виродження первісного змісту поняття демагог (“народний вождь”) у політикана, що “задля власних корисливих інтересів, створення дешевої популярності вдається до брехливих обіцянок, лестощів, викривлення фактів тощо” [18, 334]. У “мітиленському питанні” Клеон ініціював смертну кару, уважаючи, що це стане уроком для інших спільників. Натомість Діодот бачив у такому кроці загрозу міцності “афінського союзу”. Поет не вказує на політичну приналежність Клеона чи Діодота, а обмежується етичною характеристикою персонажів за їхнім ставленням до смертної кари: Клеон – “всім відомий

нахаба, / він же стояв на минулій громаді за смертню кару” [25, 119], а Діодот “син Євкратів, що був і раніш проти кари” [25, 120]. Тичина залишає читачам можливість самостійно дійти висновків, пропонуючи аргументи, якими Клеон і Діодот намагалися переконати Народні збори.

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

Аналогією до неназваного, але зрозумілого з історичного контексту твору “афінського союзу” виступає, на нашу думку, створений 1919 р. “військово-політичний союз” формально незалежних України, Литви, Латвії, Росії, Білорусії. Наслідком цього стало об’єднання найважливіших наркоматів, якими тепер фактично керували з Москви, що, по суті, було першим реальним кроком до відновлення унітарної держави. Наступним – угода про воєнний і господарський союз між Росією та Україною у грудні 1920 р., у якій, попри проголошення незалежності й суверенітету обох держав, фактично посилювався курс на централізацію. Далі X з’їзд РКП(б) в особі Сталіна поховає право націй на самовизначення, ствердивши небажаність існування окремих радянських республік за умов ворожого капіталістичного оточення. Його проект резолюції ЦК РКП(б) “Про взаємовідносини РСФРР із незалежними республіками” 1922 р. стане основою договору про СРСР. На матеріалі античного сюжету, який відіграє роль історичного прецеденту, Тичина здійснює своє “провіщення майбутнього”.

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

Тичина демонструє тонке відчуття та знання історії, показуючи, що і Клеон, і Діодот, по суті, мають спільну мету – зберегти гегемонію Афін над іншими полісами, що входили до союзу, міцність котрого вже похитнулася і, як виявилось в майбутньому, не витримала випробування війною зі Спартою. Такої ж думки й сучасний дослідник В. Гуцин. Проаналізувавши позицію Фукідида, він виокремив проблему сумісництва імперії й демократії як основну в “мітиленських дебатах” (див.: [8]). Діодот у вірші Тичини наголошує, що йому важливо зберегти єдність полісу, адже атенці, вирішуючи долю мітиленян, розділилися на два табори. Прикметно, що поет тричі – на початку твору та після виступу Клеона й Діодота – відстежує зміни в настроях громади. Спочатку “гамір атенці зчинили, на два табори поділившись”, але поступово їхня активність зменшується, аж поки не згасає зовсім: “Гамір атенці зменшили, а скоро і зовсім затихли” [25, 120]. Увага поета до цієї проблеми зумовлена спостереженням подібної ситуації в сучасній йому Україні, коли розділена війною навіть більше ніж на два табори громада проходила випробування миром, перетворюючись під впливом оманливих обіцянок нових демагогів на покірливу масу.

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

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

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

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

Поет долучається до творення традиції антиутопії, показуючи, до чого може призвести модель псевдоідеального суспільства, застерігаючи тим від помилок і небажаних наслідків. У “Прометей” майбутнє зображене як час, у котрому люблять “лише корисне. / Красою стала там точність, замість казок – розрахунок” [24, т. 1, 467]. Це світ, де втілено технократичну модель машинного, математизованого “раю”. “Гляньте, як цвіте! Канали, фабрики... / А то все цифра, аршин, число” [24, т. 1, 470], – вигукує із замилюванням один

із персонажів. Для підсилення ідейного задуму в зображенні майбутнього поет диференціює, як і Г. Гауптман у “Затонулому дзвоні”, Леся Українка в “Лісовій пісні”, Т. Манн у “Чарівній горі”, образ світу на “горішній” (“ясно у горах, зелено”), і світ долини (“там люди страждають у норах”, “тут і страждання і кров”).

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

Розірваність зв’язку людини з природою, підпорядкування людини технікою – традиційна тема антиутопій. Зображуючи суспільство, протиприродне за своєю суттю, Тичина показує, що за ознаку прогресу в майбутньому вважатиметься здатність високоефективного вбивства ворогів: “Війна ж, здається, в нас – дипломатія. Й коли ми можемо ворожий полк одразу знищити і зрівняти з землею – електрика знаряддям, а не меч” [24, т. 1, 471]. Правду підмінили законом дисципліни (“бо правда є порожній звук... Бо правда те, що вимага земля. Бо правда те, що нам диктує людськість і дисципліна – вищий пункт її”), а справедливість – необхідністю жорстокості (“ми вбиваємо електрикою – отже, без болю і без крові. І лише, як виняток, караємо за зраду, з громади проганяючи” і “в жорстокості живих – закон життя”). Унаслідок таких соціальних катаклізмів нівелюється особистість, початковий етап цього процесу – знецінення родинних стосунків: “Самого навіть слова “батько” у нас нема. Бо ми усіх дітей виховуєм умісті. Хто ж те знає, де батько чий і син? Та й нащо знати?” [24, т. 1, 467].

Нове людство в Тичини – знеособлена маса, позбавлена власних назв: імена людей замінено порядковими номерами, а назви країн – буквами. За новими законами співжиття чи, радше, виживання переслідуються найменші натяки на власну думку. За спробу Четвертої почути у словах Прометея “рідний дух” Перший дорікає: “Ти знову за своє? То співчуття, то “рідне”... Невже бунтарське “я” не можеш взяти ти на гнuzдечку?” [24, т. 1, 473]. Особи, яких бачить Прометей, – це “нова раса” обмежених, жорстоких, самовдоволених і глибоко нещасних людей, що навіть не усвідомлюють своєї трагічності. Персонаж N пояснює: “тут володіння отих рабів, що вільними себе назвали / і зійшлися в громади немовби вільні, / тільки ж поклонилися холодній цифрі, мертвій дисципліні. / Ні радощів, ні жалоців у них – один лиш розрахунок. / Прометея не може бути серед них” [24, т. 1, 484]. Для визначення нової раси Прометей віднаходить влучне і глибоке слово “самов’язні”. Він із жахом усвідомлює, що людство стало таким, як і деспот Зевс, тож запитує себе: “Чи не прийдеться знов огонь той красти, борються, однімати – лиш не в богів, а в вас, лихії люди?” [24, т. 1, 478].

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

У “Прометеї” вражає точність пророчих візій автора, що зображує явища, які незабаром стануть реальністю, “озвучує” ідеологічні гасла, котрі набирали

сили, а згодом перетворилися на теорію і практику радянського життя. Це й “залізна завіса”, що нею відгородиться від решти світу СРСР, і принцип безперервної війни з власним народом: “війна на кождім кроці в нас і ворог нам, хто мислить у куточку, хто так, як ти, дає нам дисонанс” [24, т. 1, 476]. Натрапляємо й на цинічне обґрунтування новою расою майбутніх масових репресій: “Коли заслабне хто, хоч би й з талантом, / і знаєм ми, що він лиш буде вить, а не співать, / і що вже ми від нього корисного нічого не візьмем, – / такого ми вбиваєм. Це в нас правда” [24, т. 1, 475]. Тож автор здійснює “морально напружене прозріння майбутнього” [3, 48], свідомо й цілеспрямовано зближуючи теперішнє і прийдешне задля застереження.

Єдиною серед людей виявляє прихильність до Прометея Четверта. Але атмосфера суцільної недовіри й підозри отруює її існування, і вона зізнається Прометеєві, що “щасливі ми, це так, / але те щастя в нас казенне і повне рабства. / Скільки, скільки мук! Страждаєш ти... / А ми хіба на волі? Панує сила в нас і деспотизм!” [24, т. 1, 478]. Проте в новому світі все ж знаходиться істота, яка ціною свого життя визволяє Прометея. Це не міфічний Геракл, а німфа Етео. Вона з іншого, “горішнього” світу. Ще дитиною німфа потрапила в полон до людей і “забула я, чия і звідки, забула мову я свою” [24, т. 1, 480]. Усупереч давньогрецькому міфу, Етео з власної ініціативи хоче звільнення титана, більше того, вона переконує його в необхідності зробити це самому. Але Прометей так зневірений побаченням, що не знає, заради кого варто рвати кайдани: “Задля смиренних білих? Задля чорних, затоплених у бруд? / Задля тиранів? / Чи задля цих, що душі по клітинках / розгратували й, зрікшись імен, / порожній цифрі служать?” [24, т. 1, 485]. Зусилля Прометея марні, бо ще й потрібен вогонь, який “розтопити Гефестові кайдани здатен”. Німфа Етео, спалюючи себе, визволяє титана, перетворюючись на двійника того Прометея, що був готовий іти на самопожертву заради інших. Образ Етео вписується в національну літературну традицію, доповнюючи реєстр персонажів Лесі Українки – Мавка, Міріам, Віла-посестра, Кассандра, Ізоolda Білорука, Прісцілла, котрі репрезентують такий тип жіночого характеру, як жінка-подвижниця. Отже, усупереч переконанню нової раси, що “ми, люди, вже пережили героїв”, знаходяться не тільки здатні на героїзм, а й ті, хто називатимуть себе прометейцями і співатимуть гімн Етео. Принаймні про це розповідають в останній сцені звільненому титанові німфи.

На цьому поема-феєрія обривається. Пояснення такої долі тичининського тексту можна шукати в різних площинах. Зокрема, автор бажав досягти досконалості. У листі від 7 листопада (символічна дата!) 1923 р. Тичина писав майбутній дружині Л. Папарук про свою роботу над поемою та власні творчі сумніви щодо її завершення й публікації: “Ви думаєте, чога я другий рік ношуся з “Прометеєм” і не оформлюю його чорнилом? – Не хочеться пускати його абияк. Іще б, мені здається, десь покуштувати його механіки, анатомію і всі науки про людину осягнути і філософії теорії звести в один мізинчик – отоді так! Тоді не страшно” [24, т. 1, 710]. Чи, можливо, автор відчував фальш того пафосу, що логічно мав би з’явитися у фіналі зі звільненим героєм. Або ж розумів, що, за логікою розвитку сюжету, Прометей постане перед вибором: із ким він? Це питання тривожило й самого Тичину (“Хіба й собі поцілувать пантофлю Папи?” [24, т. 12, кн. 2, 110]). Та все ж поет, гадаємо, завершив свій задум створення антиутопії, але вже у віршах “Прометей”, “Ходить Фауст” і “Слався!”. У них реалізується характерна для антиутопій сюжетна лінія, пов’язана з деградацією головного героя, якого ламає система.

У вірші “Прометей” персонаж зазнає трагічних метаморфоз – він сам стає частиною зла, проти якого боровся. Надривно, пафосно (виникає враження, що

Прометей хоче випередити будь-які зауваження чи запитання) він переповідає свою історію майже тими ж репліками, що й у монологах драми-феєрії. Водночас Тичина вводить нові мотиви – “чергові тирані” (“тиран черговий мені орлів та коршаків із сміхом насилав, щоб упевнитись, чи я ще живий? І раз прилетіло їх не два, не три. За двоголовим – одноголовий, білий, чорний, за ним іще якийсь, іще...” і “самовизволення Прометея” (“Тут я не витерпів! Двигнув плечима!”). Для цього нового Прометея людські життя, в ім’я яких він готовий був на тисячолітні страждання, – ніщо; визволяючись, він “подавив свого й чужого люду – без ліку...”. Тичина тонко передає почуття Прометея від усвідомлення своєї нової сутності: він нажаханий, розуміє, що сталося непоправне, інакше не було б запитань: “Дивлюся тепер на кров, на корчі тіла, на руїни. Заплакати? Себе убить?” [24, т. 1, 362]. Але страх, який ховається в його сумнівах, бере гору. Герой проголошує нове життєве кредо: “Творить життя нове – хоч би й по трупах”. Кредо, що має стати незаперечним законом життя всього суспільства. Новий Прометей – страшна пародія на того, чиє ім’я – знак любові до людей, сміливості духу та поступу. В останньому рядку поезії звучить відверте визнання Прометеєм і автором, який, за визначенням В. Стуса, “передчуває власну Голгофу” [21, 70], свого безсилля перед системою – “Так мусить бути”. Тлумачення Тичиною образу Прометея в однойменній поезії близьке до ніцшеанського: філософ убачав у Прометей подвійну сутність одночасно діонісійської та аполлонійської природи й характеризував його таким афоризмом: “Усе, що існує, і справедливе, і несправедливе, – і в обох видах однаково виправдане” [15, 93].

На цьому історія тичинівського звільненого Прометея не закінчується. У вірші “Ходить Фауст” із Прометеєм відбувається жахлива, але вже передбачувана зміна: він стає не просто часткою, а символом світу, отруєного ідеологією сили. У ролі “шифру”, що розкриває значення зображуваного, використано кілька традиційних образів, які входять у різні міфологічні системи: поряд із Фаустом виступає Прометей. Такий синтез забезпечує багатозначність образів і ситуацій у неоміфологічних текстах. Прометей і Фауст опинилися по різні боки барикад, і вибір саме Фауста на роль опонента продиктований як власними переконаннями автора, так і складною духовною атмосферою тих років.

На початку 1922 р. у статті “Про вічні типи у світовому письменстві” Тичина з’ясував символічне навантаження образів Прометея й Фауста: “Прометей. Фауст. Що може сильніше захопити людське серце, як ці дві теми? Прометей – як вияв діючої динамічної духовної сили, і Фауст – як вияв сили філософської, глибокої, кабінетної. Воістину сім’я титанів найрізноманітніших по своїй істоті: сила і розум!” [24, т. 8, 10]. Тлумачення поетом образу Фауста цілком уписується в європейську традицію початку ХХ ст., за якою Фауст – це насамперед символ людського духу, котрому властиві саморефлексія, сумніви, творчий пошук. Таке розуміння ґетівського образу, примножене на узагальнення “фаустівська душа” Європи, набуває актуалізації в роки літературної дискусії 1925 – 1928 рр. та стає об’єктом художнього осмислення в доробку О. Влизька, М. Рильського, Г. Косинки, І. Кочерги, В. Винниченка, В. Петрова та інших (див.: [5]). Але саме Тичина в поезії “Ходить Фауст” іще до виступів М. Хвильового символічно означив сили, що зійдуться на терені дискусії, – силу (Прометея) і розум (Фауста).

У Тичини Фауст, на нашу думку, виступає, з одного боку, “фаустівською душею” Європи, а з другого – символом конкретної людської доброти та проповіді християнського гуманізму (“Ходить Фауст по Європі з молитовником в руках”). Його позиція смирення – “Я ношу в душі вериги, не цураюся релігій, не бунтую – тільки книги все пишу, пишу, пишу...” [24, т. 1, 180] – розбивається

об неприховану агресію Прометей, весь сенс життя якого в бунті. На запитання Фауста “Хочеш світ творить новітній? А чого ж ти безробітний?” Прометей знаходить залізний аргумент у стилі булгаковського Шарикова: “А того, що ти не Фауст! А того, що ти панок! Як візьму я молоток!”. Тому, на нашу думку, не Лже-Фауст, як визначив О. Губар, затавровується Тичиною [7, 107], а Лже-Прометей як символ знахабнілого плебсу. Ще різкішим, ніж Губар, був у своїх оцінках Л. Новиченко. На його думку, “сучасний буржуазний псевдо-Фауст, зображений Тичиною, – це самовдоволенний філістер, пошлий скептик і цинік, що кокетує з релігією й жахається самого слова “бунт” [16, 63]. А В. Стус, говорячи про поезію “Ходить Фауст”, зараховував її до творів, де “поет утверджує себе на позиціях марксистського розуміння історії <...> в дуже-дуже своєрідний спосіб, шукаючи виходу із етичних суперечностей нової доби” [21, 51]. І далі про збірку “Вітер з України”: “... Уже тут починається та філософія банальності, генієм якої Тичина стане через 10 років” [21, 53]. Можливо, однією з ознак такої “філософії банальності” критик вважає неспроможність Тичини-поета дати правдиву відповідь на ним же сформульоване вустами Фауста запитання: “... Повстаннями, бунтаю, чи вщасливиш бідний люд?” [24, т. 1, 180]. Своєрідною відповіддю може бути риторична природа цього запитання. Адже лише *так* здатен відповісти титан, керований принципом “Творить життя нове – хоч би й по трупах”. Тичинівського Фауста В. Стус назвав “чимось більшим, ніж шарж. Це просто карикатура” [21, 68]. Натомість вважаємо, що в цій поетичній ситуації травестується не Фауст, а Прометей. Людина з “молитовником в руках” протистоїть людині з *молотом* – груба фізична сила перемагає розум. Якщо ж Фауст і справляє враження карикатури, то це радше трагікомічність Дон Кіхота, котрий іде на бій із вітряками. Тож у творі Тичини бачимо “перепрограмування” Фауста: з персонажа – шукача істини він трансформується в суб’єкта, “якого не можуть зрозуміти інші, він не вписується в систему законів, що керують світом, займає позицію стороннього спостерігача життя, що бачить дійсність на один семіотичний ступінь вище за інших” [20, 107]. Функція такого образу, уписаного в парадигму дивака (з його варіантами блазень, дурень та ін.), – “розвінчувати всякі умовності” [4, 312]. А отже, він стає антагоністом Прометееві, що впевнено набуває статусу символу влади-системи-умовності.

У вірші “Слався!”, у якому, за твердженням Л. Новиченка, поет співає “екстатичний філософський дифірамм” Прометееві [12, 201], отримує логічне завершення Тичинина антиутопія. У підтексті твору – висміювання Прометей як трагічного блазня, що, за іронією долі, перетворюється на двійника Фауста. Не називаючи імені, автор підказує адресата свого славослів’я, подаючи алюзію на факт із біографії міфічного персонажа: “сам ти був до скелі кутий, мучився не раз” [24, т. 1, 400]. І хоча рефреном звучить думка, що Прометей – “вічний, вічний, нерозгаданий” [24, т. 1, 400], Тичина надає йому нового амплуа. Тепер у нього не тільки немає опонентів (“Бог помер!”, як відомо, і не лише за Ф. Ніцше, а й за радянськими декретами; Фауст, за визначенням поета, “ходить по Європі”). Тепер їхні функції перебрав на себе Прометей. Якщо у згаданій статті Тичина вважав Прометей символі сили, то тепер він уже й “розум”, і “зустріння матер’яльних сил”, і “вічне випроміння людської краси!”. Прометей поезії “Слався!” цілковито відповідає вимогам ідеології щодо персонажа-пролетарія як героя часу; він єдиний може поєднувати в собі й розум, і силу, і красу. А насправді виявляє агресивність, нетерпимість, готовність вести війну з усім світом. Вірш “Слався!” з огляду на алегоричний зміст та його фінальне місце у структурі гіпотетичної антиутопії можемо розглядати як аналог сатирівської драми. Твір за участю сатирів – міфічних козлоногих супутників бога Діоніса – за канонами античної класичної драми пропонували глядачам

після завершення трагічної трилогії. У сатирівській драмі міф трактувався в комічній формі. “Перевернутий” світ поезії “Слався!” цілком відповідає духу такого жанру та ігровій стратегії автора, наміченій ще у драмі-феєрії.

Між Прометеєм драми-феєрії і Прометеєм “Слався!” майже десять років повільної, але невідворотної деградації віри в ідею революційного перетворення світу. У зверненні до міфології Тичина прагнув до синтетичного відчуття часу, його катастрофічності. Поєднавши “глибінь суто філософичної трактовки з надзвичайною конкретністю та образністю форми, високий ліризм з широтою в захваті теми; світовий сюжет з національною обробкою, мудрість філософа з простотою дитини” [10, 622], у трагічному Прометееві він відобразив і власну метаморфозу – “відмову від самого себе” [21, 76], що ознаменувала “феномен доби”. Як і персонаж антиутопії, поет пройшов шлях від злету до “відходу”, зважившись дати художнє втілення своїм сумнівам і розчаруванням, але так і не оприлюднивши їх. Тож Прометей – авторове alter ego, його трансформація символічно зафіксувала трагічні для поетового світобачення зміни, котрі він завдяки своїй геніальності відчував більшою мірою, ніж інші. Наділення Прометея автобіографічними рисами дає змогу припустити, що, на відміну від традиційних іпостасей поета Орфея чи Аполлона, у Тичини його втілює міфічний титан.

Отже, звернення до античних образів і мотивів, з одного боку, органічне для поета-символіста – з другого, оригінальність авторської інтерпретації доводить правильність твердження щодо українського модернізму, котрий складався на рівні не так загальностильової течії або “школи”, як творчої індивідуальності окремих митців.

Тичина демонструє специфіку сприйняття античного тексту з погляду ХХ ст., коли відбувається аксіологічний зсув у трактуванні персонажів. Міфічні та історичні сюжети античності перетворюються в його поезіях на параболу для висвітлення проблеми “людина і держава”, стають мовою політичної сатири, засобом алюзії на сучасні авторові події. Долі міфічних персонажів, як, скажімо, Прометея, Тичина переживає на творчому, світоглядному, психологічному, біографічному рівнях, а тому відношення між “текстом життя” й “текстом мистецтва” складно переплітаються, утворюючи єдність, плідну для мистецтва і, нерідко, трагічну для життя. Тож Прометей стає персонажем авторського міфу за умови проекції на нього реальної дійсності, безпосереднього оточення автора, подій особистого життя, які він може інтерпретувати лише у світлі цих проекцій. До того ж саме реальність, осмислена в міфологічному аспекті, дає змогу в єдиному міфологічному просторі життя і творчості митця поєднати різні традиційні сюжети (Прометей – Фауст), додати паралельні сюжети та образи (Прометей – Етео), створити варіант міфу-архетексту. Дегероїзація й дегуманізація – трансформації, яких зазнав міфічний Прометей у Тичини, – дають змогу авторові порушити такі проблеми, як влада і людина, влада і народ, влада і лідер, екзистенційна сутність людини, вибір життєвого шляху.

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

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

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Г. Утопія і антиутопія як жанри // *Слово і Час*. – 1997. – №7. – С. 47-51.
2. Барка В. Хліборобський Орфей, або Кларнетизм. – Мюнхен: Нью-Йорк, 1961. – 87 с.
3. Барка В. Відхід Тичини // *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 т. – К.: Рось, 1994. – Т. 1. – 702 с.*
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. лит-ра, 1975. – 502 с.
5. Гальченко С. Між білим і чорним // *Тичина П. Золотий годин: Вибрані поезії*. – К.: Криниця, 2008. – С. 5-26.
6. Гальчук О. Своєрідність української поетичної фаустіани як відображення духовних шукань 20-30-х років ХХ ст. // *Історико-літературний журнал*. – 2010. – №10. – С. 623-634.
7. Губарь О. Павло Тичина: Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник, 1981. – 258 с.
8. Гуцун В. Клеон и митилениский вопрос в “Истории” Фукидида // *Античное общество. Проблемы истории и культуры: Доклады науч. конференции 9–11 марта 1995 г.* – СПб., 1995.
9. Євченко О. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. – К., 2002. – 20 с.
10. Єфремов С. Історія українського письменства. – Тернопіль: Femina, 1995. – 688 с.
11. Зеров М. Вітер з України (Третя книжка Тичини) // *Зеров М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 492-505.*
12. *Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. / За ред. В. Дончика* – К.: Либідь, 1994.. – Кн. 1. – 784 с.
13. Кузьменко М. Діалогічність філософської лірики Леоніда Вишеславського: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. – К., 2008. – 20 с.
14. *Мифологический словарь* / Гл. ред. Е. Мелетинский. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
15. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // *Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 47-157.*
16. Новиченко Л. Поезія і революція. – К.: Дніпро, 1979. – 365 с.
17. Розумюк В. Внутрішньополітичні детермінанти зовнішньої політики: Пелопоннеська війна // *Проблеми міжнародних відносин: Зб. наук. праць*. – К.: КиМУ, 2011. – Вип. 2. – С. 302-320.
18. *Словник іншомовних слів* / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.
19. *Сосновська Т. “Як я Женю – свого брата – рятував у ЧК”* // Режим доступу: http://memorial.kiev.ua/zhurnal/pdf/01_1994/163pdf
20. Степанов Ю. Семиотика // *Лингвистический энциклопедический словарь*. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 107-116.
21. Стус В. Феномен доби, або Сходження на Голгофу слави. – К.: Знання, 1993. – 96 с.
22. Сулима М. Павло Тичина і поети-модерністи // *Слово і Час*. – 2007. – №4. – С. 32-38.
23. Титаренко Ю. Збірка П. Тичини “Замість сонетів і октав”: семантика і поетика: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Харків, 2007. – 20 с.
24. Тичина П. Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1983 – 1990.
25. Тичина П. Золотий годин: Вибрані поезії. – К.: Криниця, 2008. – 608 с.
26. Турган О. “Життя і вогонь дав людям Прометей і знав, що муки ждуть його за теє...” // *Біблія і культура*. – 2009. – №11. – С. 190-198.
27. Фукидид. *История* / Пер. Г. А. Стратановского. – М.: Ладомир; ООО Фирма Изд-ва АСТ, 1999. – 736 с.
28. Шестопалова Т. Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2001. – 18 с.
29. Якубовська Н. Гомерівська традиція в контексті літератури ХХ ст.: Навч. посібник. – Чернівці: Рута, 2004. – 38 с.

Отримано 1 листопада 2011 р.

м. Київ